

ASCIMA

Archive of Seventeenth-Century
Italian Madrigals and Arias

GIOVANNI ROVETTA

*MADRIGALI CONCERTATI A 2, 3, 5, 6, 8
ET NEL FINE UNA CANTATA À 4,
LIBRO SECONDO, OP. 6 (VENICE, 1640)*

Edited by John Whenham
University of Birmingham

Italian translations by Andrea Bornstein
German translations by Joachim Steinheuer
and Monika Hennemann

EDITORIAL BOARD

John Whenham (Birmingham)
Silke Leopold (Heidelberg)
Joachim Steinheuer (Heidelberg)
Andrea Bornstein (Rome)

The edition and translations are copyright ©2007, 2012 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 Formen ohne vorherige Zustimmung durch den/die Rechtsinhaber ist untersagt.

CONTENTS / INDICE / INHALT

Introduction / Prefazione / Vorwort

Acknowledgments	iv
The Madrigals of Giovanni Rovetta	v
The Source	x
Performance Issues	xiii
Texts and Translations	xix
Editorial Method	xxxiv
Critical Commentary	xl

The Edition / L'Edizione / Die Ausgabe

1. Voi partite, crudele, ah voi partite? (S, S, bc)	1
2. O quante volte, o quante (S, S, bc)	4
3. Sovra il carro stellato in ciel sorgea (T, T, bc)	8
4. Or lieto rido e canto (T, B, bc)	14
5. Ah, mio bene, tu mori! (B. Guarini) (T, B, bc)	19
6. Lacrimosa beltà A, T, B, bc)	24
7. La giovane bellissima Adriana (C, T, B, bc)	31
8. Rosa, riso d'Amor, del ciel fattura (G. Marino) (A, T, B, 2vns, bc)	38
9. Che cosa è amor? Chi 'l sa? (C, T, B, 2vlns, bc)	48
10. Tutto lieto cantai, benigno Amore (C, C, A, T, B, bc)	58
11. Venga dal ciel migliore (C, C, A, T, B, 2 Vns, bc)	71
12. A che bramar, a che avventar I dardi? C, C, A, T, T, B, 2vns, bc)	86
13. Io torno, amati lumi, al caro oggetto (C, A, T, B, C, A, T, B, 2 vns, bc)	98
14. Spieghi I contenti suoi che vive amando (Cantata) (C, C, T, B, bc)	115

Sound files (prepared by Andrea Bornstein): follow links for individual works

ACKNOWLEDGMENTS

This edition has been prepared from the copy of Rovetta's *Madrigali concertati...libro secondo* surviving in the library of Westminster Abbey, London, by courtesy of the Dean and Chapter of Westminster Abbey.

Questa edizione è stata preparata dalla copia dei *Madrigali concertati...libro secondo* di Rovetta, conservato nella Biblioteca di Westminster Abbey, Londra, per cortesia del Decano e Capitolo di Westminster Abbey.

Diese Edition wurde erstellt mit freundlicher Genehmigung des Dekans und des Kapitels der Westminster Abbey auf der Grundlage der Kopie von Rovettas *Madrigali concertati...libro secondo*, die sich in der Bibliothek der Westminster Abbey in London befindet.

The series of editions of which this is the first volume was mooted initially at a conference at Heidelberg in 1998. It is only with the advent of internet publishing, however, that the project has really become practicable. I should like to thank my colleagues Andrea Bornstein and Joachim Steinheuer for the many fruitful discussions that we have had in the course of preparing the edition and for their careful, informed, critical reading of the musical text. I owe particular debts to Joachim Steinheuer for undertaking the difficult task of translating the letter of dedication and the literary texts of the madrigals into German, and to Andrea Bornstein for his unstinting generosity in sharing his extensive knowledge of editorial practice (in all senses) and for his patience in answering numerous queries. Thanks, too, to Jill Russell, Digital Assets Programme Manager, Library Services, University of Birmingham, for all her work in mounting the edition on the web. Needless to say, any remaining deficiencies in the edition are the sole responsibility of the editor.

John Whenham

INTRODUCTION

THE MADRIGALS OF GIOVANNI ROVETTA

Giovanni Rovetta was born between 1595 and 1597, probably in Venice or the *Veneto*. He was the son of Giacomo Rovetta, a violinist who was associated with the musical establishment of S Marco, Venice, between 1614 and 1641. Giovanni may have been a choirboy at S Marco, but the first secure evidence of his work there dates from 7 December 1614, when he was appointed to the permanent staff of instrumentalists; in the preface to his *Salmi concertati*, Op. 1 (1627) he said that he had been a player 'of all kinds of instruments, both string and wind'. He worked at S Marco for the rest of his life, succeeding Alessandro Grandi as Monteverdi's assistant *maestro di cappella* on 22 November 1627, and becoming *maestro* on 21 February 1644 in succession to Monteverdi, who died on 29 November 1643. Like a number of the musicians of S Marco he was also a priest. He died on 23 October 1668.

During the last decade of Monteverdi's life, Rovetta seems to have shared the burden of providing music for grand ceremonial occasions that we might have expected to fall to Monteverdi himself. In 1632, for example, he directed the music for the installation of Cardinal Federico Cornaro as Patriarch of Venice, and in 1638 he

PREFAZIONE

I MADRIGALI DI GIOVANNI ROVETTA

Giovanni Rovetta nacque tra il 1595 e il 1597, probabilmente a Venezia o comunque in Veneto. Era figlio di Giacomo, un violinista attivo presso la cattedrale veneziana di S. Marco tra il 1614 e il 1641. Forse Giovanni fu putto cantore a S. Marco; comunque la prima testimonianza sicura della sua attività colà è datata 7 dicembre 1614, quando entrò a far parte ufficialmente del gruppo degli strumentisti. Nella sua introduzione ai *Salmi concertati*, Op. 1 (1627), egli afferma di essere stato suonatore -- «Già per molti anni a dietro è stata sempre mia professione il sonar ogni sorte d'instromento, si da arco, come da fiato». Rovetta lavorò a S. Marco per il resto della sua vita, succedendo ad Alessandro Grandi in qualità di assistente del maestro di cappella Monteverdi il 22 novembre 1627, e diventando infine maestro il 21 febbraio 1644 al posto di Monteverdi, che era morto il 23 novembre 1643. Così come molti altri musicisti di S. Marco, Rovetta era anche prete. Morì il 23 ottobre 1668.

