

ASCIMA

Archive of Seventeenth-Century
Italian Madrigals and Arias

GIOVANNI VALENTINI
MUSICHE CONCERTATE CON VOCI, ET
ISTROMENTI, A 6, 7, 8, 9, ET 10, CON BASSO
CONTINUO (VENICE, 1619)

Edited by Pyrros Bamichas
University of Athens

Italian translations by Cinzia Scafetta and Andrea Bornstein
German translations by Joachim Steinheuer and Ursula Herrmann
English translations by John Whenham

www.ascima.bham.ac.uk

EDITORIAL BOARD

John Whenham (Birmingham)

Silke Leopold (Heidelberg)

Joachim Steinheuer (Heidelberg)

Andrea Bornstein (Rome)

The edition and translations are copyright ©2013 the editor, translators, The University of Birmingham and The University of Heidelberg. They may be freely downloaded for study or performance (including commercial recordings) provided that the edition and translations are properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the permission of the copyright holder(s).

L'edizione e le traduzioni sono di proprietà del curatore, dei traduttori e delle università di Birmingham e di Heidelberg. Il materiale può essere liberamente scaricato sia per motivi di studio sia per essere eseguito (comprese registrazioni commerciali), a patto che gli estremi dell'edizione e delle traduzioni siano debitamente citati. Qualsiasi altro uso e/o riproduzione in qualsiasi formato è espressamente proibito senza il permesso dei detentori dei diritti summenzionati.

Das Copyright für die Edition und die Übersetzungen liegt beim Herausgeber, bei den Übersetzern sowie bei den Universitäten Birmingham und Heidelberg. Das Material kann zu Studienzwecken oder für Aufführungen (einschließlich kommerzieller Einspielungen) unentgeltlich heruntergeladen und verwendet werden, vorausgesetzt, dass dabei in allen Fällen Herkunft und Herausgeber der Editionen bzw. der Übersetzungen in angemessener Weise benannt und kenntlich gemacht werden. Eine Weiterverbreitung und/oder Reproduktion in jeglicher Form ohne vorherige Zustimmung durch den/die Rechtsinhaber ist untersagt.

CONTENTS / INDICE / INHALT

Introduction / Prefazione / Vorwort

Acknowledgments	iv
The Madrigals of Giovanni Valentini	v
The Source	x
Performance Issues	xiv
Texts and Translations	xxii
Editorial Method	xxxviii
Critical Commentary	xlvi

The Edition / L'Edizione / Die Ausgabe

1. Orsa bella, crudele (G.B. Marino) (T, T, B, cno, vlne, bc)	1
2. Fra bianchi gigli e fra vermiglie rose (C, A, T, B, cno, b.vla, bc)	28
3. Un dì soletto (G. Chiabrera) (C, C, T, T, B, cno, b.vla, bc)	65
4. Augellino, bel augellino (C, A, T, B, cno, vlne, bc)	82
5. Caro vezzo d'Amor, con che m'invita (F. Contarini) (C, C, A, T, B, cno, b.vla, bc)	113
6. È partito il mio bene (G.B. Marino) (C, A, T, T, B, cno, b.vla, bc)	143
7. Ecco vicine, o bella tigre, l'ore (C. Achillini) (C, C, A, T, T, B, cno, b.vla, bc)	171
8. Quel augellin che canta (B. Guarini) (C, C, T, T, B, cno, b.vla, bc)	206
9. Deh fuggite gl'Amori (C, C, A, T, T, B, cno, vlne, bc)	226
10. Tocchin le trombe all'arma (C, C, T, T, B, cno, tbn, vlne, bc)	295

Sound files (prepared by Pyrros Bamichas): follow links for individual works

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express my gratitude to the Directors of the British Library, London, UK, and Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Poland for granting me permission to publish this edition based on part-books in the library's collection. I would also wish to thank John Whenham, and the other members of the Editorial Board of ASCIMA for inviting me to participate in this excellent project.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei esprimere la mia gratitudine ai direttori della British Library di Londra e della Biblioteka Jagiellońska di Cracovia per avermi concesso il permesso di pubblicare questa edizione, basata sulle parti conservate nella collezione delle succitate biblioteche. Vorrei anche ringraziare John Whenham e gli altri membri del comitato editoriale di ASCIMA per avermi invitato a partecipare a questo eccellente progetto.

DANKSAGUNG

Ich möchte den Direktoren der British Library, London, UK und der Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Poland dafür danken, dass er mir gestattet, diese Ausgabe zu veröffentlichen, die auf den Stimmbüchern aus der Sammlung der beiden Bibliotheken basiert. Ebenfalls möchte ich John Whenham und den anderen Mitgliedern des Herausgeber-Teams von ASCIMA dafür danken, dass sie mich eingeladen haben, an diesem hervorragenden Projekt teilzunehmen.

INTRODUCTION

THE MADRIGALS OF GIOVANNI VALENTINI

Giovanni Valentini was born around 1582/3, probably in Venice. A number of both contemporary and later references to him suggest that he was a keyboard player. In 1604 or 1605, he was appointed organist of the Polish court chapel under King Zygmunt III Vasa; his earliest collections of canzoni (Venice, 1609) and motets (Venice, 1611) were printed during his service there. In 1614 he joined the court of the Archduke Ferdinand of Inner Austria at Graz as the ‘newly appointed chamber organist from Poland’. After Ferdinand’s accession to the throne of the Holy Roman Emperor in 1619 as Ferdinand II, Valentini moved to Vienna with the other musicians of the Graz music chapel and in December 1619, he was first imperial court organist with an annual salary of 360 florins. After nearly seven years, on 15 June 1626, Valentini succeeded Giovanni Priuli to the post of *Hofkapellmeister*. In 1627, he was ennobled and, at about the same time, accepted the duties of *regens chori* at the

INTRODUZIONE

I MADRIGALI DI GIOVANNI VALENTINI

Giovanni Valentini nacque intorno al 1582/3, probabilmente a Venezia. Alcune fonti a lui contemporanee e altre più tarde lo indicano come suonatore di strumento a tastiera. Tra il 1604 e il 1605, fu assunto come organista alla Cappella della corte polacca, durante il regno di Sigismondo III Vasa; le sue prime raccolte di canzoni (Venezia, 1609) e mottetti (Venezia, 1611) furono stampate durante il suo servizio in Polonia. Nel 1614 fu alla corte dell’Arciduca Ferdinando d’Austria, a Graz, in qualità di «nuovo organista da camera proveniente dalla Polonia». Dopo l’ascesa di Ferdinando al trono del Sacro Romano Impero nel 1619, con il nome di Ferdinando II, Valentini si trasferì a Vienna insieme agli altri musicisti della Cappella musicale di Graz, e nel dicembre del 1619 divenne primo organista della corte imperiale con uno stipendio annuale di 360 fiorini. Dopo circa 7 anni, il 15 giugno 1626, Valentini successe a Giovanni Priuli nella posizione di *Hofkapellmeister*. Nel 1627, ricevette la carica nobiliare e

EINFÜHRUNG

DIE MADRIGALE VON GIOVANNI VALENTINI

Giovanni Valentini wurde um 1582/83 geboren, wahrscheinlich in Venedig. Eine Anzahl von zeitgenössischen und späteren Quellenangaben lässt darauf schließen, dass er Tasteninstrumente gespielt hat. 1604 oder 1605 war er angestellt als Organist in der polnischen Hofkapelle unter König Zygmunt III Waza; seine frühesten Sammlungen von Kanzonen (Venedig, 1609) und Motetten (Venedig, 1611) wurden während der Zeit seiner dortigen Anstellung gedruckt. 1614 kam er an den Hof von Erzherzog Ferdinand von Innerösterreich in Graz als „neu ernannter Kammerorganist aus Polen“. Nachdem Ferdinand 1619 als Kaiser Ferdinand II. den Thron des Heiligen Römischen Reiches bestiegen hatte, folgte ihm Valentini mit anderen Musikern der Grazer Musikkapelle nach Wien. Im Dezember 1619 wurde er erster kaiserlicher Hoforganist mit einem Jahresgehalt von 360 Florin. Nach knapp sieben Jahren folgte Valentini am 15. Juni 1626 Giovanni Priuli im Amt des

Michaelerkirche in Vienna, until at least 1631. His service as imperial Kapellmeister continued under Ferdinand III (to whom he was a tutor in music), and he was involved in the production of the earliest operas in Vienna during the 1620s and 30s. During his last years he was involved with the composition of sacred dramatic works and writing Italian poetry (including the earliest *sepolcri*, for which only librettos survive). During Ferdinand III's reign (1637–57), Valentini, like Johann Jakob Froberger, enjoyed an unusually close relationship with the imperial family, serving as an authority on musical and literary matters. He died in Vienna on 29/30 April 1649.

Valentini was a prominent and progressive composer of exceptional reputation. The range of his music covers most of the important styles and genres of the early Seicento. The polychoral style of some of his large-scale sacred works justifies Antimo Liberati's description of him as 'a Venetian of the famous school of the Gabriellis' (*Lettera ... in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi, 1684* (Rome, 1685), p. 52). He was praised by Samuel Friedrich Capricornus and Liberati for his compositional technique and his fine sense of the difference between vocal and

contemporaneamente accettò l'incarico di *regens chori* nella chiesa di San Michele a Vienna, incarico che rivestì almeno fino al 1631. Il suo servizio come Maestro di Cappella imperiale continuò sotto Ferdinando III (di cui fu anche insegnante di musica); Valentini fu anche impegnato nella produzione dei primissimi melodrammi a Vienna, tra il 1620 e il 1630. Durante i suoi ultimi anni di vita fu impegnato nella composizione di drammi sacri e nello scrivere poesia italiana (inclusi i primissimi *sepolcri*, di cui sono sopravvissuti solo i libretti). Durante il regno di Ferdinando III (1637-57) Valentini godette, come Johann Jakob Froberger, di un'insolita stretta relazione con la famiglia reale, rivestendo un ruolo autorevole riguardo a questioni musicali e letterarie. Morì a Vienna il 29/30 aprile 1649.

Valentini fu un importante compositore, all'avanguardia nel suo tempo, e di eccezionale reputazione. Compose nei più importanti stili e generi del primo Seicento. Lo stile policorale di alcune delle sue composizioni sacre di ampio respiro giustifica la descrizione che ne fa Antimo Liberati, quale «un veneziano della famosa scuola del Gabrieli» (*Lettera ... in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi, 1684* (Roma, 1685), p.

Hofkapellmeisters. 1627 wurde er in den Adelsstand erhoben, und etwa zur gleichen Zeitübernahm er, mindestens bis 1631, die Aufgaben des *regens chori* an der Michaelerkirche in Wien. Auch unter Ferdinand III., dessen Musiklehrer er war, blieb er weiterhin kaiserlicher Kapellmeister und war beteiligt an den frühesten Opern in Wien in den 1620er und 1630er Jahren. Während seiner letzten Jahre beschäftigte er sich mit der Komposition von geistlichen dramatischen Werken und schrieb italienische Gedichte, dazu gehören auch die frühesten *sepolcri*, für die lediglich Libretti erhalten sind. Während der Regierung von Ferdinand III. (1637-57) pflegte Valentini, ebenso wie Johann Jakob Froberger, eine ungewöhnlich enge Beziehung zur kaiserlichen Familie und galt für sie als musikalische und literarische Autorität. Er starb in Wien am 29./30. April 1649.

Valentini war ein bedeutender und fortschrittlicher Komponist von außergewöhnlichem Ansehen. Die Bandbreite seiner Musik umfasst die meisten Stilrichtungen und Genres des frühen 17. Jahrhunderts. Der mehrhörige Stil einiger seiner großbesetzten geistlichen Werke rechtfertigt Antimo Liberatis Beschreibung

instrumental writing. His *Sacri concerti* (Venice, 1625) include some of the earliest sacred works written north of the Alps to make extensive use of the *stile recitativo*. According to Federhofer and Saunders, Valentini was one of the first composers to introduce the new Italianate style of violin writing north of the Alps, and his *Secondo libro di madrigali* (Venice, 1616) was the first published collection of madrigals to combine voices and instruments other than continuo, with the last five of his madrigals being representative of the Austrian taste for large scorings including both voices and instruments. Their arrangement differs from piece to piece, from roles of mere embellishment to full integration into the music texture. In the madrigals 'Schiera d'aspri martiri' and 'Guerra, guerra, tu brami', motives reminiscent of what Monteverdi later called the *genere concitato* are clearly identifiable. Many of the pieces shift between the natural and flat hexachords or employ other forms of chromaticism. Such chromatic experiments, which also appeared in some of his instrumental sonatas, are probably connected to the *musica reservata* of the Graz court and to the use of enharmonic keyboard instruments there. His *Musiche concertate* (Venice, 1619) contains concerted pieces with

52. Fu lodato da Samuel Friedrich Capricornus e dallo stesso Liberati per la sua tecnica compositiva e il suo fine senso della differenza tra la scrittura vocale e quella strumentale. I suoi *Sacri concerti* (Venezia, 1625) includono alcuni dei primi lavori sacri, composti al nord delle Alpi, che fanno un uso esteso dello *stile recitativo*. Secondo Federhofer e Saunders, Valentini fu uno dei primi compositori a introdurre oltralpe il nuovo stile violinistico italiano; il suo *Secondo libro di madrigali* (Venezia, 1616) fu la prima pubblicazione di una raccolta di madrigali combinanti voci e strumenti differenti dal continuo, con almeno cinque dei suoi madrigali che rappresentano il gusto austriaco per le grandi partiture e che includono voci e strumenti insieme. La loro strumentazione differisce da pezzo a pezzo, da ruoli di puro abbellimento alla piena integrazione nella struttura musicale. Nei madrigali «Schiera d'aspri martiri» e «Guerra, guerra, tu brami», sono chiaramente identificabili reminiscenze di quello che Monteverdi in seguito chiamò *genere concitato*. Molti di questi pezzi passano dall'esacordo naturale a quello molle o impiegano altre forme di cromaticismo. Questi esperimenti cromatici, che appaiono anche in alcune delle sue sonate per strumento, sono probabilmente collegati con la

von ihm als „Venezianer der berühmten Schule der Gabrielis“ (*Lettera ... in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi, 1684* (Rom, 1685), p. 52). Er wurde von Samuel Friedrich Capricornus und Liberati wegen seiner Kompositionstechnik und wegen seines feinen Gespürs für den Unterschied zwischen vokalen und instrumentalen Kompositionen gerühmt. Seine *Sacri concerti* (Venedig, 1625) enthalten die frühesten Werke im *stile recitativo*, die nördlich der Alpen geschrieben wurden. Nach Federhofer und Saunders war Valentini einer der ersten Komponisten, die den neuen italienischen Stil der Violinmusik nördlich der Alpen eingeführt haben, und sein *Secondo libro di madrigali* (Venedig, 1616) war die erste veröffentlichte Sammlung von Madrigalen, in der über die Continuo-begleitung hinaus Stimmen und Instrumente miteinander verknüpft wurden. Die letzten fünf Madrigale des Buches sind charakteristisch für die österreichische Vorliebe für große Besetzungen mit Stimmen und Instrumenten. Die Verwendung der Instrumente ändert sich von Stück zu Stück und reicht von bloßer Verzierung bis zu voller Einbeziehung in die musikalische Textur. In den Madrigalen 'Schiera d'aspri martiri' und 'Guerra, guerra, tu brami' erinnert die Art der Motive deutlich an das, was Monteverdi

the instruments fully embodied into the vocal texture. This collection is also characterized by the presence of pieces reflecting Ferdinand II's affinity for hunting (see 'Deh, fuggite gli amori') and his engagement in the Thirty Years War (see 'Tocchin le trombe all arma'). The last work, in particular, is the first piece in which Monteverdi's famous melodic-rhythmic model of sixteen *semicrome* on the same note is found before Monteverdi's own *Combattimento di Tancredi e Clorinda* of 1624. Valentini's *Musica di camera* (Venice, 1621) reveals the new compositional predilection for structural organization in the 1620s by containing a number of compositions built on ostinato bass patterns, including the *pass'e mezzo*, *Romanesca* and *Ruggiero* and it is the first case in which the term 'da camera' appears in the history of printed music. In his *Musiche a doi voci* (1621) he appears to be more avant-garde and adventurous by using unusual proportions for declamatory reasons, such as 5/4 in 'Con guardo altero', or 9/8 and 7/9 in 'Vanne, o carta amorosa'.