Durante gli ultimi dieci anni di vita di Monteverdi, pare che Rovetta abbia contribuito alla composizione di musiche in occasione di cerimonie solenni, compito che

VORWORT

DIE MADRIGALE VON GIOVANNI ROVETTA

Giovanni Rovetta wurde zwischen 1595 und 1597 geboren, wahrscheinlich in Venedig oder im Veneto. Er war ein Sohn von Giacomo Rovetta, der zwischen 1614 und 1641 als Violinist an der Kathedrale von San Marco in Venedig wirkte. Möglicherweise war Giovanni selbst bereits als Chorknabe an San Marco tätig, der erste gesicherte Hinweis auf eine Anstellung dort datiert allerdings erst vom 7. Dezember 1614, als er dort unter die dauerhaft angestellten Instrumentalisten aufgenommen wurde. Im Vorwort zu seinen *Salmi concertati*, Op. 1 (1627) gibt er an, seine Aufgabe sei es schon seit vielen Jahren gewesen, „alle Arten von Instrumenten zu spielen, ob Saiten- oder Blasinstrumente“; er sollte für den Rest seines Lebens an San Marco angestellt bleiben. Am 22 November 1627 folgte er zunächst Alessandro Grandi als Assistent des *maestro di capella* und wurde am 21. Februar 1644 schließlich als Nachfolger Monteverdis, der am 29. November 1643 verstorben war, selbst Kapellmeister. Wie eine Reihe weiterer Musiker an San Marco war auch Rovetta Priester. Er starb am 23. Oktober 1668.

Während der letzten zehn Jahre von Monteverdis Leben scheint Rovetta bereits in die Verantwortung, Musik für große zeremonielle Feierlichkeiten bereitzustellen, einbezogen worden zu sein, die

composed, and was in charge of performing, the music at S Giorgio Maggiore, Venice, to celebrate the birth of the future Louis XIV of France. Even before he succeeded to the post of *maestro* at S Marco, his secular music, like that of Monteverdi, may have been performed at Venetian state occasions — for the visits of foreign guests of the Republic, or for the four state banquets held each year on St Mark's Day (25 April), Ascension Day, St Vitus's Day (15 June) and St Stephen's Day (26 December). The small-scale scoring of much of his music also made it suitable for musical evenings in the houses of private citizens in Venice, for which two or three singers, a continuo player and, perhaps, a violinist, would be enough to provide a varied programme of music at reasonable cost. By its very nature, such activity is difficult to document, but the dedication of Rovetta's second book of madrigals, published in 1640, suggests that some at least of its music may have been performed at the house of a music-loving lawyer, Francesco Pozzo, to whom two other composers — Martino Pesenti and Giovanni Antonio Rigatti — also dedicated books of music in 1641.

Rovetta published three books of *concertato* madrigals. The first, issued in 1629, just two years after his appointment as assistant *maestro di cappella* at S Marco, consists, typically for its period, mainly of music for two, three and four voices, though it opens with a madrigal for six voices and two violins and also includes a solo lament and a lively dialogue setting on a text by Giulio Strozzi. The second book, issued in 1640, and edited here, again includes mainly duets and

avrebbe dovuto essere sostenuto dal solo Monteverdi. Per esempio, nel 1632 Rovetta diresse le musiche per l'insediamento del cardinale Federico Cornaro a patriarca di Venezia, e ancora nel 1638 compose e diresse le musiche a S. Giorgio Maggiore per celebrare la nascita dell'erede al trono di Francia, il futuro Luigi XIV. La sua musica profana potrebbe essere stata eseguita — insieme a quella di Monteverdi — addirittura prima che egli ottenesse il titolo di maestro di cappella a S. Marco, in manifestazioni della Repubblica Veneta quali la visita alla Repubblica di ospiti stranieri o per i quattro banchetti di stato che si tenevano ogni anno a S. Marco (25 aprile), Ascensione, S. Vito (15 giugno) e S. Stefano (26 dicembre). L'organico relativamente povero di molta della sua musica la rendeva inoltre adatta per serate musicali organizzate da privati cittadini della Repubblica; feste per le quali un programma ben assortito di musica a un costo ragionevole poteva essere assicurato da due o tre cantanti, un suonatore di continuo e magari un violinista. A causa della sua particolare natura, non è facile documentare questo tipo di attività, purtuttavia la dedica di Rovetta contenuta nel suo secondo libro di madrigali, pubblicato nel 1640, ci fa pensare che almeno parte di quella musica possa essere stata eseguita a casa di Francesco Pozzo, avvocato e musicofilo al quale altri due compositori — Martino Pesenti e Giovanni Antonio Rigatti — dedicarono loro raccolte nel 1641.

Rovetta pubblicò in tutto tre libri di madrigali

eigentlich vollständig in den Aufgabenbereich Monteverdis hätte fallen sollen. 1632 leitete Rovetta beispielsweise die Musikaufführungen anlässlich der Einsetzung von Kardinal Federico Cornaro als Patriarch von Venedig, und 1638 komponierte und leitete er die Musiken an der venezianischen Kirche San Giorgio Maggiore zur Feier der Geburt des französischen Thronfolgers, des zukünftigen Ludwig XIV. Noch bevor Rovetta formell die Stelle des Maestro an San Marco übernommen hatte, mag auch seine weltliche Musik neben der von Monteverdi bei venezianischen Staatsfeierlichkeiten wie dem Besuch ausländischer Staatsgäste in der Republik oder bei den vier alljährlich stattfindenden Staatsbanketten am den Festtagen für den hl. Markus (25. April), zu Christi Himmelfahrt, sowie an den Festen für den hl. Vitus (15. Juni) und den hl. Stephanus (26. Dezember) aufgeführt worden sein. Die geringstimmige Besetzung vieler seiner Kompositionen machte diese zudem geeignet für musikalische Soireen in den Privatpalästen der Lagunenstadt, bei denen eine Besetzung mit zwei oder drei Sängern, einem Continuospieler und eventuell einem Violinisten ausreichend gewesen sein dürfte, um bei nicht zu hohen Ausgaben ein abwechslungsreiches Programm zu ermöglichen. Auf Grund ihres eher privaten und inoffiziellen Charakters sind solche Aktivitäten nur schwer zu dokumentieren, doch läßt die Widmung von Rovettas zweitem, 1640 veröffentlichtem Madrigalbuch die Annahme zu, daß wenigstens einige der darin enthaltenen Stücke im Hause des musikliebenden Anwalts Francesco Pozzo aufgeführt worden sein könnten, dem mit Martino Pesenti und Giovanni Antonio Rigatti zwei weitere venezianische Komponisten im darauffolgenden Jahr 1641

trios, though it also contains, perhaps in emulation of Monteverdi's *Madrigali guerrieri, ed amorosi* of 1638, a number of larger-scale madrigals: two for five voices, one for six voices and two violins, and one for eight voices and two violins. Only No. 11, 'Venga dal ciel migliore', however, contains a hint of warlike music (at bars 48-72). The book is rounded off by a 'cantata' for four voices on an anonymous strophic text with a complex metrical structure. The third book of madrigals, issued in 1645, just after Rovetta became *maestro* at S Marco, was collected by his nephew, Giovanni Battista Volpe (also known as 'Il Rovettino' – 'the little Rovetta'), and consists almost entirely of brief works for two and three voices. Rovetta's only known opera, *Ercole in Lidia* (1645), now lost, was heard by the English diarist John Evelyn, who commented on it in a diary entry for June of that year.

It is possible that Rovetta was a pupil of Monteverdi; he was described as such by the Modenese Resident at Venice in a report of January 1645 on the Monteverdian succession at S Marco. His small-scale secular music, however, owes as much to the tuneful arias and *arioso* madrigals of Alessandro Grandi, though while Grandi was content to remain a miniaturist, Rovetta uses aria styles – in duple time over a walking bass, and in triple time – to create extended structures in his madrigals. While this is common in his smaller-scale pieces, one of the chief novelties of his 1640 book is the inclusion of extended triple-time writing in the large-scale madrigals 'Tutto lieto cantai' (No. 10, for five voices and continuo) 'Venga dal ciel migliore'

concertati. Il primo, uscito nel 1629 – solo due anni dopo la sua presa di servizio come assistente del maestro di cappella a S. Marco – contiene principalmente, come era tipico in quegli anni, musica per due, tre e quattro voci, sebbene il libro si apra con un madrigale a sei voci e due violini e contenga inoltre un lamento a solo e un dialogo animato composto su di un testo di Giulio Strozzi.

Il secondo libro, uscito nel 1640, e qui modernamente pubblicato, contiene come il precedente principalmente duetti e trii; purtuttavia vi troviamo un certo numero di madrigali di più vasto organico, forse ad imitazione dei *Madrigali guerrieri, ed amorosi* che Monteverdi aveva pubblicato nel 1638. L'opera di Rovetta contiene due madrigali a cinque voci, uno a sei voci e due violini, e uno a otto voci e due violini. Comunque, solo il n. 11 «Venga dal ciel migliore» ha qualche spunto guerresco (miss. 48-72). Il libro è completato da una cantata a quattro voci su un testo strofico anonimo dalla struttura metrica complessa. Il terzo libro di madrigali fu pubblicato nel 1645, subito dopo che Rovetta era diventato maestro di cappella a S. Marco. L'opera fu compilata da Giovanni Battista Volpe (noto anche come «Il Rovettino») ed è costituita quasi interamente di pezzi brevi per due e tre voci. L'unica opera conosciuta di Rovetta, *Ercole in Lidia* (1645), ora perduta, fu ascoltata dal memorialista inglese John Evelyn, che le dedicò un commento in un appunto sul suo diario datato giugno 1645.

gleichfalls Sammlungen mit weltlicher Vokalmusik zueigneten.

Rovetta gab insgesamt drei Bücher mit konzertierenden Madrigalen in Druck. Das erste, 1629 und damit nur zwei Jahre nach seiner Ernennung zum Assistenten des *maestro di capella* an San Marco erschienen, enthält wie in diesen Jahren üblich, überwiegend Kompositionen für zwei, drei und vier Stimmen, obwohl es mit einem großbesetzten Madrigal für sechs Stimmen und zwei Violinen eröffnet wird und außerdem ein einstimmiges Lamento sowie eine lebhaft Dialogkomposition auf einen Text von Giulio Strozzi enthält. Das zweite Buch, 1640 erschienen und hier in moderner Edition vorgelegt, umfaßt wiederum vor allem Duette und Trios, obwohl sich daneben – vielleicht in Anlehnung an Monteverdis *Madrigali guerrieri, ed amorosi* von 1638 – auch mehrere größer besetzte Madrigale finden: zwei zu fünf Stimmen sowie je eines zu sechs bzw. acht Stimmen mit zwei Violinen; allerdings enthält nur die Nr. 11 'Venga dal ciel migliore' in den Takten 48-72 Ansätze für eine 'kriegerische' Musik im Sinne von Monteverdis Sammlung. Das Buch wird abgerundet durch eine 'cantata' zu vier Stimmen auf einen anonymen strophischen Text mit komplexer metrischer Struktur. Das dritte Madrigalbuch, im Druck erschienen 1645, kurz nachdem Rovetta *maestro* an San Marco geworden war, wurde zusammengestellt von dessen Neffen Giovanni Battista Volpe (auch bekannt unter dem Namen 'Il Rovettino' – 'der kleine Rovetta') und besteht fast vollständig aus kurzen Stücken für zwei und drei Stimmen. Eine Aufführung von Rovettas einziger bekannter, heute verlorener Oper *Ercole in Lidia* (1645) hörte der englische Tagebuchschreiber John

(No. 11, for five voices, two violins and continuo), and 'Io torno, amati lumi' (No. 12, for eight voices, two violins and continuo). Like Monteverdi, Rovetta published very little secular music for solo voice, preferring instead to explore the possibilities, both structural and stylistic, opened up by incorporating the new Venetian song styles of the 1620s and 1630s into music for two and more voices.

È possibile che Rovetta fosse allievo di Monteverdi; così lo definisce l'ambasciatore di Modena a Venezia in una relazione datata gennaio 1645 riguardo alla successione di Monteverdi a S. Marco. La sua musica profana per organico ridotto, comunque, è altrettanto debitrice alle melodiose arie e ai madrigali ariosi di Alessandro Grandi; tuttavia, mentre Grandi si accontentava di restare un miniaturista, Rovetta usa lo stile dell'aria – in tempo binario su di un basso passeggiato e in tempo ternario – per creare strutture grandiose nei suoi madrigali. Mentre questo è usuale nei suoi brani a organico ridotto, una delle principali novità del suo secondo libro (1640) è la massiccia inclusione di sezioni in tempo ternario nei madrigali con grande organico, come il n. 10 «Tutto lieto cantai», e il n. 11 «Venga dal ciel migliore», entrambi per cinque voci e continuo, il secondo con l'aggiunta di due violini. Come Monteverdi, Rovetta pubblicò pochissima musica profana per voce sola, preferendo piuttosto esplorare le possibilità, sia strutturali sia stilistiche, rese disponibili dall'introduzione del nuovo stile della canzone veneziana degli anni 1620-30 nella musica a due e più voci.

Evelyn, der das Stück in einem Tagebucheintrag vom Juni desselben Jahres kommentierte.