musica reservata della corte di Graz e all'uso che lì vi si faceva di strumenti da tasto enarmonici. Le sue successive *Musiche concertate* (Venezia, 1619) contengono esclusivamente pezzi concertati con gli strumenti, pienamente incorporati nella tessitura vocale. La collezione è anche caratterizzata dalla presenza di pezzi che riflettono la propensione di Ferdinando II per la caccia (si veda «Deh, fuggite gli amori») e il suo coinvolgimento nella Guerra dei Trent'anni («Tocchin le trombe all'arma»). Nell'ultima composizione, in particolare, troviamo il famoso modello ritmico melodico monteverdiano, basato su *semicrome* ribattute, precedentemente alla pubblicazione del madrigale di Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, avvenuta nel 1624. La *Musica da camera* di Valentini (Venezia, 1621) rivela la nuova predilezione compositiva degli anni '20 del Seicento per l'organizzazione strutturale, attraverso la presenza di un numero di composizioni impostate su modelli di basso ostinato, incluso il *pass'e mezzo*, la *Romanesca* e *Ruggiero*. È inoltre il primo caso in cui appare il termine «da camera» nella storia dell'editoria musicale. Nelle sue *Musiche a doi voci* (1621) Valentini sembra essere più avanguardista e avventuroso, usando proporzioni insolite per il

später *genere concitato* nennen sollte. Viele der Stücke wechseln zwischen dem hexachordum naturale und dem hexachordum molle oder verwenden andere Formen von Chromatik. Derartige chromatische Experimente, die sich auch in einigen seiner instrumentalen Sonaten finden, hängen wahrscheinlich mit der *musica reservata* und der Verwendung enharmonischer Tasteninstrumente am Grazer Hof zusammen. Valentini's *Musiche concertate* (Venedig, 1619) enthalten Kompositionen in konzertierender Schreibart, bei denen die Instrumente vollkommen in die vokale Textur integriert sind. Die Sammlung ist auch gekennzeichnet durch Stücke, die die Vorliebe Ferdinands II. für die Jagd widerspiegeln (,Deh, fuggite gli amori') und seine Beteiligung am Dreißigjährigen Krieg (,Tocchin le trombe all arma'). Im letzteren Stück findet sich bereits mehrere Jahre vor Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* von 1624 dessen bekanntes melodisch-rhythmische Modell der sechzehn *semicrome* auf derselben Note. Valentini's *Musica di camera* (Venedig, 1621) weist die neue kompositorische Vorliebe der 1620er Jahre für strukturelle Gliederung auf, denn der Band enthält eine Reihe von Kompositionen über ostinaten Bassmodellen wie *pass'e*

declamato, come il 5/4 in «Con guardo altero», o il 9/8 e il 7/9 in «Vanne, o carta amorosa».

mezzo, Romanesca und Ruggiero. Es ist zudem das erste Mal, dass der Begriff ‚da camera‘ in der Musikgeschichte erscheint. In seinen *Musiche a doi voci* (1621) wirkt Valentini noch avantgardistischer und kühner, weil er aus deklamatorischen Gründen ungebräuchliche Taktarten benutzt, z.B. 5/4 in ‚Con guardo altero‘, oder 9/8 und 7/9 in ‚Vanne, o cara amorosa‘.

BIBLIOGRAPHY

Bamichas, Pyrros, ‘Montevrdi’s *stile concitato*: some later indications’ [in Greek], *Musicology*, 17 (2003), 140-183.

Federhofer, Hellmut / Saunders, Steven, ‘Valentini Giovanni (i)’, *Grove Music Online* (Accessed 30 May 2013).

Federhofer, Hellmut, ‘Graz Court Musicians and their Contributions to the *Parnasus Musicus Ferdinandeus* (1615)’, *Musica Disciplina*, 9 (1955), 167-244.

Mabbett, Margaret, *The Italian Madrigal, 1620-1655*, 2 vols. (Ph.D. diss., King’s College, London, 1989).

Whenham, John, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 vols. (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982).

Whenham, John, ‘Large-scale settings of Madrigal Texts with Obligato Instruments’, and ‘The settings of Canzonetta Texts’, in *Giovanni Valentini, Choirmaster to the Holy Roman Emperor 1619-1649 [Proceedings of an international conference, University of Heidelberg, 5-7 September 1998]*, ed. Silke Leopold & Joachim Steinheuer (Kassel: Bärenreiter, forthcoming)

THE SOURCE

(CANTO, TENORE, ALTO, BASSO, QUINTO, SETTIMO, OTTAVO, NONO, BASSO Continuo) / MUSICHE / CONCERTATE / Con voci, & Istromenti, / A 6, 7, 8, 9, & 10. / *Con Basso Continuo.* / DI GIOVANNI VALENTINI / Organista della Sacra Regià Maestà / di Ungheria, Boemia, &c. / (Printer's device) / Stampa del Gardano. / IN VENETIA MDCXIX. / (single rule) / *Appresso Bartolomeo Magni.* ([A], B, C, D, E, G, H, I, [K])

Valentini's *Musiche concertate* appears to have been printed only once, and of this printing only two copies survive, in the British Library, London, UK (© British Library Board, Music Collections D.4), and in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Poland (shelfmark Mus. ant. pract. V 50.). This edition is based on both copies. The publication consists of ten quarto part-books with that of the 'Sesto' missing in both copies.

LA FONTE

(CANTO, TENORE, ALTO, BASSO, QUINTO, SETTIMO, OTTAVO, NONO, BASSO Continuo) / MUSICHE / CONCERTATE / Con voci, & Istromenti, / A 6, 7, 8, 9, & 10. / *Con Basso Continuo.* / DI GIOVANNI VALENTINI / Organista della Sacra Regià Maestà / di Ungheria, Boemia, &c. / (Marchio tipografico) / Stampa del Gardano. / IN VENETIA MDCXIX. / (separatore singolo) / *Appresso Bartolomeo Magni.* ([A], B, C, D, E, G, H, I, [K])

Il *Musiche concertate* di Valentini è stato stampato – con ogni probabilità – una volta sola, e di questa edizione sopravvivono solo due copie: una alla British Library di Londra (© British Library Board, Music Collections D.4) e una alla Jagiellońska di Cracovia (coll. Mus. ant. pract. V 50.). La nostra edizione si basa su entrambe le copie. L'originale consiste di 10 libri-parte in quarto, dei quali purtroppo il «Sesto» è mancante in entrambe le copie.

DIE QUELLE

(CANTO, TENORE, ALTO, BASSO, QUINTO, SETTIMO, OTTAVO, NONO, BASSO Continuo) / MUSICHE / CONCERTATE / Con voci, & Istromenti, / A 6, 7, 8, 9, & 10. / *Con Basso Continuo.* / DI GIOVANNI VALENTINI / Organista della Sacra Regià Maestà / di Ungheria, Boemia, &c. / (Signatur des Druckers) / Stampa del Gardano. / IN VENETIA MDCXIX. / (einzelne waagerechte Linie) / *Appresso Bartolomeo Magni.* ([A], B, C, D, E, G, H, I, [K])

Valentini's *Musiche concertate* scheint nur einmal gedruckt worden zu sein, und von diesem Druck sind nur zwei Kopien erhalten, in der British Library, London, UK (© British Library Board, Music Collections D.4) und in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Poland (Signatur Mus. ant. pract. V 50.). Die hier vorgelegte Edition basiert auf beiden Kopien. Das Original besteht aus zehn Stimmbüchern, von denen jdeoeh in beiden Kopien das Sesto-Buch fehlt.

CANTO: 1-17, [18].
 TENORE: 1-2, 1-2 [3-4], 3-21 [5-23].
 ALTO: 1-10, 15-16 [11-12], 27 [13], 18 [14], 15-17.
 BASSO: 1-19, 16-17 [20-21].
 QUINTO: 1-12, 11 [13], 14-19, 8 [20].
 SETTIMO: 1-2, 2 [3], 5 [4], 6-11 [5-10], 10-11 [11-12], 14 [13], 11 [14], [15].
 OTTAVO: 1-12, 17 [13].
 NONO: 1-8.
 BASSO CONTINUO: 1, [2], 1-14 [3-16], 25 [17], 16-30 [18-32].

CANTO sigs: A-A5.
 TENORE sigs: B-B6.
 ALTO sigs: C-C5.
 BASSO sigs: D-D6.
 QUINTO sigs: E-E6.
 SETTIMO sigs: G-G4.
 OTTAVO sigs: H-H4.
 NONO sigs: I-I3.
 BASSO Continuo sigs: K-K7.

‘Musiche di Gio. Valentini. à 6. 7. 8 9. & 10.’:
 [CANTO]: A3, A5, [TENORE]: B3, B5,
 [ALTO]: C3, C5, [BASSO]: D3, D5,
 [QUINTO]: E3, E5, [SETTIMO]: G3,
 [OTTAVO]: H3, [NONO]: I3 and [BASSO Continuo]: K3, K5 and K7.

CANTO: 1-17, [18].
 TENORE: 1-2, 1-2 [3-4], 3-21 [5-23].
 ALTO: 1-10, 15-16 [11-12], 27 [13], 18 [14], 15-17.
 BASSO: 1-19, 16-17 [20-21].
 QUINTO: 1-12, 11 [13], 14-19, 8 [20].
 SETTIMO: 1-2, 2 [3], 5 [4], 6-11 [5-10], 10-11 [11-12], 14 [13], 11 [14], [15].
 OTTAVO: 1-12, 17 [13].
 NONO: 1-8.
 BASSO CONTINUO: 1, [2], 1-14 [3-16], 25 [17], 16-30 [18-32].

CANTO sign.: A-A5.
 TENORE sign: B-B6.
 ALTO sign: C-C5.
 BASSO sign: D-D6.
 QUINTO sign: E-E6.
 SETTIMO sign: G-G4.
 OTTAVO sign: H-H4.
 NONO sign: I-I3.
 BASSO Continuo sign: K-K7.

«Musiche di Gio. Valentini. à 6. 7. 8 9. & 10.»:
 [CANTO]: A3, A5, [TENORE]: B3, B5,
 [ALTO]: C3, C5, [BASSO]: D3, D5,
 [QUINTO]: E3, E5, [SETTIMO]: G3,
 [OTTAVO]: H3, [NONO]: I3 e [BASSO Continuo]: K3, K5 e K7.

CANTO: 1-17, [18].
 TENORE: 1-2, 1-2 [3-4], 3-21 [5-23].
 ALTO: 1-10, 15-16 [11-12], 27 [13], 18 [14], 15-17.
 BASSO: 1-19, 16-17 [20-21].
 QUINTO: 1-12, 11 [13], 14-19, 8 [20].
 SETTIMO: 1-2, 2 [3], 5 [4], 6-11 [5-10], 10-11 [11-12], 14 [13], 11 [14], [15].
 OTTAVO: 1-12, 17 [13].
 NONO: 1-8.
 BASSO CONTINUO: 1, [2], 1-14 [3-16], 25 [17], 16-30 [18-32].

CANTO sigs: A-A5.
 TENORE sigs: B-B6.
 ALTO sigs: C-C5.
 BASSO sigs: D-D6.
 QUINTO sigs: E-E6.
 SETTIMO sigs: G-G4.
 OTTAVO sigs: H-H4.
 NONO sigs: I-I3.
 BASSO Continuo sigs: K-K7.

‘Musiche di Gio. Valentini. à 6. 7. 8 9. & 10.’: [CANTO]: A3, A5, [TENORE]: B3, B5, [ALTO]: C3, C5, [BASSO]: D3, D5, [QUINTO]: E3, E5, [SETTIMO]: G3, [OTTAVO]: H3, [NONO]: I3 and [BASSO Continuo]: K3, K5 and K7.

A dedicatory letter to Archduke Ferdinand appears in all the surviving part-books; the layout and content of the dedications are consistent from book to book.

Canto, sig. A2:

TO THE MOST SERENE PRINCE /
FERDINAND, ARCHBISHOP / OF
COLOGNE, / ARCHCHANCELLOR OF
THE HOLY / ROMAN EMPIRE FOR /
ITALY, / Count Palatine of the Rhine, / Duke
of the one and the other Bavaria, etc. / My
Lord and Most Clement Patron. // [initial
capital in ornamental wood block] IT IS THE
OPINION of the World that it is customary to
place at the front of works / the name of those
to whose glory they are consecrated either in
the hope of being / useful and with the design
of showing gratitude: or with / the ambition of
elevating the work through the / grandeur of
others: something that I have never persuaded
myself to do. Having put together some of my
music, I thought to dedicate it to Your Serene
Highness not for one, nor for the other reason;
but solely for the rare virtues that are found in
you, as in their proper abode. Whence,
esteeming that you should not accept this for
any reason other than the obligation I must
offer to you, you will also know that if it is not
worthy of your infinite merits, neither will it

Una dedica sotto forma di lettera è presente in tutti e nove i libri-parte; l'aspetto e il contenuto della dedica è uniforme in tutte le sue occorrenze.

Canto, sig. A2:

AL SERENISS[I]^{MO} / PRENCIPE, /
FERDINANDO ARCIVESCOVO / DI
COLONIA, / ARCICANCELLIERO DEL
SACRO / ROMANO IMPERIO PER LA
ITALIA / Conte Palatino, del Reno, Duca
dell'Vna / & l'altra Baviera & c. /
Signore et Patron mio Clementissimo. //
E [capolettera in silografia] OPINIONE del
Mondo, che si costumi di porre nel fronte
dell'opre / il nome di quelli, alla cui gloria si
consacrano, ò per speranza di essere / giouato, e
disegno di farsi grato: ò per ambitione d'inalzar
l'opra con la / grandezza altrui: Cosa che
nell'animo fin' hora non hà potuto già mai /
cadermi. Poiche hauendo io posto insieme
alcune mie Musiche, hò pen[-] / sato dedicarle à
V.[ostra] Altezza Serenissima non per L'vno, ò
per l'altro / effetto; mà solamente per le rare
virtù che in lei si trouano, Come in suo / proprio
albergo : La onde stimando, che per nessuna
ragione ella deurà / restare di accettare quello,
che con tanta obligatione debbo offerirle, co[-] /
noscerà anco, che se non è degno dell'infiniti
meriti suoi, non è tam poco, / conforme alla

Ein Widmungsschreiben an Erzherzog Ferdinand findet sich in allen erhaltenen Stimmbüchern; das Layout und der Inhalt stimmen durchgehend überein.