Es ist möglich, daß Rovetta ein Schüler Monteverdis war, als solcher wurde er zumindest im Bericht eines in Venedig ansässigen Modenesen im Zusammenhang mit der Monteverdinachfolge an San Marco im Januar 1645 bezeichnet. Rovettas geringstimmige weltliche Vokalmusik verdankt jedoch kaum weniger den eingängigen Arien und ariosen Madrigalen von Alessandro Grandi; doch während Grandi sich mit kleinformatigen Werken begnügte, verwendete Rovetta Stilmittel der Arie – im Zweiertakt über gehendem Baß wie auch im Dreiertakt – um ausgedehnte Strukturen in seinen Madrigalen zu schaffen. Während solche Techniken in seinen geringstimmigen Stücken häufig anzutreffen sind, besteht eine der wichtigsten Neuerungen seines Buches von 1640 in der Einbeziehung ausgedehnter Abschnitte im Dreiertakt in mehreren der großbesetzten Madrigale, insbesondere in 'Tutto lieto cantai' (Nr. 10, für fünf Stimmen und Continuo), 'Venga dal ciel migliore' (Nr. 11, für fünf Stimmen, zwei Violinen und Continuo) sowie 'Io torno, amati lumi' (Nr. 12, für acht Stimmen, zwei Violinen und Continuo). Ähnlich wie Monteverdi veröffentlichte auch Rovetta sehr wenig weltliche Vokalmusik für eine einzelne Solostimme; stattdessen zog er es vor, die gleichermaßen strukturellen wie stilistischen Möglichkeiten auszuloten, die sich durch die Einbeziehung der neuartigen Stilmittel des venezianischen Liedrepertoires der 1620er und 1630er Jahre in Kompositionen für zwei und mehr Stimmen eröffneten.

BIBLIOGRAPHY

- Leopold, Silke, *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, 'Analecta Musicologica' (Laaber, 1995).
- Roche, Jerome, rev. John Whenham, 'Rovetta, Giovanni', Grove Music Online (Accessed 28 September 2007), <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.23980>>.
- Rovetta, Giovanni, *Masses*, ed. Jonathan Drennan, 'Recent Researches in the Music of the Baroque Era', 146 (Middleton, Wisconsin, 2006).
- , *Messa e salmi concertati, Op. 4 (1639)*, ed. Linda Maria Koldau, 'Recent Researches in the Music of the Baroque Era', 109-110 (Madison, Wisconsin, 2001).
- Whenham, John, "'Aria" in the Madrigals of Giovanni Rovetta', in Iain Fenlon and Tim Carter (eds.), *'Con che soavità': Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740* (Oxford, 1995), pp. 135-156.
- , *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi* (Ann Arbor, 1982).
- , 'The Gonzagas Visit Venice', *Early Music*, 21 (1993), 525-42.

THE SOURCE

CANTO PRIMO / MADRIGALI /
CONCERTATI / A Due e Tre, Voci,& [sic, no
space] altri à Cinque, Sei, & otto con due violini /
Et nel fine vna Cantata à Quattro / LIBRO
SECONDO / DI GIO: ROVETTA / Vice Maestro
di Capella della Serenissima Republica / OPERA
SESTA / DEDICATI / Al Molto Illustre, &
Eccellentissimo Signor / FRANCESCO POZZO /
CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET
PRIVILEGIO. / [Printer's device] / IN
VENETIA, A / [single rule] / Apresso Alessandro
Vincenti. MDCXXXX.

Rovetta's *Madrigali concertati...libro secondo* appears to have been printed only once. Two copies of this printing survive, a complete copy in the library of Westminster Abbey, London, UK (shelfmark CF 42), from which the present edition has been prepared, and a second copy, lacking the Alto part-book, in the Archive of the Cathedral of Mdina, Malta (shelfmark ACM Mus PR 129 A-E). The complete print consists of six quarto part-books:

Canto primo: sigs. A-A9

Canto secondo: sigs. B-B5, C6 [sic.], B7-B8

Tenore: sigs. C-C9 [including C6]

Alto: sigs. D-D5, D8 [sic.], D7

Basso: sigs. E-E9

Basso continuo: sigs. F-F10.

LA FONTE

CANTO PRIMO / MADRIGALI /
CONCERTATI / A Due e Tre, Voci,& [sic, no
space] altri à Cinque, Sei, & otto con due violini /
Et nel fine vna Cantata à Quattro / LIBRO
SECONDO / DI GIO: ROVETTA / Vice Maestro
di Capella della Serenissima Republica / OPERA
SESTA / DEDICATI / Al Molto Illustre, &
Eccellentissimo Signor / FRANCESCO POZZO /
CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET
PRIVILEGIO. / [Printer's device] / IN
VENETIA, A / [single rule] / Apresso Alessandro
Vincenti. MDCXXXX.

I *Madrigali concertati...libro secondo* di Rovetta sembrerebbero essere stati stampati solo una volta. Due copie sopravvivono, una copia completa nella biblioteca di Westminster Abbey, Londra, UK (segnatura CF 42), da cui è stata preparata la presente edizione, e una seconda copia, mancante della parte dell'Alto, nell'Archivio della Cattedrale di Mdina, Malta (segnatura ACM Mus PR 129 A-E). La stampa completa consiste di sei parti in-quarto.

Canto primo: segn. A-A9

Canto secondo: segn. B-B5, C6 [sic], B7-B8

Tenore: segn. C-C9 [compreso C6]

Alto: segn. D-D5, D8 [sic], D7

Basso: segn. E-E9

Basso continuo: segn. F-F10.

DIE QUELLE

CANTO PRIMO / MADRIGALI /
CONCERTATI / A Due e Tre, Voci,& [sic, no
space] altri à Cinque, Sei, & otto con due violini /
Et nel fine vna Cantata à Quattro / LIBRO
SECONDO / DI GIO: ROVETTA / Vice Maestro
di Capella della Serenissima Republica / OPERA
SESTA / DEDICATI / Al Molto Illustre, &
Eccellentissimo Signor / FRANCESCO POZZO /
CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET
PRIVILEGIO. / [Printer's device] / IN
VENETIA, A / [single rule] / Apresso Alessandro
Vincenti. MDCXXXX.

Rovettas *Madrigali concertati...libro secondo* scheint nur einmal gedruckt worden zu sein. Zwei Kopien des Drucks sind erhalten, eine vollständige Kopie in der Bibliothek der Westminster Abbey in London (Signatur CF 42), auf deren Grundlage die hier vorgelegte Edition erstellt wurde, sowie eine zweite Kopie, bei der das Alto-Stimmbuch fehlt, im Archiv der Kathedrale von Mdina auf Malta (Signatur ACM Mus PR 129 A-E). Der vollständige Druck besteht aus sechs Stimmbüchern im Quartformat.

Canto primo: Bogensignatur A-A9

Canto secondo: Bogensignatur B-B5, C6 [sic], B7-B8

Tenore: Bogensignatur C-C9 [einschließlich C6]

Alto: Bogensignatur D-D5, D8 [sic], D7

Basso: Bogensignatur E-E9

Basso continuo: Bogensignatur F-F10.

A dedicatory letter to Francesco Pozzo appears in all the part-books except the Basso continuo. The content of the dedications is consistent, with very slight variations, and the date given as 16 March 1640, except in the Canto primo part-book, where it is unclear, and may be either 25 or 15 March.