Canto, sig. A2:

Dem Allerdurchlauchtigsten Prinzen
Ferdinand, Erzbischof von Köln, Erzkanzler
des Heiligen Römischen Reiches für Italien,
Pfalzgraf vom Rhein, Herzog des einen und
anderen Bayerns etc., meinem
allergnädigsten Herrn und Schützer. //
[verzierte Majuskel im Holzschnitt] Es ist
die MEINUNG der Welt, dass es Sitte sei,
auf die Titelseite der Werke den Namen
jener zu setzen, deren Ruhm sie gewidmet
sind, sei es in der Hoffnung, nützlich zu sein,
und in der Absicht, sich dankbar zu zeigen,
sei es in dem Ehrgeiz, das Werk durch die
Größe eines anderen zu erheben, was mir bis
jetzt noch nie in den Sinn gekommen ist. Da
ich einige meiner Compositionen
zusammengestellt hatte, überlegte ich, sie
weder aus dem einen, noch aus dem anderen
Grunde Eurer Allerdurchlauchtigsten Hoheit
zu widmen, sondern einzig wegen der
seltenen Tugenden, die sich bei Euch
einfinden wie in ihrer eigenen Wohnstatt.
Daher dafürhaltend, dass Ihr aus keinem
Grunde geruhen müsst, das anzunehmen,

conform to my wish and desire, with which I would wish to be able to consecrate myself several times, / as well as the fruit of my small talent. Be pleased, therefore, Your Most Serene Highness, to enjoy this [gift] / as much as I humbly beseech you; for I am assured that, with the protection of so great a prince, I / will gain in merit myself, and I shall pray to God for every greater splendour for Your Most Serene Highness, / to whom I bow. From Vienna, 15 July 1619. /
Of Your Most Serene Highness, / the most humble and devoted servant / Giovanni Valentini.

[English trans. of dedication by John Whenham]

volontà, è desiderio mio, con il quale vorrei potere consecrare più volte me stesso, / non che il frutto del mio poco talento; si compiaccia per tanto V.[ostra] Altezza Serenissima gradir- / lo, come humilmente la supplico ; che l'assicuro, che con la protettione d'un tanto Principe, ne ver[-] / rò in pregio à me stesso, e starò pregando Dio per ogni maggior grandezza di V.[ostra] A.[ltezza] Serenissima / alla quale me inchino. Di Vienna il di 15. Luglio 1619. / Di V.[ostra] A.[ltezza] Serenissima / Humilissimo & Deuotissimo Seruitore / Giovanni Valentini

was ich Euch mit so großer Verbindlichkeit anzubieten habe, so werdet Ihr auch wissen, dass, wenn es auch nicht Eurer unendlichen Verdienste wert ist, es dennoch meinem Willen und meinem Verlangen gemäß ist, mit dem ich gern mehrfach mich selbst wie auch die Frucht meines geringen Talents Euch weihen zu können wünschte. Es geruhe Euer Allerdurchlauchtigste Hoheit daher, so bitte ich Euch untertänigst, daran Gefallen zu finden. Denn ich versichere Euch, dass ich durch die Gunst eines so hohen Prinzen keinen Wert an mir selbst erkennen werde und beständig Gott bitten will um jede größere Herrlichkeit für Euer Allerdurchlauchtigste Hoheit, / vor der ich mich verneige. Aus Wien am 15. Juli 1619. / Euer Allerdurchlauchtigsten Hoheit demütigster und untertänigster Diener / Giovanni Valentini.

(Deutsche Übersetzung der Widmung von Joachim Steinheuer)

PERFORMANCE ISSUES

It is certain that all Valentini's *Musiche* of 1619 were sung by solo voices, all professionals. Despite the presence of women singers regularly employed at the court from the late 1620s onwards – such as Margherita Basile (who was formerly at Mantua and was to have sung the title role in Monteverdi's *La finta pazza Licori* in 1627) and Lucia Rubini – at the imperial 'musica piccola di camera' around 1631 (according to a letter to Mantua from G. B. Rubini of 1631), no female singers appear to have been associated with the imperial Hofkapelle when Valentini's *Musiche* were printed. Of course, taking into account cases of other music institutions such as that at Ferrara in the late 16th century, where the names of women singers were not included in the official lists of the duke's cappella, the possibility cannot be excluded. Consequently, the soprano lines would likely have been performed by either female sopranos or soprano falsettists (Discantists), and the 'alto' (high) parts by female altos or high tenors.

Unusual notes — such as those found in Valentini's collection of 1616 not corresponding to the keys of a common

QUESTIONI DI ESECUZIONE

È certo che tutte le *Musiche* di Valentini del 1619 furono eseguite da voci soliste, tutte professionali. Nonostante la presenza di cantanti donne regolarmente impiegate alla corte sin dal tardo 1620 – come Margherita Basile (che era in precedenza a Mantova e aveva cantato nel ruolo principale di *La finta pazza Licori*, nel 1627) e Lucia Rubini – cantante della imperiale «musica piccola di camera» intorno al 1631 (secondo una lettera da Mantova di G.B. Rubini, datata 1631), non appaiono cantanti donne associate con la *Hofkapelle* imperiale al tempo in cui le *Musiche* di Valentini furono stampate. Ovviamente, non è da escludere la possibilità che ve ne fossero, tenuto conto degli altri casi di istituzioni musicali, come quella di Ferrara nel tardo sedicesimo secolo, in cui i nomi delle cantanti non erano inclusi nella lista ufficiale della cappella ducale. Di conseguenza, le parti del soprano saranno state probabilmente eseguite o da donne o da falsettisti (discantisti), e le parti dell'alto, da donne o da tenori dotati di estensione acuta.

L'assenza di note fuori dall'usuale estensione nelle *Musiche* (1619) di Valentini, come

AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Es ist sicher, dass Valentinis *Musiche* von 1619 von professionellen Gesangssolisten gesungen wurden. Obwohl es in den späten 1620ern und danach am Hof fest angestellte Sängerinnen gab, wie Margherita Basile (die früher in Mantua war und 1627 die Titelrolle in Monteverdi's *La finta pazza Licori* singen sollte) und Lucia Rubini – in der kaiserlichen 'musica piccola di camera' um 1631 (laut einem Brief von G. B. Rubini nach Mantua von 1631), scheinen keine Sängerinnen mit der kaiserlichen Hofkapelle in Verbindung gestanden zu haben, als Valentinis *Musiche* gedruckt wurde. Natürlich kann die Möglichkeit der Beteiligung von Sängerinnen nicht ausgeschlossen werden, wenn man andere musikalische Institutionen wie die Hofmusik in Ferrara im späten 16. Jahrhundert betrachtet, denn dort wurden die Namen der Sängerinnen nicht in der Namensliste der herzoglichen Kapelle aufgeführt. Somit dürften die Sopranstimmen vermutlich entweder von Sopranistinnen oder von Sopran-Falsettisten (Diskantisten) gesungen worden sein, und die Altstimmen (,alto' heißt ,hoch') von Altistinnen oder von hohen Tenören.

keyboard instrument of the period with twelve or fourteen keys per octave (with additional D sharp and A flat keys) – are absent in Valentini's *Musiche* of 1619. Only A flat appears in the 1619 collection, requiring at most an adjustment of some G sharp keys of a regular keyboard. This demonstrates that its content was probably intended to be performed before the volume's dedicatee, Ferdinand Wittelsbach of Bavaria, Prince Archbishop of Cologne, during the festivities following Ferdinand II's coronation at Frankfurt, by members of the imperial *Hofkapelle* without the enharmonic keyboard instruments that existed at Ferdinand II's former court in Graz. On the other hand, the general profile of the pieces suggests a political character in Valentini's dedication, possibly suggested by his patron. Indeed, this 'exportation' of music richness, reflecting the prosperity and refined elegance of Ferdinand's court, is fully justified by the influential role of the Prince Archbishop as imperial Elector interested in supporting his family interests. In 1612, the Archbishop had attempted to get his brother Maximilian I, Duke of Bavaria and military and political leader of the Catholic League elected as Holy Roman Emperor (the Catholic League was a strong army which, after the treaty with the Emperor in October

quelle che si trovano nella sua raccolta del 1616 – ovvero non corrispondenti ai tasti di una normale tastiera del periodo, che aveva dodici o quattordici tasti per ottava (quando presenti il re# e il lab). Nella raccolta del 1619 troviamo solo il lab, e probabilmente per esso bastava intonare diversamente alcuni sol# di una tastiera tradizionale – dimostra che il contenuto era stato concepito per essere eseguito di fronte allo stesso dedicatario, Ferdinando Wittelsbach di Baviera, principe arcivescovo di Colonia, durante i festeggiamenti che seguirono l'incoronazione di Ferdinando II a Francoforte. La suddetta esecuzione avvenne grazie ai membri della *Hofkapelle* imperiale in assenza degli strumenti a tastiera enarmonici che si trovavano nella precedente corte di Ferdinando a Graz. D'altro canto, il carattere generale dei brani fa pensare a intenti politici nella dedica di Valentini, forse suggeriti dal suo signore. Infatti, questa 'esportazione' di ricchezza musicale, che rifletteva la studiata eleganza della corte di Ferdinando, è pienamente giustificata dal ruolo di grande influenza che ebbe il principe arcivescovo come elettore imperiale, proteso a incentivare i suoi interessi familiari. Nel 1612, l'arcivescovo aveva provato a far insediare suo fratello Massimiliano I, duca di Baviera e

Ungewöhnliche Noten, wie sie sich in Valentinis Sammlung von 1616 finden und jenen Noten entsprechen, wie sie nicht bei gängigen zeitgenössischen Tasteninstrumenten mit zwölf oder vierzehn Töne pro Oktave, also mit zusätzlichem *dis* und *as*, üblich waren, fehlen in Valentinis *Musiche* von 1619. Nur *as* erscheint in der Sammlung von 1619, das jedoch allenfalls eine Angleichung einiger *gis* auf einer normalen Tastatur erfordert. Dies legt nahe, dass der Inhalt vermutlich für eine Aufführung vor dem Widmungsträger der Sammlung, dem Wittelsbacher Prinzen Ferdinand von Bayern, Erzbischof von Köln gedacht war, und zwar während der Feierlichkeiten im Anschluss an die Kaiserkrönung Ferdinands II. in Frankfurt durch Mitglieder der Hofkapelle, jedoch ohne jene enharmonischen Tasteninstrumente, wie sie an Ferdinands Hof in Graz existierten. Andererseits lässt der allgemeine Charakter der Stücke politische Absichten in Valentinis Widmung vermuten, möglicherweise angeregt durch seinen Dienstherrn. In der Tat ist dieser 'Export' musikalischen Reichtums, der die Prosperität und die raffinierte Eleganz von Ferdinands Hof widerspiegelt, gänzlich gerechtfertigt durch die einflussreiche Rolle des Erzbischofs als stimmberechtigter

1619, Maximilian placed at his service in return for large concessions). The dedication of Valentini's *Musiche concertate*, dated just a few weeks before Ferdinand's election (28 August 1619), suggests that the volume was intended to support Ferdinand's case, and the haste with which it was produced is evident in the sloppiness of pagination in the part-books (see 'THE SOURCE', above).

Nowhere in the source is any specification about the continuo instruments given, so, generally, a harpsichord, or a plucked stringed instrument, such as a chitarrone, or, especially in the concerted pieces, a harpsichord with a viola da gamba or a chitarrone (Francesco Turini's recommended combination for the accompaniment of violins, mentioned in his *Madrigali, libro III* of 1629) — would all be appropriate as foundation instruments.

Figures appear only rarely in the continuo part-book. Pieces 1 to 3, however, are printed with a short score: a second melodic line, drawn from one or more of the upper voices, is printed above the bass line (up to bar 186 in 2 and up to bar 159 in 3), giving the continuo player a clearer idea of the intended harmony. The delicacy of the vocal parts such as in bars 74-80 in No.5, 'Caro vezzo d'Amor, con che

leader militare e politico della Lega Cattolica, come imperatore del Sacro Romano Impero (la Lega Cattolica era un esercito potente che dopo il trattato con l'imperatore nell'ottobre 1619, Massimiliano mise al suo servizio in cambio di grandi concessioni). La dedica delle *Musiche concertate* di Valentini, datata solo poche settimane prima dell'elezione di Ferdinando (28 agosto 1619), suggerisce che il volume fosse inteso per sostenere la causa di Ferdinando e che la rapidità con il quale la stampa venne prodotta è evidente nei problemi d'impaginazione dei libri parte (vedi il paragrafo «LA FONTE» qui sopra).

Nella fonte manca qualsiasi indicazione riguardo agli strumenti del continuo; in generale, un clavicembalo con una viola da gamba, o uno strumento a corde come il chitarrone, oppure, specialmente nei pezzi concertati, clavicembalo, viola da gamba, chitarrone, o una combinazione di accompagnamento di violini (come raccomanda Francesco Turini nel suo *Madrigali, libro III* del 1629) – sarebbero tutti appropriati per il sostegno armonico.

Un altro dato di grande importanza riguardante l'esecuzione del continuo è la sua notazione originale. La notazione appare solo

Kurfürst bei der Kaiserwahl, der zugleich die Familieninteressen im Blick hatte. 1612 hatte der Erzbischof versucht, seinen Bruder Maximilian I, den Herzog von Bayern und militärischen wie politischen Führer der Katholischen Liga, zum Heiligen Römischen Kaiser wählen zu lassen; die Katholische Liga war eine starke Armee, die Maximilian nach dem Vertrag mit dem Kaiser im Oktober 1619 als Gegenleistung für große Zugeständnisse in seinen Dienst stellte. Die Widmung von Valentinis *Musiche concertate*, nur wenige Wochen vor Ferdinands Wahl am 28. August 1619 datiert, legt nahe, dass der Band als Unterstützung für die Sache Ferdinands intendiert war, und die Hast, mit der er hergestellt wurde, wird deutlich an der schlampigen Paginierung der Stimmbücher (siehe oben DIE QUELLE)

In der Quelle gibt es nirgendwo irgendeine Spezifizierung der Continuo-Instrumente, ganz allgemein dürften ein Cembalo oder ein gezupftes Saiteninstrument, wie ein Chitarrone oder, vor allem in mehrstimmigen Stücken, ein Cembalo mit einer Viola da gamba oder einem Chitarrone, oder wie von Francesco Turini in seinem *Madrigali, libro III* von 1629 empfohlen, eine Kombination von allen zur Begleitung von Violinen

m'invita', or in bars 52-58 and 120-125 in No. 7 'Ecco vicine, o bella tigre, l'ore', or the a f-C-F bass model in No. 3 'Un di soletto' – present in the major part of the first section (see bars 1-159) implying the F major chord regardless of its occasional harmonic conflict with the upper parts (e.g. bars 40-44, 79-81 and 146-150) –, suggests that the performer should be very careful in the choice of harmony and generally, follow Lodovico da Viadana's advice, found in the preface of his *Cento concerti ecclesiastici* (1602): 'The organist is bound to play the organ part simply, and in particular with the left hand; if, however, he wants to execute some movement with the right hand, as by ornamenting cadences, or by some appropriate embellishment, he must play in such a manner that the singer or singers are not covered or confused by too much movement.'