Canto secondo, sig. [B2]:

Most Illustrious and Most Excellent Lord, and my most honoured patron. Reawakening the appetite of an unwilling century is a very difficult undertaking for someone who does not have a wealth of new and original foods; but when it fell me to discover how to do it, wearying the Father of Eloquence with these dull songs seemed an even greater impertinence: Wherefore, Your Most Excellent Lordship, who with such elegance defends the cases of your clients, deign through your infinite kindness to have compassion on the ambition of your servants, take under your protection this collection of madrigals, which will not dare to walk abroad if your authority does not offer them some immunity. My brambles [a pun on Rovetta's name], otherwise thorny and wild, could not but put forth roses if they were washed by the limpid waters of your well [Pozzo]: roses worthy, perhaps one day to adorn the temples and breast of Virtue. I return for support to the common defender: to the one who deserves, for his great prudence, to be on earth the arbitrator of all peoples. But I do not wish to make you blush while I pour out the most fervent feelings of my devotion. The relaxation that Your Most

Una lettera di dedica a Francesco Pozzo è stampata in tutti i libri parte con l'eccezione del Basso continuo. Il testo di tutte le versioni è quasi uguale, con minime variazioni, e tutte sono datate 16 marzo 1640, con il caso particolare del libro del Canto primo, dove non è chiaro se la dedica sia datata 25 o 15 marzo.

Canto secondo, segn. [B2]:

MOLTO ILLVSTRE / Et Eccellentissimo Signor, e Padron mio Colendissimo. / IL rimetter l'appetito ad vn secolo suogliato è im- / presa molto malageuole à chi non hà douitia di / nuoue, e capricciose viuande: ma quando mi toc / casse di saperlo fare, l'annoiar il Padre dell'Elo- / quenza con queste cantilene sarebbe temerità / maggiore : Onde / V. S. Eccellentissima, che con tanta eleganza di- / fende le cause de' suoi clienti, si degni con l'infinito della sua gen- / tilezza di compatire l'ambitione de' suo' seruidori; appadrinando / questa schiera di Madrigali, che non ardirebbono di passeggiar il / ca[m]po, se l'authorità di lei non concedesse loro alcuna franchigia. / I miei Roui per altro spinosi, e seluaggi, se vera[n]no inaffiati dall'acque / del suo limpidissimo Pozzo, non potranno germogliare, che rose; / degne forse d'ornar vn giorno le tempie, e 'l seno della Virtù / Io ricorro per patrocinio al comun protettore anzi à colui, ch'è / meriteuole, per la sua molta prudenza, d'esser' in terra l'arbitro / d'ogni Gente. / Ma non vorrei far' arrossire la sua Modestia, mentre sfogo i più fer- / uidi sensi della mia diuotione. / Il sollieuo, che V. S. Eccellentissima, frà la

Ein Widmungsschreiben an Francesco Pozzo findet sich in allen Stimmbüchern mit Ausnahme des Basso Continuo. Der Inhalt der Widmungen weist nur ganz geringfügige Abweichungen auf, als Datum wird der 16. März 1640 angegeben, abgesehen vom Canto-Stimmbuch, wo unklar bleibt, ob der 25. oder 15. März gemeint ist.

Canto secondo, Bogensig. [B2]:

Hochberühmter und hochwohlgeborener Herr, mein hochverehrtester Beschützer. Einem lustlosen Jahrhundert wieder den Appetit anzuregen, ist für jemanden, der keinen Überfluß an neuartigen und einfallsreichen Speisen anzubieten vermag, ein sehr beschwerliches Unterfangen; doch wenn es mir zufiele zu wissen, wie dies anzustellen wäre, so wäre es noch weit größere Vermessenheit, den Vater der Beredsamkeit mit diesen Gesängen zu langweilen. Daher möge Euer Hochwohlgeborener, die Ihr mit so viel Eleganz die Angelegenheiten Eurer Klienten verteidigt, sich in seiner unendlichen Güte herablassen, den Ehrgeiz seiner Diener zu entschuldigen, indem er diese Heerschar von Madrigalen unter seinen väterlichen Schutz stellt, die sich nicht erkühnen würden, zu Felde zu ziehen, wenn Eure Autorität ihnen nicht einigen Schutz gewähren würde. Meine übrigens ganz dornigen und wilden Brombeerranken (Wortspiel rovo=Brombeerstrauch / Rovetta) können, wenn sie von den den Wassern Eures klaren Brunnens (pozzo=Brunnen / Francesco Pozzo) befeuchtet würden, nichts als Rosen hervorbringen, die vielleicht wert wären, eines Tages die Schläfen

Excellent Lordship is occasionally wont to receive from music, amid the great number of your main and most burdensome affairs, has often enriched this city with the treasure of angelic harmonies through the worth of the meritorious individuals whom you have favoured and gathered together; they have both aroused my spirits and encouraged me to importune you with the gift of these madrigals; and mistrusting the sporadic dewdrops of royal favours, I have recourse to the unceasing well-stream of your favour to slake the thirst of my desire, which is to be your respectful servant. From Venice, the 16 March 1640. Giovanni Rovetta

numerosità de' suoi princi- / ci[sic]pali, e grauissimi affari, suol tal volta riceuere dalla Musica, co[n] / arrichir questa Città bene spesso del tesoro d'a[n]geliche armonie, / per lo valore di pregiatissimi soggetti da lei fauoreggiati, e rac- / colti, m'ha[n]no eccitato gli spiriti, & inanimati ad importunar- / la col dono di questi Madrigali; e dubitando della rugiada inter- / mittente de' sourani fauori, son ricorso alla vena incessante della / sua gratia, per cauar la sete al mio desiderio, che è di esserle osse- / quioso seruidore. / Di Venetia li 16. Marzo 1640. / Gio: Rouetta.

und die Brust der Tugend zu zieren. Ich suche nach um Rechtsbeistand bei dem gewohnten Schutzherrn, vielmehr noch bei demjenigen, der wegen seiner großen Umsicht und Klugheit verdient, auf Erden der Schiedsherr allen Volkes zu sein. Doch möchte ich eure Bescheidenheit nicht erröten lassen, dieweil ich den glühendsten Empfindungen meiner Frömmigkeit freien Lauf lasse. Der Trost, den Euer Hochwohlgeboren bei der großen Zahl seiner hauptsächlichen, schwerwiegenden Angelegenheiten gelegentlich aus der Musik zu empfangen pflegt, indem er diese Stadt recht häufig aus dem Schatz engelhafter Harmonien bereichert durch den Wert hochgeschätzter Personen, die durch Euch gefördert und versammelt werden, hat meinen Scharfsinn angeregt und mich ermutigt, Euch mit dem Geschenk dieser Madrigale zu belästigen; und da ich den zeitweilig aussetzenden Tautropfen königlicher Gunstbezeugungen nicht traue, habe ich Zuflucht gesucht bei der unaufhörlich strömenden Ader Eurer Gnade, um darin den Durst meines Verlangens zu stillen, Euer ehrerbietigster Diener zu sein. Venedig, den 16. März 1640. Giovanni Rovetta.

Tr. Joachim Steinheuer

PERFORMANCE ISSUES

Rovetta's madrigals, even the largest-scale, would almost certainly have been sung by solo voices; and though professional women singers like Barbara Strozzi and the women singers associated with early public opera could be heard in Venice by the late 1630s, an ensemble provided by Rovetta himself would most likely have been all male, with the soprano lines sung by soprano castrati from the choir of S Marco, and the 'alto' (high) parts by high tenors.

Rovetta does not specify an instrument for the continuo line, so a harpsichord, or a plucked stringed instrument, or even chamber organ with chitarrone (one of Monteverdi's favourite continuo ensembles) would all be equally valid as instruments of accompaniment.

None of the madrigals is prefaced by a tempo or dynamic marking. The presumption is that the performers will choose a comfortable tempo for the style of the music, the sense of the text and the resonance of the room in which they are performing, and a dynamic appropriate to the size of the room. Such dynamics as do appear — the 'piano-forte' contrasts in bars 75-77 and 93-95 of No. 12, 'A che bramar?' — should be thought of as deviations from the norm.

The notation of Rovetta's madrigals appears to conform to the conventions of late

PROBLEMI DI ESECUZIONE

I madrigali di Rovetta, perfino quelli a grande organico, saranno stati eseguiti quasi certamente da voci sole; e sebbene cantanti donne professioniste come Barbara Strozzi e altre connesse con l'inizio del teatro pubblico d'opera potevano essere ascoltate a Venezia alla fine degli anni '30 del secolo, un gruppo così come concepito dallo stesso Rovetta sarebbe stato formato solo da uomini, con la voce del soprano cantata da castrati provenienti dal coro di S. Marco e quella dell'alto da tenori acuti.

Rovetta non specifica lo strumento con cui eseguire il continuo, per cui un clavicembalo, o uno strumento da pizzico, o perfino un organo da camera più un chitarrone (uno dei gruppi per continuo preferiti da Monteverdi) sarebbero tutte buone scelte per creare l'accompagnamento.

Nessuno dei madrigali ha un'indicazione iniziale agogica o dinamica. È sottinteso che gli esecutori debbano scegliere un tempo adatto allo stile della musica, al senso del testo e all'acustica dell'ambiente nel quale si esibiscono; inoltre le dimensioni di quest'ultimo decideranno anche la dinamica. Le dinamiche come quelle che appaiono come contrasti «piano - forte» alle misure 75-77 e 93-95 del n. 12, «A che bramar?» devono essere considerate come eccezioni alla regola.

La notazione musicale dei madrigali di

AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE ÜBERLEGUNGEN

Es ist davon auszugehen, dass Rovettas Madrigale, sogar die großformatigen, von Vokalsolisten aufgeführt wurden. Obwohl professionelle Sängerinnen wie Barbara Strozzi und die weiblichen Mitwirkenden der frühen Opernaufführungen im Venedig der späten 1630er-Jahre zu hören waren, bestanden die von Rovetta zusammengestellten Ensembles mit großer Wahrscheinlichkeit nur aus Männerstimmen. Die Sopranstimmen wurden dabei von den Soprankastraten des Chores von San Marco übernommen, die (hohen) „Alto“-Stimmen von hohen Tenören.

Rovetta gibt kein Instrument für die Generalbass-Stimme an, so dass sie gleichwertig von einem Cembalo, einem gezupften Saiteninstrument oder sogar einer Kammerorgel mit Chitarrone (einem von Monteverdi bevorzugten Continuo-Ensemble) übernommen werden kann.

Da keinem der Madrigale eine Tempo- oder dynamische Angabe vorausgeht, bleibt es den Ausführenden überlassen, ein dem Musikstil, der Textbedeutung und dem Aufführungsort angemessenes Tempo und die passende Lautstärke zu wählen. Die spärlich vorhandenen dynamischen Anweisungen – beispielsweise der Kontrast zwischen „piano“ und „forte“ in T. 75-77 und T. 93-95 von Nr. 12, „A che bramar?“ – sollten als Abweichungen von der Norm betrachtet werden.

Die Notation von Rovettas Madrigalen scheint den Konventionen der Mensuralnotation der Spätrenaissance zu entsprechen. Aus praktischen Gründen wurde diese

Renaissance mensural notation. For practical purposes 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. The signature 3/1 meant, to paraphrase the instructions given in Antonio Brunelli’s *Regole utilissime per li scolari* (Florence, 1606): ‘where one went, now three go’: that is, 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 $\circ = 3/1 \circ \circ \circ$). This proportional relationship seems to work well in No. 2 and in the rhythmically active 3/1 sections of No. 10. In No. 10, however, the passages from bar 104 to 126 and 133 to 139 seem too slow if the normal proportion is used, with an abrupt rhythmic shift from the crotchet (quarter note) upbeat in 103 (Canto I and II) to the slow triple in 104. The crotchet upbeat may be the clue to Rovetta’s intention here – that the semibreves in 3/1 should here (and in 133-39) be taken at the same speed as the crotchet in 103 (i.e. $\bullet = \circ$), producing a slightly faster triple. In Nos. 11 and 13, too, the triple-time passages should probably be taken faster than a strict proportion would

Rovetta si attiene alle convenzioni sulla notazione mensurale in uso nel tardo Rinascimento. A scopi pratici, ciò era descritto dai teorici del primo ’600 in termini di «tactus», inteso come un regolare battere e alzare della mano; purtuttavia, questo concetto non escludeva l’impiego del ‘rubato’. Sotto il segno C, il *tactus* durava una semibreve, da intendersi come una scansione regolare di minime, una in battere e una in levare. Il segno 3/1 significava, citando le istruzioni date da Antonio Brunelli nelle sue *Regole utilissime per li scolari* (Firenze, 1606): «dove prima n’andovono una a battuta ne vanno tre».¹ Ovvero, dove una semibreve corrispondeva a un battito e un alzare della mano sotto il segno C, ora tre semibrevi dovevano essere adattate allo stesso battere e alzare di mano (C $\circ = 3/1 \circ \circ \circ$). Questo rapporto proporzionale sembra funzionare per il n. 2 e nella sezione ternaria, ritmicamente vivace, del n. 10. Sempre in questo madrigale, comunque, i passaggi compresi tra le misure 104 e 126 e le misure 133 e 139 sembrano risultare troppo lenti se si applica il puro rapporto proporzionale; ne risulta inoltre un brusco cambio di ritmo tra l’ultima semiminima di misura 103 dei due Canti e il lento ternario della misura successiva. Proprio quella semiminima in levare può essere l’indizio che il rapporto tra il binario e il ternario voluto da Rovetta in questo punto e