Apart from the 'Presto', 'Prestissimo' and 'Allegro' markings in No. 5 'Caro vezzo d'Amor, con che m'invita', No. 9 'Deh fuggite gl'Amori' and No. 10 'Tocchin le trombe all'arma' respectively, no other tempo or dynamic markings exist in the source. Therefore, performers will have to choose a tempo appropriate to the style of the music, the sense of the text and the acoustics of the

raramente in quelle parti del continuo dove è stampata una sorta di 'partitura', nei brani nn. 1-3, con il basso strumentale scritto con una voce più acuta (fino alla misura 186 nel n. 2 e fino alla misura 159 nel 3), permettendo pertanto all'esecutore del basso continuo di avere un maggiore e integrato senso dell'armonia. Inoltre, la delicatezza delle parti vocali, come nelle misure 74-80 del n. 5 «Caro vezzo d'Amor, con che m'invita» o nelle misure 52-58 e 120-25 del n. 7 «Ecco vicine, o bella tigre, l'ore», o lo schema del basso «a f-C-F» nel n. 3 «Un di soletto» – presente in quasi tutta la prima sezione (vedi miss. 1-159) il che implica un accordo di Fa maggiore senza nessun riguardo per eventuali conflitti armonici con le parti superiori (per es. miss. 40-44, 79-81 e 146-150) – suggeriscono, da parte dell'esecutore, una grande cautela nella scelta dell'armonia e generalmente, seguendo il suggerimento di Lodovico da Viadana, nella prefazione ai suoi *Cento concerti ecclesiastici* (1602): «L'organista è tenuto a suonare la parte dell'organo semplicemente, e in particolare con la mano sinistra; se, comunque, volesse eseguire alcuni movimenti con la mano destra, come per esempio per le cadenze ornamentali, o per certi appropriati abbellimenti, egli deve suonare in modo tale che il cantante o i cantanti non siano coperti o

geeignet sein.

Bezifferungen finden sich nur selten im Continuo-Stimmbuch. Die Stücke 1-3 sind jedoch mit einer verkürzten Partitur versehen, eine zweite Melodielinie, die aus einer oder mehreren der Oberstimmen gewonnen ist, ist über der Basslinie abgedruckt (bis Takt 186 in Nr. 2 und Takt 159 in Nr. 3), wodurch der Continuospieler eine klarere Vorstellung von der zugrundeliegenden Harmonie erhält. Die delikate Führung der Vokalstimmen – in den Takten 74-80 von Nr. 5, „Caro vezzo d'amor, con che m'invita“ oder in den Takten 52-58 und 120-125 in Nr. 7 „Ecco vicine, o bella tigre, l'ore“, oder auch das f-Moll/C-Dur/F-Dur-Bassmodell in Nr. 3 „Un di soletto“, das sich im größten Teil des ersten Abschnitts (vgl. Takte 1-159) findet und ohne Rücksicht auf gelegentliche harmonische Konflikte (z.B. in den Takten 40-44, 79-81 und 146-150) einen F-Dur-Akkord impliziert – legt nahe, dass der Ausführende sehr vorsichtig in der Wahl der Harmonien sein sollte und dabei generell dem Rat Lodovico da Viadanas folgen sollte, der sich im Vorwort zu dessen *Cento concerti ecclesiastici* von 1602 findet: „Der Organist ist gehalten, den Orgelpart auf einfache Weise zu spielen, besonders mit der linken Hand; wenn er jedoch einige

room where the music is to be performed. The dynamic should be adjusted to the size of the room.

The notation of Valentini's madrigals follows the conventions of high Renaissance mensural notation. In practical terms this was described by early seventeenth-century theorists in terms of the 'tactus', conceived as a regular down and up stroke of the hand, though this should not be taken to preclude *rubato*. Under the signature **C** the tactus lasted one semibreve (whole note), giving a regular pulse of two minims (half notes) one to the downbeat, one to the upbeat.

According to the instructions given by Antonio Brunelli in his *Regole utilissime per li scolari* (Florence, 1606) concerning the signature 3/1: 'where one went, now three go' this should be executed as following: where one semibreve went to each down and up beat under **C**, now three semibreves should be fitted to the same down and up beat (**C** $\circ = 3/1$ $\circ\circ\circ$).

Both 3/2 and 3/1 proportions appear without consistency in the pieces. Considering that the basic unit in both duple and triple time is the

confusi dall'eccessivo movimento».

A parte per le indicazioni di «Presto», «Prestissimo» e «Allegro» che si trovano rispettivamente nel n. 5 «Caro vezzo d'Amor, con che m'invita», n. 9 «Deh fuggite gl'Amori» e n. 10 «Tocchin le trombe all'arma», la fonte non ha nessun'altra indicazione di tempo o dinamica. Pertanto, gli esecutori dovranno scegliere un tempo appropriato allo stile della musica, al senso del testo e all'acustica dei luoghi dove la musica sarà eseguita. La dinamica dovrebbe essere adattata alla grandezza della sala.

La notazione dei madrigali di Valentini segue le convenzioni della notazione mensurale dell'alto Rinascimento. In pratica, questa era descritta dai teorici dei primi anni del diciassettesimo secolo in termini di «tactus», concepito come un gesto di battere e levare della mano, anche se ciò non dovrebbe precludere il *rubato*. Sotto il tempo **C** il tactus durava una semibreve (un intero), dando la pulsazione regolare di due minime, una per il battere e l'altra per il levare.

Riguardo il tempo 3/1– secondo le istruzioni date da Antonio Brunelli nelle sue *Regole utilissime per li scolari* (Firenze, 1606):

Bewegungen mit der rechten Hand ausführen möchte, wie zum Beispiel bei ausgeschmückten Kadenzen, oder bei gewissen angemessenen Verzierungen, so muss er in einer solchen Weise spielen, dass der Sänger oder die Sänger nicht zudeckt oder von der übermäßigen Bewegung verwirrt werden.“

Abgesehen von den Anweisungen ‚Prest‘, ‚Prestissimo‘ und ‚Allegro‘ in Nr. 5 ‚Caro vezzo d'amor, con che mi'invita‘, Nr. 9 ‚Deh fuggite gl'amori‘ und Nr. 10 ‚Tocchin le trombe all'arma‘, finden sich keine weiteren Angaben zu Tempo oder Dynamik in der Quelle. Deshalb müssen die Ausführenden ein Tempo wählen, das dem Stil der Musik, der Bedeutung des Textes und der Akustik des Raumes, in dem die Musik aufgeführt wird, angemessen ist. Die Dynamik sollte der Größe des Raumes angepasst werden.

Die Notation in Valentinis Madrigalen folgt den Konventionen der Mensuralnotation der Hochrenaissance. Für die Praxis ist das von Theoretikern des frühen 17. Jahrhunderts als ‚tactus‘ beschrieben worden, der als regelmäßiges Auf- und Abwärtsschlagen mit der Hand verstanden wurde, obwohl ein *rubato* nicht auszuschließen ist. Bei

minim (two minims to the tactus under **C**, three minims to the tactus under 3/2) in practice, this results to the same proportion as **C**→3/1. So, what was the reason for such a distinction? One possibility is that he intended music written in 3/2 to be taken rather faster than under the proportion **C**→3/1. This idea was expressed by the Venetian Martino Pesenti in a rubric to the madrigal 'Più non t'amerò io' in his *Terzo libro de madrigal* (Venice, 1628) which reads 'Si canti la proportione maggiore adagio, et la minore presta' (one should sing the major proportion [i.e. 3/1] slowly and the minor proportion [3/2] fast). Unlike the edition of 1616, here, for most of the time, 3/2 is preceded by **C** (Nos. 4 and 9), **C** with stroke (No. 1,) or circle with stroke (No. 3), and 3/1 by **C** (No. 2). This peculiar and admittedly unusual specialization of the triple proportions could be rather attributed to the fact that the composer probably aimed to achieve subtle differences of tempo in relation to the meaning of text.

More specifically, **C** 3/2 would require a faster tempo than the common 3/2 but a slower one than that in No.9. In Nos. 1 and 3 however, the actual proportion is 3/1; that means that in the first place, six semibreves should be executed

«liddove uno è andato, ora vanno tre» – si dovrebbe eseguire nel seguente modo: dove si ha una semibreve per ogni battere e levare nel tempo **C** tre semibrevi dovrebbero essere introdotte sullo stesso battere e levare (**C** $\circ$ = 3/1 $\circ\circ\circ$).

Entrambe le proporzioni 3/2 e 3/1 appaiono nei vari brani senza alcuna coerenza. Considerando che l'unità di base, sia nel tempo doppio sia in quello triplo, è la minima (due minime al *tactus* in **C**, tre minime al *tactus* in 3/2) in pratica si ha la stessa proporzione nel tempo **C**→3/1. E dunque qual era la ragione per tale distinzione? Una possibilità è che egli intendesse la scrittura in 3/2 molto più veloce che nella proporzione **C**→3/1. Questa idea fu espressa dal veneziano Martino Pesenti in una nota al madrigale «Più non t'amerò io» nel suo *Terzo libro de madrigali* (Venezia, 1628), in cui si legge «Si canti la proportione maggiore [3/1] adagio, et la minore [3/2] presta. Tornando alla raccolta di Valentini in oggetto, a differenza dell'edizione del 1616, qui il più delle volte 3/2 è preceduto dal **C** (nn. 4 e 9), **C** tagliato (n. 1) o dal cerchio tagliato (n. 3) e 3/1 dal **C** (n. 2). Questa strana e inusuale caratterizzazione delle proporzioni triple può essere piuttosto

Mensurvorzeichnung **C** dauerte der Takt eine Semibrevis (ganze Note), wobei ein regelmäßiger Schlag von zwei Halben gegeben wurde, abwärts und aufwärts. In Bezug auf die Taktangabe 3/1- in Übereinstimmung mit den Anleitungen von Antonio Brunelli in seinen *Regole utilissime per li scolari* (Florence, 1606) - ,wo es vorher einen gab, gibt es jetzt drei' - sollte das folgendermaßen ausgeführt werden: Während unter **C** eine Aufwärts- und Abwärtsbewegung für eine Semibrevis galt, gilt nun die gleiche Aufwärts- und Abwärtsbewegung für drei ganze Noten (**C** $\circ$ = 3/1 $\circ\circ\circ$).

Die proportionalen Mensurvorzeichnungen 3/2 und 3/1 erscheinen in den verschiedenen Stücken ohne Folgerichtigkeit. Wenn man davon ausgeht, dass die Grundeinheit sowohl im Zweier- als auch im Dreiertakt eine Halbe ist (zwei Halbe in einem Takt mit Vorzeichnung **C**, drei Halbe in einem Takt mit Vorzeichnung 3/2), ist es die gleiche Proportion wie **C**→3/1. Was könnte also der Grund für so eine Unterscheidung sein? Eine Möglichkeit wäre es, dass die Musik im 3/2-Takt schneller gedacht war als bei der Proportion **C**→3/1. Diesen Gedanken drückte der Venezianer Martino Pesenti in einer

in one tactus but in a slower tempo. In particular, in No.3 a slightly faster tempo than that in No.1 would be more appropriate due to its general pastoral 'rustic' profile evident in its continuo accompaniment.

attribuita al fatto che il compositore probabilmente cercava di raggiungere sottili differenze di tempo in relazione con il significato del testo. Nello specifico, C3/2 richiederebbe un tempo più rapido che il comune 3/2, ma un tempo più lento di quello che si trova nel n. 9. Nei nn. 1 e 3, comunque, la proporzione è 3/1, il che significa prima di tutto che sei semibrevis devono essere eseguite in un solo *tactus* ma a tempo più lento. In particolare, nel n. 3 un tempo leggermente più veloce che quello nel n. 1 potrebbe essere più appropriato a causa del suo carattere pastorale «rustico» che è evidente nell'accompagnamento del continuo.

Bemerkung zu dem Madrigal ‚Più non t’amerò io’ in seinem *Terzo libro de madrigali* (Venice, 1628) aus, wo es heißt ‚Si canti la proportione maggiore adagio, et la minore presta’ (man sollte die größere Proportion [d.h. 3/1] langsam und die kleinere Proportion [3/2] schnell singen). Anders als im Druck von 1616 steht hier meistens 3/2 nach einem *C* (Nr. 4 und 9), nach *C* mit alla breve-Strich (Nr. 1) oder einem Kreis mit alla breve-Strich (Nr. 3) sowie 3/1 nach einem *C* (Nr. 2). Diese besondere und zugegebenermaßen ungewöhnliche Spezialisierung von Dreierproportionen könnte eher dem Umstand zugeschrieben werden, dass der Komponist vermutlich darauf abzielte, subtile Tempounterschiede im Verhältnis zur Textbedeutung zu erreichen. Genauer gesagt, 3/2 würde ein rascheres Tempo erfordern als das übliche 3/2, aber ein langsameres als das in Nr. 9. In Nr. 1 und Nr. 3 ist jedoch die tatsächliche Proportion 3/1; dies bedeutet, dass 6 Semibreven in einem Tactus ausgeführt werden sollten, jedoch in langsamerem Tempo. Insbesondere in Nr. 3 wäre ein unwesentlich rascheres Tempo als in Nr. 1 angemessen auf Grund von dessen allgemein „bäuerlich“ pastoralem Charakter, wie er in der Continuo Begleitung deutlich wird.

BIBLIOGRAPHY

- Bowers, Roger, 'Proportioned Notation in Banchieri's Theory and Monteverdi's Music', in *Performing Practice in Monteverdi's Music*, ed. Raffaello Monterosso (Cremona, 1995), 39-73.
- Brunelli, Antonio, *Regole ultissime per li scolari* (Florence, 1606), partly translated in Putnam Aldrich, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody* (London, 1966).
- Holborn, Hajo, *A history of modern Germany, vol 1: The Reformation*, 3 vols, ed. by A. A. Knopf, Princeton U. Press (Princeton, 1959-1969).
- Kircher, Athanasius, *Musurgia Universalis*, 2 vols, (Rome, 1650).
- Lüdtke, Karsten, *Con la sudetta sprezzatura: Tempomodifikation in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Kassel, 2006).
- Saunders, Steven, *Cross, Sword, and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619-1637)* (Oxford, 1995).
- Stembridge, Cristopher, 'Music for the Cimbalo Cromatico and Other Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy', *Performance Practice Review*, 5/1(1992), 5-43.

TEXTS AND TRANSLATIONS

Beautiful, cruel bear,
[I am] weary from the long trail
That I follow through the forest of Love,

For deaf to my complaints
And blind to my sorrow she goes fleeing.

Ah, grievous hunt;
While she has the desire to hurt,

Alas, I am the wounded one and the prey.