von Theoretikern des frühen 17. Jahrhunderts auf Basis des „Tactus“ beschrieben – einer regelmäßigen Ab- und Aufwärtsbewegung der Hand. Dies schließt allerdings die Existenz von *rubato* nicht aus. Bei der Signatur C umfasste der „Tactus“ eine Semibrevis (ganze Note), wodurch ein regelmäßiger Puls von zwei Minimae (halben Noten) – eine auf dem Abtakt, eine auf dem Auftakt – etabliert wurde. Die Mensurangabe 3/1 bedeutete (in Umschreibung der Anweisungen Antonio Brunellis in *Regole utilissime per li scolari* (Florence, 1606): „wo eine waren, sind jetzt drei,“ was heißt: Wo bisher die Signatur C eine Semibrevis pro Ab- und Auftaktschlag implizierte, sollten jetzt drei Semibreven auf dieselbe Schlageinheit (ein Ab- und Auftaktschlag) verteilt werden (C $\circ = 3/1 \circ \circ \circ$). Dieses proportionale Verhältnis scheint in Nr. 2 und der rhythmisch belebten 3/1-Passage von Nr. 10 gut zu funktionieren. Die Passagen von T. 104-126 und T. 133-139 in Nr. 10 erscheinen bei Anwendung dieser Proportion in Anbetracht des abrupten rhythmischen Wechsel vom Viertelnotenaufakt in T. 103 (Canto I und II) zu dem langsamen Dreiertakt in T. 104 zu langsam. Der Viertelnotenaufakt könnte hier als Indiz für Rovettas Absicht dienen, die Semibreven in 3/1 hier (und in T. 133-139) im selben Tempo wie die Viertelnoten in T. 103 (d.h., $\bullet = \circ$) zu nehmen, was in einem etwas rascheren Dreiertakt resultiert. Auch in Nr. 11 und 13 sollten die dreizeitigen Passagen wahrscheinlich schneller aufgeführt werden als eine strikte Aufteilung erlauben würde, vielleicht sogar „presto“. Diese Tempoangabe benutzte Rovetta nämlich explizit für die 3/1-Abschnitte in Nr. 4, 6 und 9 um anzuzeigen, dass die

¹ Brunelli, op. cit., p. 23, Cap. 16, «Della proporzione maggiore».

suggest, perhaps even 'presto', the marking that Rovetta uses explicitly for the 3/1 sections of Nos. 4, 6 and 9 to indicate that the normal proportion should be ignored; how much faster than the norm the triple should be taken is a matter for the performers' judgment.

The madrigal 'Che cosa è amor?' (No. 9) is an interesting case, since it includes triple time notated both as 3/1 and as 6/2 for the instrumental ritornelli, with the 3/1 passages marked 'presto'. The tempo of the 3/1 passages is a matter of judgment, but the fast tempo that Rovetta had in mind for the optional ritornelli in 6/2 can be deduced by relating the proportion to the *integer valor* C: thus, to paraphrase Brunelli again: 'where two minims went (under C), now six will go (under 6/2) (C $\text{♩} = 6/2 \text{♩♩♩♩♩♩}$). Since a 3/1 section marked 'presto' intervenes between the C and the 6/2 sections, however, a precise proportional progression may be impossible, but the ritornelli should at least be taken at a fast tempo.

'Venga dal ciel migliore' (No. 11) is marked 'adagio' at the outset – that is, slower than the tempo that might normally have been chosen for style of the music, the sense of the text and the resonance of the room – and no tempo changes are indicated thereafter. However, the section beginning 'Né mai tromba guerriera' (Bars 47ff.) might be taken at a faster tempo, and the 3/1 section beginning at bar 72 either related proportionally to this, or taken 'presto'. A more radical solution would also

nel successivo passaggio (miss. 133-39) sia $\text{♩} = \text{♩}$, che dunque dà luogo a un ritmo ternario un poco più rapido. Anche nei nn. 11 e 13 i passaggi ternari dovrebbero essere staccati più rapidamente di quanto la rigorosa proporzione imporrebbe, forse addirittura 'presto', ovvero l'indicazione agogica indicata esplicitamente da Rovetta per le sezioni in 3/1 dei nn. 4, 6 e 9: questa indicazione implica che la corretta proporzione aritmetica deve essere qui ignorata. Quanto più veloce della normale proporzione debba essere staccato il 'presto', sarà deciso in ultima istanza dagli esecutori.

Il madrigale «Che cosa è amor?» (n. 9) è un caso interessante, dal momento che contiene episodi ternari notati sia in 3/1 sia in 6/2, e con i passaggi in 3/1 indicati come «presto». L'agogica dei passaggi in 3/1 può essere decisa soggettivamente, ma il fatto che Rovetta pensasse a un ben preciso stacco di tempo rapido per i ritornelli strumentali *ad libitum* in 6/2 può essere dedotto comparando la proporzione con l'*integer valor* C: per cui, «dove prima n'andovono due minime a battuta (sotto il C), ora ne vanno sei (sotto il 6/2)» (C $\text{♩} = 6/2 \text{♩♩♩♩♩♩}$). Dal momento che un episodio notato in 3/1 con l'indicazione «presto» occorre tra gli episodi segnati in C e in 6/2, non è forse possibile fissare una proporzione precisa, ma i ritornelli strumentali dovrebbero essere eseguiti con un tempo rapido.

«Venga dal ciel migliore» (n. 11) è indicato

Standardproportion hier ignoriert werden soll. Wieviel schneller als die Norm der Dreiertakt hier sein sollte, bleibt dem Urteil der Aufführenden überlassen.

Das Madrigal „Che cosa è amor“ (Nr. 9) ist ein interessanter Fall, da im dortigen Instrumentalritornell dreizeitige Einheiten sowohl als 3/1 als auch als 6/2 notiert sind, wobei der dreizeitige Abschnitt mit „presto“ bezeichnet ist. Das Tempo für die 3/1-Passage ist eine Frage der Einschätzung. Das schnelle Tempo, das Rovetta für die optionalen Ritornells in 6/2 vorschwebte, kann jedoch abgeleitet werden, indem man sie ins Verhältnis zu dem *integer valor* C setzt. Dies bedeutet – um Brunelli ein weiteres Mal zu zitieren: „wo zwei Minimae waren (in C), gibt es jetzt 6 (unter 6/2) (C $\text{♩} = 6/2 \text{♩♩♩♩♩♩}$). Da allerdings eine 3/1-Passage mit der Angabe „presto“ die den Passagen in C und 6/2 unterbricht, ist eine präzise proportionale Aufteilung hier wohl unmöglich. In jedem Fall sollten die Ritornelle allerdings ein rasches Tempo aufweisen.

„Venga dal ciel migliore“ (Nr. 11) ist am Anfang mit „Adagio“ bezeichnet, d.h. langsamer als das Tempo, das man normalerweise unter Berücksichtigung des musikalischen Stils, der Textbedeutung und den akustischen Bedingungen wählen würde. Im Weiteren finden sich keine Tempoänderungen. „Né mai tromba guerriera“ (T. 47ff.) könnte in einem schnelleren Tempo aufgeführt werden, und die 3/1-Passage ab T. 72 könnte entweder proportional dazu in Bezug gesetzt oder „presto“ aufgeführt werden. Bei einer radikaleren Lösung könnte man ab dem Anfang der Passage „La gioia“ (T. 24) schneller werden und ab T. 115 bis 117 zum „Adagio“ zurückkehren, wie die Sounddatei für dieses Madrigal zeigt.

include speeding up the section beginning 'La gioia' (bar 24) and slowing back to 'adagio' from bar 115 to the beginning of 117, as demonstrated on the sound file for this madrigal.