English translation ©2013 John Whenham

I TESTI E LA LORO TRADUZIONE

1. Orsa bella, crudele
Madrigale – abCaCbDD
(Giovanni Battista Marino)

Orsa bella, crudele
stanco da lunga traccia
per la selva d'Amor men vo seguendo

che sorda a le querele
e cieca al mio dolor sen va fuggendo

ahi, dolorosa caccia;
mentre che lei piagar prender desio

il piagato e la preda ohimè son io.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.

TEXTVORLAGEN UND ÜBERSETZUNGEN

Eine schöne grausame Bärin,
müde von langer Fährte,
suche ich durch den Wald der Liebe zu
verfolgen,
die taub bei meinen Klagen
und blind bei meinem Schmerz eilends
entflieht,
Ach, schmerzliche Jagd,
Dieweil mich ein Verlangen ergreift, sie zu
verwunden,
bin ich, weh mir, nun der Verwundete, die
Beute selbst.

Deutsche Übersetzungen ©2013 Joachim Steinheuer

2. Fra bianchi gigli e fra vermiglie rose
 Canzone AabbcC bzw. AbbacC) / AbB)
 (Anon.)

Midst the white lilies and red roses

Of the loving cheeks
 Almost between flowers and fronds
 It flies happily and hides itself,
 The heart filled with joy,
 Where Cupid, become a little bird, has his
 nest.

Then, boldly, are raised towards the stars
 The two beautiful eyes,
 From which he catches fire,
 Receives death and life,
 Full of happiness
 A salamander of Love, or indeed a
 phoenix.

There, watching the celestial wheels
 Of flaming rings,
 With his silent sighs
 With no longer understood notes,
 The heart forms to his joy and delight
 New sensations of Love.

Fra bianchi gigli e fra vermiglie rose

delle guancie amorose,
 quasi tra fiori e fronde
 lieto vola e s'asconde,
 colmo di gioia il core,
 fatto augellino ov'ha il suo nido Amore.

Indi ardito s'inalza ver le stelle
 delle due luci belle,
 ivi se stesso accende
 morte e vita riprende
 Tutto, tutto felice
 salamandra d'Amor anzi fenice.

Colà mirando le celesti ruote
 di fiammeggianti giri
 con suoi muti sospiri
 con non più intese note
 novi sensi d'Amore
 forma alle gioie, a' suoi dilette il core.

Unter den weißen Lilien und zinnoberroten
 Rosen

der liebeichen Wangen
 fliegt gleichsam zwischen Blumen und Blättern
 glücklich das Herz und versteckt sich
 ganz voller Freude,
 zum Vöglein gemacht, dort, wo Amor sein Nest
 hat.

Von dort erhebt es sich kühn zu den Sternen
 der beiden schönen Augenlichter,
 daran entzündet es sich selbst,
 empfängt Tod und Leben wieder
 völlig beglückt
 ein Salamander der Liebe oder gar Phoenix.

Indem es dort die Himmelsräder
 auf flammenden Bahnen betrachtet,
 bringt mit seinen stummen Seufzern,
 mit nie zuvor gehörten Tönen,
 neue Liebesempfindungen
 das Herz bei solchen Freuden und Wonnen
 hervor.

But while he spreads his yearning feathers,
Too high and too close
To the divine spheres
Of amorous light
Like an Icarus of love
His heart falls transfixed and struck by
lightning.

Fortunate fall and daring flight

Since into a sea of milk
Though burned and injured
He finds twixt virgin snows
Falling in a white bosom
Fortunate health, lifegiving shelter.

O, if Love will grant you an eternal home

In the serene burning
Of the eyes, or inside
The cooling bosom,
Between ice and burning
Whether bird or a fish you are blessed, o
heart.

Ma mentre spiega le bramose piume,
troppo in alto e vicine
alle sfere divine
del amoroso lume
quasi Icaro d'Amore
cade trafitto e fulminato il core.

Venturosa caduta e volo ardito

poiché nel mar di lat[t]e
se ben arso e ferito
trovi fra nev'intatte
cadendo e 'n bianco petto
fortunata salute, almo ricetto.

O, s'Amor ti concede albergo eterno

nell'ardente sereno
de gl'occhi, o nell'interno
dell'aggiaciato seno
Fra 'l ghiaccio e fra l'ardore
augello o pesce sei beato o core.

Doch da es die sehnsuchtsvollen Schwingen
allzu hoch und nah
an den göttlichen Sphären
der liebeichen Augensterne ausbreitet,
stürzt, gleichsam ein Icarus in der Liebe
durchbohrt und vom Blitz getroffen hinab das
Herz.

Oh abenteuerreicher Fall und kühner Flug,

denn im milchweißen Meer
- wenn auch verbrannt und verletzt -
findest du unter unberührtem Schnee,
auf weißen Busen stürzend,
Glückseligkeit und göttlichen Unterschluß.

Oh, wenn Amor dir ewigen Aufenthalt
gewährte
im heiteren Glühen
der Augen oder inmitten
der eisbedeckten Brust,
so wärst zwischen Eis und Feuer
ein Vogel du oder ein Fisch, o seliges Herz!

Simple little song, too long you have
lasted:
To seek too much is not fitting;
'Enjoy what you have, and be silent,' says
Love.

English translation ©2013 John Whenham

Semplicetta canzon troppo t'estendi:
Tanto bramar non lice;
«Godi il presente e taci», Amor lo dice.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi
dei testi poetici è stata eseguita da Joachim
Steinheuer.

Allzulang dehnt du dich aus, mein einfaches
Lied,
Soviel zu begehren ziemt sich nicht;
"Genieß, was du hast, und schweig," so sagt es
Amor.

Deutsche Übersetzungen ©2013 Joachim Steinheuer

One day, alone,
I saw the delight
from whom I have so much torment:
and sighing,
and trembling all over,
thus I began to speak to her:

'O you who set me afire
with your sweet glances,
how beautiful you seem to me.'
She, quickly,
raised her voice
in dear, beautiful laughter:

'On my face
dawn places roses,
the sun light on my hair,
Love places his splendour
in my eyes,
his honey in my words.'

Thus she spoke;
then, more beautiful
than ever she seemed to me,

3. Un dì soletto
(Che non fu bene udito dalla sua donna)
Quinari e settenari / 5 5 7 5 5 7 / 7s / d
(Gabriello Chiabrera)

Un dì soletto
vidi il diletto
ond'ho sì gran martire;
e sospirando,
tutto tremando,
così le presi a dire:

«O tu che m'ardi
Co' dolci sguardi,
Come sì bella appari».
Ella veloce
sciolse la voce
fra vaghi risi e cari:

«Su 'l volto rose
l'Alba mi pose,
lumi su' crini il Sole,
Ne gli occhi Amore
il suo splendore
suo mel ne le parole».

Così disse ella
poscia più bella
che già mai m'apparisse,

Einst sah alleine
ich die Geliebte,
durch die ich Qualen leide;
und unter Seufzern,
am Leibe zitternd,
begann ich so zu sprechen:

"Ach, du verzehrst mich
mit süßen Blicken,
doch wie scheinst Du mir reizend!"
Geschwind erhob sie
darauf die Stimme
mit anmutsvollem Lachen:

"Rosen aufs Antlitz
legt mir Aurora,
Schimmer aufs Haar die Sonne,
und in die Augen
Liebe ihr Leuchten,
ins Sprechen ihren Honig!"

Solcherart sprach sie;
darauf ist schöner
denn je sie mir erschienen;

her fair face full
of beautiful smiles,
happily she replied, and said:

'O you who burn
in sweet glances,
why do you seem so sad?"
And I, quickly,
raised my voice
in hot, bitter weeping:

'With noxious poison
my breast is filled,
(alas for you great beauty)
and my life
is almost ended
through too much wounding.

She in fun
smiled a little,
and then hid it from me,
and I, sorrowing,
begged her ardently,
but she replied to me no more.

piena il bel viso
di bel sorriso
lieta soggiunse e disse:

«O tu che t'ardi
a' dolci sguardi
come sì tristo appari?»
Ed io veloce
sciolsi la voce
fra caldi pianti amari:

«D'empio veneno
mi sparg' il seno,
Ohimè! tua gran beltade,
e la mia vita
quasi è finita
per troppa feritade».

Ella per gioco
sorrise un poco,
indi mi si nascose,
ed io dolente
pregava ardente,
ma più non mi rispose.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi
dei testi poetici è stata eseguita da Joachim
Steinheuer.

das schöne Antlitz
voll schönem Lächeln
sprach fröhlich sie dann weiter:

"Ach, du verzehrst dich
bei süßen Blicken,
doch wie scheinst du so traurig?"
Geschwind erhob ich
darauf die Stimme
mit bitterheißen Tränen:

"Mit bösem Gifte
erfüllt die Brust mir
ach weh, dein großer Liebreiz;
mein Leben ist nun
schon fast geendet
durch zu viel Grausamkeiten!"

Sie wie im Spiele
lächelt ein wenig,
um dann sich zu entziehen;
und ich ganz schmerzlich
bat sie voll Inbrunst,
doch sie gab nicht mehr Antwort.

Deutsche Übersetzungen ©2013 Joachim Steinheuer

Little bird, beautiful little bird
Who makes the leaf to shake
Sing a little of my fire
For she makes me die of love.

Little bird, beautiful little bird
Who makes the leaf to shake
With your song my weeping
Is cleared and I am made happy.

Little bird, beautiful little bird
Who makes the leaf to shake
Through your accents my privations
Are made known to her who does not
know of them.

Little bird, beautiful little bird
Who makes the leaf to shake
With your flight my unhappiness
Is carried to the cruel one who is far off.

4. Augellino, bel augellino

Ottonari e novenari: 9 9t 8 9t o 8t o 8
(Anon.)

Augellino, bel augellino
che tremare la foglia fa
canta un poco del mio foco
che d'amore morir mi fa.

Augellino, bel augellino
che tremare la foglia fa
col tuo canto il mio pianto
rasserena e lieto fa.

Augellino, bel augellino
che tremare la foglia fa
co' tuoi accenti i miei stenti
fa sapere a chi no 'l sa.

Augellino, bel augellino
che tremare la foglia fa
col tuo volo porta il duolo
a la cruda che longe sta.

Vöglein, ach schönes Vöglein,
das das Blatt erzittern lässt,
sing ein wenig von meinem Feuer,
das aus Liebe mich sterben lässt.

Vöglein, ach schönes Vöglein,
das das Blatt erzittern lässt,
mach heiter und fröhlich
mein Weinen mit deinem Gesang.

Vöglein, ach schönes Vöglein,
das das Blatt erzittern lässt,
mit deinen Tönen tu meine Leiden
der kund, die nichts davon weiß.

Vöglein, ach schönes Vöglein,
das das Blatt erzittern lässt,
mit deinem Fluge trag meinen Schmerz
zu der Grausamen, die weit entfernt ist.

Sing, sing, lovely little bird
For your song gives me life;
If my heart languishes and grieves me
Just sing 'Long live Love!'

English translation ©2013 John Whenham

Canta, canta, bel augellino
che 'l tuo canto vita mi dà;
se ben langue e duolmi il core
canta pur: «viva l' Amore!»

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi
dei testi poetici è stata eseguita da Joachim
Steinheuer.

Sing, ach sing, schönes Vöglein,
auf dass dein Gesang mir Leben schenke;
wenn sich mein Herz auch sehnt und verzehrt,
so singe doch: "Es lebe die Liebe!"

Deutsche Übersetzungen ©2013 Joachim Steinheuer

	5. Caro vezzo d'Amor, con che m'invita Madrigale - AaBbCCDDEE (Francesco Contarini)	
Dear caress of Cupid, with which my life Invites me to love, She presses my foot with hers, and squeezes it between hers, And pretends to gaze elsewhere, while furtively she admires and watches me, Love is in her beautiful eyes and breathes flames; Thus I play, she plays, and Cupid plays, I with my foot, she with hers and he with fire. Happy me, if, as foot to foot Heart to heart may join and faith to faith. English translation ©2013 John Whenham	Caro vezzo d'Amor, con che m'invita ad amar la mia vita, preme il mio col suo piè, tra i suoi lo stringe, mirar altrove finge, furtivamente mi vagheggia e mira, stassi Amor ne' begl'occhi e fiamme spira; così io scherzo, ella scherza, e scherza Amore, io col piè, col piede ella, ei con l'ardore. Felice me, se come pied'a piede giungerà cor a cor e fed'a fede. Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.	Teure Liebkosung aus Liebe, mit der sie mich einlädt, mein Leben zu lieben Mit ihrem Fuß liebkost sie meinen, drückt ihn dann zwischen ihren und gibt doch vor, anderswohin zu blicken; nur flüchtig schaut sie liebevoll mich an; Amor ist in den schönen Augen und sendet Flammen aus. So scherze ich, sie scherzt, es scherzt auch Amor ich mit dem Fuß, sie mit dem Fuß, er mit der Glut! Glücklich wär ich, wenn ganz wie Fuß mit Fuße, Herz sich mit Herz verbände, Treu' mit Treue. Deutsche Übersetzungen ©2013 Joachim Steinheuer

My love has gone away,
I have lost my heart:
Alas, what life in life will now sustain me?

Alas, how has remained
Overcast the sun, black the sky!
The day joined to the setting
Love is made of ice.
Ah, hard is the parting through which you
have me separated my soul from me
Who speaks to you of parting
Might with more reason speak to you of
death.

English translation ©2013 John Whenham

6. È partito il mio bene
Madrigale - abAcddcEfF
(Giovanni Battista Marino)

È partito il mio bene,
ho perduto il mio core:
ohimè, qual vita in vita or mi sostiene?

Lasso, com'è rimasto
fosco il sol, negro il cielo!
il dì giunto all'ocaso,
Amor fatto è di gelo.
Duro partir che m'hai l'anima partita,

chi ti disse partire
devea con più ragion dirti morire.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi
dei testi poetici è stata eseguita da Joachim
Steinheuer.

Mein Liebstes ist geschieden,
mein Herz hab ich verloren,
weh mir, welches Leben erhält mich nun am
Leben?

Ach weh, wie ist verblieben
verdüstert die Sonne, verdunkelt der Himmel,
der Tag schon im Vergehen
aus Eis gemacht die Liebe.
Ach, herbes Scheiden, das die Seele von mir
geschieden!
Wer dir vom Scheiden spricht,
sollte mit weit mehr Grund vom Sterben
sprechen.

Deutsche Übersetzungen ©2013 Joachim Steinheuer

See, the hour is near, oh lovely tigress,
When you hide from me the rays of your
eyes:

Ah, my soul that you should never feel
Better, than in leaving your abode.

Flee me, then, with everlasting horror,
Under a strange heaven wherever you go,

Yet the more you go wandering
[The more] I feel you a citizen in the
centre of my heart.

But if I could follow, wandering solitary,
Whether through valleys, or over
mountains or rocks,
The light and holy prints of your lovely
foot

I would go there, where you breathe and
pass,

With my mouth and with my heart a
devoted lover

I shall kiss the air and worship your steps.
English translation ©2013 John Whenham

7. Ecco vicine, o bella tigre, l'ore
Sonetto (Claudio Achillini)

Ecco vicine, o bella tigre, l'ore
che tu degli occhi mi nascondi i rai:

ahi, che l'anima mia non senti mai
meglio, che del partir le tue dimore.

Fuggimi pur con sempiterno orrore,
sotto straniero ciel, ovunque sai,

che quanto più peregrinando vai,
cittadina ti sento in mezzo al core.

Ma potess'io seguir solingo errante,
o sia per valli o sia per monti o sassi,

l'orme del tuo bel pié leggiadre e sante.

Ch'andrei là dove spiri e dove passi

con la bocca e col cor divoto amante

baciando l'aria ed adorando i passi.
Testo italiano edito da Andrea Bornstein.
L'analisi dei testi poetici è stata eseguita da
Joachim Steinheuer.

Sieh, oh schöne Tigerin, nah sind die Stunden,
da du der Augen Strahlen vor mir verbirgst.

Ach, dass meine Seele doch niemals besser
fühlte, als beim Scheiden, deinen Aufenthalt.

So flieh von mir mit immergleichem Schrecken,
doch unter fremden Himmel, wo auch immer,
wisse,
dass, wie sehr du auch irre gehst,
ich als Bewohnerin dich spüre mitten im Herzen.

Könnt ich doch einsam irrend folgen,
sei es durch Täler, sei es durch Berge oder
Felsen
den leichten und heiligen Spuren deines schönen
Fußes,

ich ginge dahin, wo du atmest und vorbeigehst,

um mit Mund und Herz, als frommer Liebhaber,

zu küssen die Luft und anzubeten die Schritte.
Deutsche Übersetzungen ©2013 Joachim Steinheuer

That little bird who sings
 So sweetly, and flies wantonly
 Now from the spruce to the beech
 and now from the beech to the myrtle,
 If it had a human soul
 Would say: 'I burn with love.'
 But certainly it burns in its heart
 And speaks in its own language,
 So that his sweet lover understands him;
 And listen carefully, o Thyrsis,
 For his sweet lover
 Replies to him: 'I, too, burn with love.'

English translation ©2013 John Whenham

8. Quel augellin che canta
 Madrigale - aBcddeefGhgG
 (Giovanni Battista Guarini)

Quel augellin che canta
 sì dolcemente e lascivetto vola
 Or da l'abete al faggio
 ed or dal fagio al mirto,
 s'avesse umano spirto,
 direbbe: «Ardo d'amore.»
 Ma ben arde nel core
 e parla in sua favella,
 sì che l'intende il suo dolce desio;
 ed odi a punto, o Tirsi,
 il suo dolce desio
 che gli risponde: «Ardo d'amor anch'io.»

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi
 dei testi poetici è stata eseguita da Joachim
 Steinheuer.

Dies Vögelchen, das so süß
 singt und übermütig fliegt
 bald von der Tanne zur Buche,
 bald von der Buche zur Myrte,
 besäße es menschlichen Geist,
 so spräch' es: Ich brenne vor Liebe!
 Doch brennt es wohl im Herzen
 und spricht in seiner Sprache
 so daß seine süße Geliebte ihn versteht.
 Und hör genau, oh Tirsi,
 seine süße Geliebte,
 die ihm antwortet: Auch ich brenne vor Liebe!

Deutsche Übersetzungen ©2013 Joachim Steinheuer

**9. Deh fuggite gl'Amori
(La Caccia)**

aabCdDCe / ee

(Giovanni Sforza, Conte di Portia)

Ah, flee from Cupid!
Shepherds, to the hunt!

See the graceful Cynthia [Diana],
See the fine host
Which invites us with the sound of the
horn
To run around these mountains.
Hear, already loosened
The dogs who with their dispositions and
howls
Also seem to say:
'We are ready for your fine work.'

Ah, flee from Cupid!
Shepherds, to the hunt!

See, already the field advances,
The proud one has no escape;
See her, in her net
(Nymphs and shepherds run, o heaven, o
stars),
Already Clorinda seizes him,

Deh fuggite gl'Amori,
alla caccia pastori.

Ecco Cintia leggiadra,
ecco la bella squadra,
che c'invita co 'l corno

a girar d'ogni intorno questi monti.
Udite, già slegati
i cani che con vezzi ed ululati

par che dicano anch'essi:
«Eccoci pronti ai vostri bei lavori.»

Deh fuggite gl'Amori,
alla caccia pastori.

Ecco già scorre il campo,
la fiera non ha scampo;
ecco nella rete
ninfe e pastor correte, o cielo, o stelle,
già Clorinda lo assale,

Ach, flieht vor Amor,
Auf zur Jagd, ihr Hirten!

Sieh nur, die anmutige Cintia (Diana),
sieh nur, die stattliche Schar.
die uns mit dem Horne aufruft,

durch diese Berge ringsum zu streifen.
Hört, wie schon losgelassen
die Hunde mit Rasseln und Bellen

gleichfalls zu sagen scheinen:
'Wir sind bereit zu euren schönen Werken!'

Ach, flieht vor Amor,
Auf zur Jagd, ihr Hirten!

Sieh nur, schon rennt es übers Feld,
das Wild kann nicht entkommen!
Sieh nur, gefangen ist es im Netz
Nymphen und Hirten, lauft näher, oh Himmel,
oh Sterne!
Schon greift Clori es an,

Already the great proud boar falls dead.

O fortunate and beautiful huntresses,
Valiant Chloris.

Ah, flee from Cupid!
Shepherds, to the hunt!

For of Cupid and of Hymen
These are the trophies,
The triumphs and the palms,
True glories of generous spirits.
So then, all laughing,
And magnificent and pleased,
To the sounds of the horns and
We shout together:
'Three cheers for the hunt and death to
Love.
Long live the huntresses and hunters!'

English translation ©2013 John Whenham

già cade estinto, o fiero, o gran cinghiale.

o cacciatrici fortunate e belle,
o valorosa Clori.

Deh fuggite gl'Amori,
alla caccia pastori.

Che Amore, che Himenei,
questi son i trofei,
i trionfi e le palme,
vere glorie dell'alme generose.
Dunque tutti ridenti
e fastosi e contenti,
al suon di corni e voci strepitose,
gridiamo unitamente:
«Viva la caccia, muoiano gl'Amori.

Vivan le cacciatrici e i cacciatori!»

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi
dei testi poetici è stata eseguita da Joachim
Steinheuer.

schon fällt es tot zu Boden, oh stolzes, großes
Wildschwein!

Oh glückliche und schöne Jägerinnen,
Oh tapfere Clori!

Ach, flieht vor Amor,
Auf zur Jagd, ihr Hirten!

Denn für Amor, für die Hochzeiten
sind dies die Trophäen,
die Triumph- und Siegeszeichen,
die wahren Lobpreisungen großherziger Seelen.
Deshalb lasst uns alle
lachend, froh und zufrieden
mit Hörnerklang und schallenden Stimmen
vereint nun rufen:
'Es lebe die Jagd, es sterbe Amor!

Es leben hoch die Jägerinnen und Jäger!'

Deutsche Übersetzungen ©2013 Joachim Steinheuer

10. Tocchin le trombe all'arma
(Anon.)

The trumpets sound to arms
For the enemy is already in the field
See the glint of weapons
That invite us, fierce ones, to the battle.
Let death not freeze your blood, o knights,
Courageous warriors.
The trumpets sound to arms

The advance riders move forward,
The defenders follow,
The standard-bearers advance
In small troupes.
The trumpets sound to arms

And in the middle is planted a fine
squadron
Of well-ordered pikemen,
Flanked by selected muskateers,
Then follow the cuirassiers and at the back
the flankers
To guard the rear of the infantry.
The trumpets sound to arms

Tocchin le trombe all'arma,
ché già il nemico è in campo;
ecco dell'arme il lampo,
Che c'invita feroci alla battaglia.
Di morir non vi caglia, o cavalieri,
valorosi guerrieri.
Tocchin le trombe, all'arma.

Scorrono i corritori,
seguano i difensori,
s'avanzin le cornette
a picciole tropette.
Tocchin le trombe, all'arma.

E si pianti nel mezzo un bel squadrone

d'ordinati picchieri,
fiancheggiato da scelti moschettieri,
seguan poi le corazze e a dietro ai canti

per retroguardia a i fanti.
Tocchin le trombe all'arma.

Lasst die Trompeten zu den Waffen rufen,
denn der Feind ist schon im Felde.
Sieh nur das Blitzen der Waffen,
das uns voller Ungestüm zur Schlacht ruft.
Der Tod soll euch nicht kümmern, ihr Ritter,
ihr tapferen Krieger!
Lasst die Trompeten zu den Waffen rufen!

Die Vorläufer sollen rennen,
die Verteidiger folgen,
Die Reiter sollen vorrücken
in kleinen Trupps.
Lasst die Trompeten zu den Waffen rufen!

Und in der Mitte stelle sich eine schöne
Schwadron
von wohlgeordneten Pikenträgern auf,
flankiert von ausgewählten Musketieren;
folgen sollen sodann die Kürassiere, und hinten
Flankenschützer
als Nachhut für die Infanterie.
Lasst die Trompeten zu den Waffen rufen!

Now the field is formed
Courageous ones, let us begin the battle.
Nor let death freeze your blood, o knights,
Courageous warriors.

War! War! Close in! Close in!
Already victory is ours,
Now make the earth and heaven resound
With drums, makers and trumpets.

English translation ©2013 John Whenham

Che già formato è il campo:
cominciamo animosi la battaglia.
Né di morir vi caglia, o cavalieri,
valorosi guerrieri.

Guerra, guerra, serra, serra.
Già la vittoria è nostra,
or fatte che la terra e 'l ciel rimbombe
di tamburi, di gnachere e di trombe.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein.
L'analisi dei testi poetici è stata eseguita da
Joachim Steinheuer.

Da nun die Schlachtreihe aufgestellt ist,
lasst uns beherzt die Schlacht beginnen!
Der Tod soll euch nicht kümmern, ihr Ritter,
ihr tapferen Krieger!

Krieg! Krieg! Rückt auf! Umzingelt!
Schon ist der Sieg unser!
Nun lasst die Erde und den Himmel wiederhallen
von Trommeln, Pauken und Trompeten.

Deutsche Übersetzungen ©2013 Joachim Steinheuer

EDITORIAL METHOD	METODO EDITORIALE	EDITIONSTECHNIK:
CONTENTS	IL CONTENUTO	INHALT
The original order of the works has been preserved. The numbering and titles of works (the latter derived from their text incipit but including the whole first line) are editorial.	L'ordine originale del lavoro è stato preservato. Sono invece editoriali la numerazione e i titoli dei lavori (questi ultimi sono stati derivati dai loro <i>incipit</i> ma includono l'intero primo verso).	Die Originalreihenfolge der Werke wurde beibehalten. Die Nummerierung und Bezeichnung der Werke (letztere wurden abgeleitet von ihrem Text-Incipient, umfassen aber den ganzen ersten Vers) stammen vom Herausgeber.
TEXTS	I TESTI	TEXTE
Texts have been normalized according to the following criteria: Seventeenth-century graphic conventions have been adapted to modern usage: the distinction between 'u' and 'v' has been normalized; the 'h' in words like 'hore' has been suppressed; the conjunction 'et' and the ampersand becomes 'e' or 'ed' according to context; accents are modernized and abbreviations are filled out. In those cases where the adoption of a modern spelling would alter the sound of the word, the spelling of the source is followed. If the source contains variant spellings of a single word, perhaps caused by the preferences of two or more typesetters, the more familiar spelling has been tacitly	I testi sono stati normalizzati secondo i seguenti criteri: Le convenzioni grafiche del diciassettesimo secolo sono state adattate all'uso moderno: la distinzione tra «u» e «v» è stata normalizzata; la «h» nelle parole tipo «hore» è stata soppressa; la congiunzione «et» e la nota tironiana (&) sono diventate «e» o «ed» a seconda del testo; gli accenti sono stati modernizzati e le abbreviazioni sono state svolte. In quei casi dove l'adozione di un'ortografia moderna avrebbe alterato il suono della parola, è stata conservata l'ortografia della fonte. Se la fonte contiene varianti ortografiche di una singola parola, probabilmente causati dalla preferenza di due	Die Texte sind nach folgenden Kriterien vereinheitlicht worden: Konventionen der Schreibweise des 17. Jahrhunderts sind an den modernen Gebrauch angepasst worden: Der Unterschied zwischen ,u' und ,v' ist durchgehend beachtet und das ,h' in Wörtern wie ,hore' weggelassen worden; die Konjunktion ,et' und das &-Zeichen werden zu ,e' oder ,ed', entsprechend dem Kontext; Akzente sind modernisiert und Abkürzungen ausgeschrieben worden. In Fällen, in denen die Anpassung an eine moderne Schreibweise den Wortklang verändert hätte, bleibt es bei der Schreibweise der Quelle. Wenn die Quelle unterschiedliche Schreibweisen für ein einzelnes Wort benutzt,

adopted. Where two equally valid forms of a word are used simultaneously in two or more parts, a consistent spelling has been adopted and the variant is signaled in the Critical Commentary. On the rationale for this policy see Giuseppina La Face Bianconi, 'Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana', *Acta musicologica*, 66 (1994), 1-21, 139.

In presenting the texts as literary entities, the reconstruction and classification of the poetic form is editorial in those cases in which no literary source is known (i.e. Nos. 2, 4 and 10).

None of the texts set by Valentini is attributed to a poet in the musical source, and they are without punctuation except for a final full stop in the text incipits of 'Un di soletto' in the Alto, Tenore and Settimo part-books; 'Augellino, bel augellino' in the Alto, Tenore and Basso Continuo part-books; 'È partito il mio bene' in the Canto and Basso Continuo part-books; 'Ecco vicine, o bella tigre, l'ore' in the Basso Continuo part-book; 'Quel Augellin, che canta' in the Settimo, Nono, and Basso Continuo part-books. All other punctuation is, therefore, editorial, as are the classifications of the texts and their attributions to individual poets. The use of

o più tipografi, si è tacitamente adottata l'ortografia più familiare. Dove due altrettanto valide forme di una parola sono usate simultaneamente in due o più parti, è stata adottata un'ortografia consistente e la variante è stata riportata in Apparato Critico. Per i principi fondamentali di questa prassi editoriale, si consulti Giuseppina La Face Bianconi, «Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana», *Acta musicologica*, 66 (1994), 1-21, 139.

Nel presentare i testi come entità letterarie, la ricostruzione e la classificazione delle forme poetiche è editoriale in quei casi in cui non si conoscono le fonti letterarie (per es. i nn. 2, 4 e 10).

Nella fonte musicale, nessuno dei testi musicati da Valentini è attribuito a un poeta e sono tutti senza punteggiatura, eccetto per il punto conclusivo nell'incipit di «Un di soletto» nei libri-parte dell'Alto, Tenore e Settimo; «Augellino, bel augellino» nei libri-parte dell'Alto, Tenore e Basso Continuo; «È partito il mio bene» nei libri-parte del Canto e Basso Continuo; «Ecco vicine, o bella tigre, l'ore» nel libro-parte del Basso Continuo; «Quel Augellin, che canta» nei libri-parte del Settimo, Nono e Basso Continuo. Tutta l'altra

vielleicht aufgrund der Vorlieben zweier oder mehrerer Drucker, wurde die vertrautere Schreibweise gewählt. Wo zwei gleichermaßen gültige Formen eines Wortes in zwei oder mehreren Stimmen nebeneinander benutzt werden, wurde eine durchgängig einheitliche Schreibweise verwendet, die Varianten werden im Critical Commentary angezeigt. Zu den Grundprinzipien dieser Verfahrensweise siehe Giuseppina La Face Bianconi, 'Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana', *Acta musicologica*, 66 (1994), 1-21, 139.

Wenn Texte als literarische Formen präsentiert werden, übernimmt der Herausgeber die Rekonstruktion und Klassifizierung der poetischen Form, falls keine literarische Quelle bekannt ist (d.h. bei Nr. 2, 4 und 10).

Keiner der von Valentini vertonten Texte ist in der Quelle selbst einem Dichter zugeschrieben. Zeichensetzung fehlt durchgehend, abgesehen von dem Schlusspunkt bei den Textincipits von "Un di soletto" in den Alto-, Tenore- und Settimo-Stimmbüchern, von "Augellino, bel augellino" in den Alto-, Tenore- und Basso continuo-Stimmbüchern, von "Ecco vicino, o bella

capital letters at the beginning of each line is, generally, editorial, though it reflects common sixteenth and seventeenth-century literary usage. In the musical settings, the beginnings of poetic lines are signaled in the edition of the musical settings by the use of capital letters. For the identification of poets and poetic sources see REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 a cura di Angelo Pompilio (<http://repim.muspe.unibo.it/>).

In the musical settings, text repetition indicated in the source by an idem sign (ij and ii) is shown in italics.

In the musical settings, elisions between syllables are shown editorially by an elision character joining the relevant syllables.

punteggiatura è pertanto editoriale come lo sono le classificazioni dei testi e la loro attribuzione ai singoli poeti. L'uso delle maiuscole all'inizio di ogni verso è generalmente editoriale, sebbene esso rifletta un uso comune nel sedicesimo e diciassettesimo secolo. Nelle partiture musicali, l'inizio dei versi è segnalato dall'uso della maiuscola. Per l'identificazione dei poeti e delle fonti poetiche si veda *REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700* a cura di Angelo Pompilio (<http://repim.muspe.unibo.it/>).

Nelle partiture, le ripetizioni di testo, indicate nella fonte con un segno di ripetizione (ij e ii), sono trascritte in corsivo.

Nelle partiture, l'elisione tra le sillabe è mostrata editorialmente da un carattere di elisione che unisce le sillabe rilevanti.

tigre, l'ore" im Basso continuo-Stimmbuch sowie von "Quel Augellin che canta" in den Settimo-, Nono- und Basso continuo-Stimmbüchern. Insofern stammt die übrige Zeichensetzung vom Herausgeber, wie auch die Klassifikation der Texte und ihre Zuordnung zu einzelnen Dichtern. Die Benutzung von Großbuchstaben am Anfang jedes Verses ist zumeist editorischer Natur, doch wird darin auch an die Praxis in Drucken von Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts angeknüpft. Zur Identifizierung der Dichter und poetischen Quellen siehe *REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700* a cura di Angelo Pompilio (<http://repim.muspe.unibo.it/>).

In den Texten innerhalb der musikalischen Edition werden Textwiederholungen, die in der Quelle durch ein 'idem' (dasselbe)-Zeichen (ii) gekennzeichnet sind, in Kursivschrift angezeigt.

In den Partituren werden Vokalelisionen vom Herausgeber angezeigt durch ein Elisionszeichen, das die relevanten Silben verbindet.

MUSIC

Part-names are derived from those given at the head of each work. Any divergences are noted in the Critical Commentary.

The original clef, stave signature, mensuration sign and initial note in each part is shown in an incipit.

There are few barlines in the source, most of them indicating only a structural division (i.e. repetition) in the music. Such single/ and or double barlines are indicated in the edition by a short single/ and or double stroke(s) above the corresponding barline except Nos. 1-3 where single barlines appear in the Basso continuo partbook, dividing the musical texture into units of two semibreves, though not consistently. The end of each piece in the source is marked by a double barline.

In the edition, the music has been barred regularly and bar numbers added at the beginning of each system after the first.

Specifically, music notated under the mensuration sign C has been barred in units of two minims; music notated under the general proportional signs 3/1 and 3/2 have been

LA MUSICA

I nomi delle parti sono derivati da quelli dati all'inizio di ciascun lavoro. Qualsiasi tipo di divergenza è annotato nell'Apparato Critico. La chiave originale, l'armatura di chiave, il segno di mensurazione e la nota iniziale sono mostrati come *incipit* in ogni parte.

Ci sono pochi segni di battuta nella fonte, la maggior parte dei quali indica solo una divisione strutturale (per es. la ripetizione) nella musica. Le stanghette singole sono indicate nell'edizione con un solo segno corto sopra la stanghetta corrispondente, eccetto i nn. 1-3 dove le stanghette singole appaiono nella parte del Basso Continuo, dividendo la tessitura musicale in due unità di due semibrevi, sebbene non sempre in modo costante. La fine di ogni pezzo e/o delle seconde e terze parti è marcata nella fonte con una stanghetta doppia.

Nell'edizione, la musica è stata regolarmente divisa in battute e i numeri delle battute sono stati aggiunti all'inizio di ogni sistema dopo il primo. In modo specifico, la musica notata nel tempo C è stata suddivisa in battute di due minime; la musica notata nella proporzione 3/1 e 3/2, in battute di tre semibrevi e tre

DIE MUSIK

Die Bezeichnungen der Stimmen werden jeweils abgeleitet von denjenigen in den einzelnen Werken. Alle Abweichungen sind im Critical Commentary vermerkt. Der Original-Notenschlüssel, die Notenlinien, die Taktangaben und Anfangsnoten werden in einem Incipit gezeigt.

Es gibt wenige Taktstriche in der Quelle, die meisten davon zeigen nur eine strukturbedingte Unterteilung in der Musik an (d.h. Wiederholung). Solche einzelnen Taktstriche sind in der Ausgabe gekennzeichnet durch einen einzelnen kurzen Strich über dem entsprechenden Taktstrich, außer bei Nr. 1-12, wo es im Basso continuo-Stimmbuch einzelne Taktstriche gibt, die die musikalische Textur in Einheiten von zwei ganzen Noten aufteilen, wenn auch nicht durchgängig. Das Ende jedes Stücks und/oder des zweiten oder dritten Teils in der Quelle ist markiert worden durch einen doppelten Taktstrich.

In der Ausgabe ist die Musik regulär in Takte eingeteilt, und nach dem ersten Notensystem sind Taktzahlen am Anfang jedes Systems hinzugefügt worden. Die Musik, die mit der

barred in units of three semibreves and three minims respectively (On the proportional relationships between these signs, see above under ‘Performance Issues’). Editorial double barlines are used at changes of mensuration sign. Editorial barlines do not imply regular metrical stress.

The original note-values of the source have been retained in the edition since they carry significance for the performer. Note-values that would run over the barline in the transcription are divided into appropriate values and connected with a tie. The final note of each work, usually a longa in the source, is tacitly transcribed as a breve with a fermata: that is, it is a note of indeterminate length.

All beaming is editorial.

Ties shown as dotted lines are editorial.

All accidentals in the source are reproduced in the edition, even when they may seem redundant under modern conventions. Editorial accidentals are enclosed in parentheses. In both cases, accidentals remain in force throughout the bar unless specifically cancelled.

minime rispettivamente (sulla relazione proporzionale tra questi segni, si confronti il paragrafo precedente «Questioni di esecuzione»).

La doppia stanghetta editoriale è usata nei cambi di mensurazione. Le battute aggiunte editorialmente non implicano un accento metrico regolare.

I valori originali delle note riportate nella fonte sono stati mantenuti nell’edizione, poiché essi hanno significato per il cantante.

I valori delle note che vanno oltre il segno di battuta nella trascrizione, sono stati divisi in valori appropriati e connessi con una legatura di valore. La nota finale di ogni pezzo, solitamente una *longa* nella fonte, è tacitamente trascritta come breve con corona: cioè come nota di valore indeterminato.

Le travature dei valori inferiori alla semiminima sono editoriali.

Le legature che appaiono come linee tratteggiate sono editoriali.

Tutti gli accidenti presenti nella fonte sono riprodotti nell’edizione, anche quando

Taktvorzeichnung C notiert ist, wurde in Einheiten von zwei Halben aufgeteilt; Musik, die unter den Mensurzeichen 3/1 und 3/2 erscheint, wurde in Einheiten von drei Ganzen, bzw. drei Halben aufgeteilt (zu den proportionalen Verhältnissen zwischen diesen Taktangaben siehe unter „Aufführungspraxis“).

Vom Herausgeber hinzugefügte doppelte Taktstriche werden benutzt bei Änderungen der Taktangaben. Editorische Taktstriche bedeuten keine metrische Betonung.

Die originalen Notenwerte der Quelle sind in der Ausgabe beibehalten worden, weil sie für den Spieler wichtig sind. Notenwerte, die bei der Bearbeitung über den Taktstrich hinausgehen würden, sind in passende Werte aufgeteilt und mit einem Bindebogen verbunden. Die letzte Note jedes Werkes, meist eine Longa in der Quelle, wurde stillschweigend in eine Brevis mit einer Fermate umgewandelt, d.h., in eine Note von unbestimmter Länge.

Alle Notenbalken sind vom Herausgeber hinzugefügt worden.

Bindebögen sind vom Herausgeber

Sharp signs in the source have been tacitly transcribed as sharps or naturals and flat signs as flats or naturals, depending upon context.

Use of the *b quadratum* sign in the source is noted in the Critical Commentary.

Continuo figures in the source appear rarely and they are bunched together and printed above, or, in the case of some sharps and flats, on the stave. In the edition they are printed below the stave and spaced to correspond with the harmonic changes that they imply. Figures in brackets are editorial.

Continuo figures shown on the stave in the source (i.e. sharps and flats) usually remain in force for repeated notes immediately following. When these cross the modern barline the figure is repeated in the edition.

The sound effect 'echo', is represented in the edition as it is since there is no modern equivalent.

Coloration is indicated by open horizontal brackets.

All other matter in brackets is editorial.

The restored missing part/ s from the lost

potrebbero apparire ridondanti, stando alle convenzioni moderne. Gli accidenti editoriali sono inclusi in parentesi. In entrambi i casi, gli accidenti rimangono validi all'interno della battuta, salvo che non siano specificamente annullati.

I segni di diesis nella fonte sono stati tacitamente trascritti come diesis o bequadri e i segni di bemolle come bemolli o bequadri, secondo il contesto.

L'uso nella fonte del *b quadratum* è riportato nell'Apparato Critico.

Le cifre del basso continuo nella fonte appaiono raramente e sono raggruppate e stampate sopra o, in presenza di diesis e bemolle, sul pentagramma. Nell'edizione, le cifre sono stampate sotto il pentagramma e spaziate in modo tale da corrispondere con il cambio armonico che implicano. Le cifre in parentesi sono editoriali.

Le cifre del continuo che nella fonte si trovano sul pentagramma (per es. diesis e bemolli) solitamente rimangono in vigore per le note ripetute che seguono immediatamente. Tuttavia, quando l'alterazione è da mantenere oltre il segno moderno di battuta nell'edizione

hinzugefügt worden.

Alle Akzidentien aus der Quelle sind auch in die Ausgabe übernommen worden, auch wenn sie im Hinblick auf die moderne Praxis überflüssig zu sein scheinen. Vorzeichen, die der Herausgeber hinzugefügt hat, stehen in Klammern. In beiden Fällen gelten die Vorzeichen für den ganzen Takt, wenn sie nicht aufgehoben werden.

Kreuzvorzeichnungen aus der Quelle wurden je nach Kontext übertragen als Kreuze oder Auflösungszeichen und ebenso Erniedrigungszeichen als Bs oder Auflösungszeichen,.

Der Gebrauch des ‚*b quadratum*‘-Zeichens ist im Critical Commentary vermerkt.

Generalbass-Bezifferungen werden nur selten in den Noten der Quelle angezeigt, sie sind gebündelt und oberhalb der Notenlinien gedruckt oder, in einigen Fällen, in denen es Kreuze oder B-Vorzeichen gibt, auf den Notenlinien. In der Ausgabe sind sie unter den Notenlinien gedruckt und so voneinander getrennt, dass sie zu den harmonischen Veränderungen passen, auf die sie sich beziehen. Bezifferungen in Klammern sind

Sesto part-book in Nos. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9 and 10 is/ are given in (a) stave/ s of reduced size and its/ their reconstruction was based on the style of the 1616 publication where, in general, the instrumental parts are perceived as equal to the vocal ones and thus avoid consecutive 5ths and 8ths (but not counter consecutives entirely) and the duplication of the singers' lines for more than a bar even in tutti passages.

moderna, le cifre sono ripetute.

L'indicazione di eco («ecco») è trascritta nell'edizione inalterata, poiché non ci sono equivalenti moderni.

Le *ligature* sono rappresentate da una parentesi orizzontale quadrata.

Il *color*, ovvero l'annerimento dei valori, è indicato da una parentesi aperta.

Tutto ciò che è presentato tra parentesi, è editoriale.

Le parti ricostruite nei nn. 1, 2, 4-10, che si trovavano nel perduto libro-parte del Sesto, sono notate in un pentagramma di dimensioni ridotte e la loro ricostruzione è stata basata sullo stile del volume del 1616 dove, in generale, le parti strumentali sono percepite come paritarie rispetto alle parti vocali e per tanto evitano quinte e ottave parallele. Analogamente, in quella stampa viene evitato il raddoppio delle linee vocali per più di una battuta e perfino nei passaggi «tutti».

editorische Hinzufügungen.

Continuo-Bezifferungen, die in der Quelle auf den Notenlinien angezeigt sind (d.h. Kreuze und Bs) gelten normalerweise für gleiche Noten, die unmittelbar darauf folgen. Wenn sie in der Neuauflage über den Taktstrich hinausgehen, wird die Bezifferung wiederholt.

Der Klangeffekt ‚ecco‘ ist in der Ausgabe beibehalten worden, weil es keine moderne Entsprechung dafür gibt.

Ligaturen werden angezeigt mit durchgezogenen waagerechten Klammern.

Kolorierung wird angezeigt durch offene waagerechte Klammern.

Alle weiteren Klammern sind editorische Hinzufügungen.

Die zu ergänzenden Stimmen aus dem verlorenen Sesto-Stimmbuch in den Nummern 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9 und 10 sind in verkleinerten Notensystemen angegeben. Die Rekonstruktionen orientieren sich stilistisch an Valentinis früherem Madrigaldruck von 1616, worin grundsätzlich die Instrumentalstimmen als gleichrangig zu den Vokalstimmen

anzusehen sind und insofern Quint- oder Oktavparallelen (wenn auch nicht gänzlich) wie auch eine Verdopplung der Vokalstimmen für mehr als einen Takt selbst in Tutti-Passagen vermieden werden.

CRITICAL COMMENTARY

Abbreviations

A Alto

B Basso

Bc Basso continuo

B.Va Basso di Viola

C Canto

Cno Cornettino

Nono Nono

Ottavo Ottavo

p a punctus additionis

p d punctus divisionis

T Tenore

Vno Violino

Vne Violone

Unless otherwise noted in the commentaries, all the dotted breves (in 3/1) and dotted semibreves (in 3/2) are followed by dots in the source – usually in the form of a *p d*.

1. Orsa bella, crudele

The basso continuo part-book a short score for this madrigal consisting of a single stave above the bass with entries of other parts (including the one in the missing Sextus part-book) cued in. The basso continuo and the short score stave are barred.

Cno/ Vno: Quinto part-book, headed 'A 6. Cornettino ò Violino.' Tavola also has 'A sei'.

Vne/B.Va: Settimo part-book, headed 'Violone ò Basso di Viola.'

T [I]: [PL Kj copy] Alto part-book, headed 'A 6.' Tavola also has 'A sei'.

[GB Lbl copy] Tenore part-book, headed 'A 6.' Tavola also has 'A sei'.

T [II]: Tenore part-book, headed 'A 6.' Tavola also has 'A sei'.

B: Basso part-book, headed 'A 6.' Tavola also has 'A sei'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 6.' Tavola also has 'A sei'.

1: Vne/ B.Va: mensural sign **c** 3/2.

38: Cno/ Vno: perfect (i.e. undotted) breve.

54: Cno/ Vno: perfect breve.

81: Cno/ Vno: perfect breve.

85-158: Bc: note 1 preceded erroneously by clef F4; only corrected at bar 159. The notated pitches of this section continue as though the clef had remained F5.

89: Bc: figure placed in error under note 1 at bar 90.

116: Vne/ B.Va: 'Echo' marking placed erroneously at beginning of bar 114.

117: Cno/ Vno: perfect breve; Vne/ B.Va: semibreve rest follows the note.

118: Cno/ Vno, Vne/ B.Va, T [I], T [II], B: no repeat sign since the repeat is written out in full in these parts; Bc: beginning of repeated section signalled by double barlines.

175: T[I]: the F sharp appears only in the written-out repeat.

180 (bis): Cno/ Vno, Vne/ B.Va, T [I], T [II], B: mensural sign **c** stroke; Bc: mensural sign **c**; Cno/ Vno, Vne/ B.Va, T [I], T [II], B: no repeat sign since the repeat is fully written out in these parts.

186: All parts: longa.

2. Fra bianchi gigli e fra vermiglie rose

- Cno/ Vno: Quinto part-book, headed 'A 7. Cornettino ò Violino.' Tavola also has 'A Sette'.
B.Va: Settimo part-book, headed 'A 7. Basso di Viola.' Tavola also has 'A Sette'.
C: Canto part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.
A: Alto part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.
T: Tenore part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.
B: Basso part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.
Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 7' Tavola also has 'A Sette'.

The basso continuo part-book includes a short score for bars 1 to 186 consisting of a single stave above the bass showing the highest of the upper parts at any given point. The basso continuo and the short score staves of the short score are barred.

Unless otherwise noted below, all the dotted breves in this madrigal are breves followed by dots in the source – usually in the form of a *p d*.

T, B: labelled 'Tra bianchi gigli'.

14: Cno/ Vno, B.Va, Bc: perfect breves.

34, 80, 144: Cno, B.Va: the Sinfonia is not written out again, but indicated by 'Sinfonia come di sopra'.

32-33: C, Bc: perfect breves.

47: Cno/ Vno, B.Va, Bc: perfect breves.

79: T, Bc: perfect breves.

93: Cno/ Vno, B.Va, Bc: perfect breves.

96: A: no rest.

143: Cno/ Vno, B.Va, B, Bc: perfect breves; A: breve followed by semibreve rest; T: longa.

157: Cno/ Vno, B.Va, Bc: perfect breves.

185-186: C: perfect breves.

186: Bc: perfect breve.

187: 'Sinfonia' marking to Bc only.

214: 'Sinfonia' marking to Bc only.

252: B.Va: notes 2, 4 preceded by flat.

263: A: no rest.

271-2: B: longa.

272: A: perfect breve.

273: Bc: double bar marks beginning of repeated section.

274: Cno/ Vno, B.Va, C, A, B: no repeat sign since the repeat is written out in full in these parts; Bc: beginning of repeated section signaled by double barlines.

289 (bis): Cno/ Vno: note 1, the figure 8 appears under the note which has been interpreted as indicating a''; B: longa; Bc: perfect breve.

291: Cno/ Vno, B.Va, C, A, B: no repeat sign since the repeat is written out in full in these parts.

292: All parts: longa

3. Un di soletto

Cno/ Vno: Quinto part-book, headed 'Cornettino ò Violino.'

B.Va: Settimo part-book, headed 'A 7. Basso Di Viola.' Tavola also has 'A Sette'.

C: Canto part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.

OTTAVO: Ottavo part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.

T [I]: Tenore part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.

T II: Alto part-book, headed 'A 7. Secondo Tenore' Tavola also has 'A Sette'.

B: Basso part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.

50: Bc: f semibreve above note.

54: T II: note 2: a semibreve rest followes note.

124: Cno/ Vno: note 1: 't.' printed above note 3 bar 123.

125: Cno/ Vno: note 1: 't.' printed above note 2.

126: Cno/ Vno: note 1: 't.' printed above note 3.

149: Cno/ Vno: note 1: sharp printed before note 2.

159: Cno/ Vno: perfect breve.

160: Cno/ Vno: note 1 originally crotchet; C, Ottavo, T II, B: repeat signaled by single line;

T [I]: repeat not indicated by repeat sign, but the repeated section begins on a new page, at the end of which the repeat is indicated; Bc: repeat signaled by double barlines.

183: B.Va: note 4 originally quaver.

186: Cno/ Vno: *p a*.

187: All parts: *longa*.

4. Augellino, bel augellino

Cno/ Vno: Quinto part-book, headed 'A 7. Cornettino ò Violino.' Tavola also has 'A Sette'.

Vne/ B.Va: Settimo part-book, headed 'A 7. Violone ò Basso di Viola.' Tavola also has 'A Sette'.

C: Canto part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.

A: Alto part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.

T: Tenore part-book, headed 'A 7. Secondo Tenore.' Tavola also has 'A Sette'.

B: Basso part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 7.' Tavola also has 'A Sette'.

5: Cno/ Vno: 'Echo' marking printed above this phrase and not at bar 9.

17: Cno/ Vno: 'Echo' marking printed above this phrase and not at bar 21.

49-72: A, T, B: Bc part cued into these parts, with indication 'Queste note servono per guida'.

65: Cno/ Vno: notes 1-2 originally *a''* and *g''* respectively.

84: C: perfect semibreve.

88: A, B: perfect semibreve.

104: T, B: perfect semibreve.

108: C, T, B: perfect semibreve.

109: Cno/ Vno: note 1: rest printed as crotchet rest.

133-156: C, A, B: T part cued into these parts, with indication 'Queste note servono per guida' marking.

190: T: note 1 semibreve, note 2 minim.

194: T: note 1 semibreve, note 2 minim.

200: Vne/ B.Va: 'Echo' marking printed above this phrase and not at bar 204.

212: Cno/ Vno: 'Echo' printed above this phrase and not at bar 216.

224: Cno/ Vno: no 'Echo' marking; note 2 originally *a''*.

225: B, Bc: note 1 no *p a*, note 2 minim.

226: A: note 2 text reads '*vi*'.

227: A: imperfect semibreve (i.e. followed by a pause of a minim).

228: Cno/ Vno: no 'Echo' marking; note 2 originally a''.

229: B, Bc: note 1 no *p a*, note 2 originally minim.

231: A: perfect semibreve.

263: All parts: longa.

5. Caro vezzo d'Amor, con che m'invita

Cno/ Vno: Quinto part-book, headed 'Cornetto ò Violino. A 8.' Tavola also has 'A Otto'.

B.Va: Settimo part-book, headed 'A 8. Basso di Viola.' Tavola also has 'A Otto'.

C: Canto part-book, headed 'A 8. Canto.' Tavola also has 'A Otto'.

OTTAVO: Ottavo part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.

A: Alto part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.

T: Tenore part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.

B: Basso part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.

8: C: note originally minim.

32: A, T: note 3 originally minim.

36: A, T: note 3 originally minim.

40-44: C: text reads 'la stringe'.

63: 'Presto' marking in Bc only.

72: B: text reads 'vi scherzo'.

86: Cno/ Vno: note 1 originally semiquaver.

100: Cno/ Vno, B.Va, Ottavo, T, B, Bc: repeat signaled by single barline; C, A: no repeat sign.

104: 'Presto' marking in Bc only.

112: B: note 4 originally semiquaver.

116: All parts: longa.

6. È partito il mio bene

Cno/ Vno: Quinto part-book, headed 'A 8. Cornettino ò Violino.' Tavola also has 'A Otto'.
B.Va: Settimo part-book, headed 'A 8. Basso di Viola.' Tavola also has 'A Otto'.
C: Canto part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.
A: Alto part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.
T: Tenore part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.
OTTAVO: Ottavo part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.
B: Basso part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.
Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 8.' Tavola also has 'A Otto'.

40: C: second rest printed as crotchet rest.

66: Ottavo: note 1: quadratum.

75: B.Va: rest printed as quaver rest.

79: Ottavo: note 4 originally semibreve with *p a*.

99-101: C, A, T, Ottavo, B: text reads 'Devea'.

104-108: C, A, T, Ottavo: text reads 'Devea'.

111: All parts: longa.

7. Ecco vicine, o bella tigre, l'ore

Cno/ Vno: Quinto part-book, headed 'A 9. Cornettino ò Violino.' Tavola also has 'A Nove'.
B.Va: Settimo part-book, headed 'A 9. Basso Di Viola.' Tavola also has 'A Nove'.
C: Canto part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.
OTTAVO: Ottavo part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.
A: Alto part-book, no heading.
NONO: Nono part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.
T: Tenore part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.
B: Basso part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.
Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.

Bc: labelled 'Ecco vicino'.

27: B: note 1: minim.
 32: Bc: notes 4-5 originally quavers.
 49: Bc: note 6 originally crotchet.
 58: C: note 5: quadratum.
 64: C: note 2: quadratum.
 90: B.Va: note 5 originally crotchet.
 116: C: first rest printed as quaver rest.
 134: All parts: longa.

8. Quel augellin che canta

Rossignuoli di Creta:	Nono part-book, headed 'A 9. Headed 'Questa parte va sonata con uno, o doi Rossignuoli di creta pieni d'acqua'. ' Tavola has 'A Nove'.
Cno/ Vno:	Quinto part-book, headed 'A 9. Cornettino ò Violino.' Tavola also has 'A Nove'.
[B.]Va:	Settimo part-book, headed 'A 9. Viola.' Tavola also has 'A Nove'.
C:	Canto part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.
OTTAVO:	Ottavo part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.
T [I]:	Tenore part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.
T II:	Alto part-book, headed 'A 9. Secondo Tenore.' Tavola also has 'A Nove'.
B:	Basso part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.
Bc:	Basso continuo part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.

Bc: labelled 'Quel Augellino'.

1-74: 'Si suona/ Si tace' markings refer to the 1 or 2 Rossignuoli di Creta.

1-12: Rossignuoli di Creta: play on repeat.

1-12: C, Ottavo, T [I], T II, B: rest equal to twenty-four bars.

12: C, Ottavo, T [I], T II, B: no repeat sign.

26-28: Ottavo: text reads 'Mi ben ardi'.

47: C: no rest.

57: Cno/ Vno, C, Ottavo, T [I], T II, B, Bc: repeat is signaled by a single barline; [B.]Va: no repeat sign.

82: All parts except Rossignuoli: longa.

9. Deh fuggite gl'Amori

Cno/ Vno: Quinto part-book, headed 'A 9. Cornettino ò Violino.' Tavola also has 'A Nove'.

Vne/ B.Va: Settimo part-book, headed 'A 9 Violone ò Basso di Viola.' Tavola also has 'A Nove'.

C: Canto part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.

OTTAVO: Ottavo part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.

A: Alto part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.

NONO: Nono part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.

T: Tenore part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.

B: Basso part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 9.' Tavola also has 'A Nove'.

1: 'Prestissimo' marking in Bc only.

27: Bc: note 1: flat printed above note.

30: Ottavo: imperfect semibreve (i.e. followed by minim rest).

41-154: Bc: clef F5.

56: Cno/ Vno, Vne/ B.Va, Ottavo, A, Nono, T: perfect semibreves.

95-150: Cno, Vne/ B.Va: the part is not written out again, but indicated by 'Deh fuggite come di sopra'.

150: Cno/ Vno, Vne/ B.Va, Ottavo, A, Nono, T: perfect semibreves.

151-154: Cno: the part is not written out again, but indicated by a longa followed by 'in modo di corno ch'invita alla caccia'.

156: B: text reads 'La è fiera non'.

166: Bc: note 2: natural printed above note.

170: Bc: note originally minim.

171-226: Cno, Vne/ B.Va: the part is not written out again, but indicated by 'Deh fuggite come di sopra'.

171-310: Bc: clef F5.

226: Cno/ Vno, Vne/ B.Va, Ottavo, A, Nono, T: perfect semibreves.

227-230: Cno: the part is not written out again, but indicated by a longa followed by 'in modo di corno ch'invita alla caccia'.
 274-275: C, Ottavo, A, Nono, T, B: text reads 'strepitose'.
 288-291: Cno/ Vno: rests equal to five bars.
 307: Nono: extra minim rest follows the rest shown in edition.
 310: All parts: longa.

10. Tocchin le trombe all'arma

Cno/ Vno: Quinto part-book, headed 'A 10. Cornettino ò Violino.' Tavola also has 'A Dieci'.
 Trb: Alto part-book, headed 'A 10. Trombone.' Tavola also has 'A Dieci'.
 Vne: Settimo part-book, headed 'A 10. Violone.' Tavola also has 'A Dieci'.
 C: Canto part-book, headed 'A 10.' Tavola also has 'A Dieci'.
 OTTAVO: Ottavo part-book, headed 'A 10.' Tavola also has 'A Dieci'.
 NONO: Nono part-book, headed 'A 10.' Tavola also has 'A Dieci'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 10.' Tavola also has 'A Dieci'.
 B: Basso part-book, headed 'A 10.' Tavola also has 'A Dieci'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 10.' Tavola also has 'A Dieci'.

9: Cno/ Vno: notes 1-2 originally quavers.
 34: Bc: note 2 originally semibreve tied to minim.
 45: T: note 2 originally d; B: note 3 preceded by sharp.
 61-76: Bc: clef F4.
 67: Bc: note 2: natural printed under note 1.
 68: Nono: perfect semibreve.
 117: Nono: note 6 originally quaver.
 118: T: note 5 originally semiquaver.
 123: Ottavo, B: note 3 originally semiquaver.
 124: Nono: note 3 originally semiquaver.
 138: Cno/ Vno: note 16 originally c''.
 144-146: 'Allegro' marking to Cno/ Vno and Vne only.
 144-151: Trb: note 1 preceded by clef C3.

148-151: 'Allegro' marking to Cno/ Vno only.

150: Trb: note 7: sharp applies to note 8.