In No. 14, the cantata 'Spieggi i contenti suoi', Rovetta uses the proportion 3/2. This is easier to understand, since the basic unit in both duple and triple time is the minim (two minims to the tactus under C, three minims to the tactus under 3/2). Since, in practice, this produces the same proportion as C→3/1, we might ask why Rovetta did not use one form consistently. One possible answer is that in the madrigals he followed Monteverdi's preference for C→3/1, while in the more up-to-date form of the cantata he followed the seeming preference of younger song-writers for C→3/2. Another 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 Rovetta's Venetian contemporary Martino Pesenti in a rubric to the madrigal 'Più non t'amerò io' in his *Terzo libro de madrigali* (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). At all events, trying to follow a strict proportional relationship between duple and triple time in 'Spieggi i contenti suoi' produces either too fast a duple tempo or too slow a triple.

The ornament sign 't.' found in bars 105-7 of the Canto secondo part of 'Tutto lieto cantai'

fin dall'inizio come «adagio», ovvero da eseguire più lentamente del tempo che si sarebbe scelto secondo lo stile della musica, il significato del testo e l'acustica del luogo: si consideri inoltre che non sono presenti altri segni agogici nel corso del brano. Purtroppo, l'episodio che inizia con «Né mai tromba guerriera» (miss. 47 segg.) potrebbe essere staccato più rapidamente, e l'episodio in 3/1 alla mis. 72 potrebbe essere staccato proporzionalmente al precedente, o addirittura eseguito «presto». Un'opzione più radicale potrebbe essere cantare più rapidamente la sezione che inizia con «La gioia» (mis. 24) per poi rallentare di nuovo ad 'adagio' da mis. 115 fino all'inizio della 117, come si può ascoltare dal file MIDI di questo madrigale.

Nel brano n. 14, la cantata «Spieggi i contenti suoi», Rovetta impiega la proporzione 3/2. Questa è di facile comprensione, dal momento che in entrambi i segni mensurali (C e 3/2) il denominatore rappresenta la minima (due minime per *tactus* sotto il C, tre minime per *tactus* sotto il 3/2). Dal momento che in pratica questo produce lo stesso rapporto mensurale di C verso 3/1, ci potremmo chiedere perché mai Rovetta non impieghi più coerentemente un solo tipo di rapporto binario-ternario. Una possibile risposta potrebbe essere collegata alla preferenza accordata da Monteverdi nei suoi madrigali alla proporzione C→3/1, e che Rovetta decise di seguire, mentre nel più alla moda stile della cantata seguì la possibile preferenza dei più giovani compositori di canzoni per C→3/2.

In Nr. 14, der Kantate „Spieggi i contenti suoi“ benutzt Rovetta die Proportion 3/2. Dies ist leichter zu verstehen, da die Minima als Grundlage für die zwei- und dreizeitige Measureinheit dient (zwei Minimae pro Tactus in C, drei Minimae pro Tactus in 3/2). Da dies in der Praxis in derselben Proportion wie C→3/1 resultiert, muss gefragt werden, weshalb Rovetta keine dieser Formen durchgehend benutzte. Eine mögliche Antwort hierzu ist, dass er in den Madrigalen der Präferenz Monteverdis für C→3/1 folgte, während er sich in der moderneren Form der Kantate anscheinend an die Konvention jüngerer Liedkomponisten (C→3/2) anlehnte. Eine andere Erklärungsmöglichkeit ist, dass er die Musik in 3/2 schneller interpretiert haben wollte als die unter C→3/1. Diese Idee findet sich bei Rovettas venezianischem Zeitgenossen Martino Pesenti in einer Rubrik zum Madrigal „Più non t'amerò“ in seinem *Terzo libro de madrigali* (Venedig, 1628), wo Folgendes zu lesen ist: „Si canti la proportione maggiore adagio, et la minore presta“ (Man sollte die *proportione maggiore* [d.h., 3/1] langsam und die *proportione minore* [3/2] schnell singen). In jedem Fall resultiert ein streng-proportionales Verhältnis zwischen Zwei- und Dreizeitigkeit in „Spieggi i contenti suoi“ entweder in einem zu schnelles Tempo im Zweier- oder einem zu langsamen im Dreiertakt.

Die Verzierung „t.“, die in T. 105-107 des Canto secondo-Teiles von „Tutto lieto cantai“ (Nr. 10) und an verschiedenen Stellen in der Kantate „Spieggi i contenti suoi“ (Nr. 14) auftaucht, bezeichnet einen Triller auf einer Tonhöhe, wie ihn Giulio Caccini im Vorwort zu *Le nuove musiche* (Florenz, 1602) beschreibt.

Das Madrigal „Io torni, amati lumi“ (Nr. 13 für zwei vierstimmige „Chöre“, Violinen und Continuo) scheint durch seinen dialogartigen Austausch eine räumliche

(No. 10), and at various points in the cantata 'Spiegli i contenti suoi' (No. 14) indicates the trill on a single pitch discussed by Giulio Caccini in the preface to *Le nuove musiche* (Florence, 1602).

The madrigal 'Io torni, amati lumi' (No. 13, for two four-part 'choirs', violins and continuo) seems, by virtue of its dialogue-like exchanges, to imply spatial separation of the two choirs. This would, however, have been impossible in a performance from the original part-books since voices from different choirs appear in the same part-book (A I and T II in the Alto part-book; A II and B I in the Basso part-book; and T I and B II in the Tenore part-book).

Un'altra possibilità è che lui intendesse la proporzione 3/2 come più rapida da eseguire di 3/1. Questo concetto è descritto dal contemporaneo veneziano Martino Pesenti in una didascalia posta in testa al madrigale «Più non t'amerò io» dal suo *Terzo libro de madrigali* (Venezia, 1628), che afferma «Si canti la proportione maggiore adagio, et la minore presta»; per proporzione maggiore si intende il 3/1, mentre la minore è 3/2. Comunque stiano le cose, se si prova a rispettare fedelmente il rapporto proporzionale tra il tempo binario e quello ternario in «Spiegli i contenti suoi» si avrà o un tempo binario troppo rapido o uno ternario troppo lento.

Il segno di abbellimento «t.» che si trova alle misure 105-7 del Canto secondo del n. 10 «Tutto lieto cantai» e in vari punti della cantata n. 14 «Spiegli i contenti suoi» indica il trillo ribattuto sulla stessa nota descritto da Giulio Caccini nella prefazione alle *Nuove musiche* (Firenze, 1602).

Il madrigale n. 13 «Io torni, amati lumi», per due cori a quattro, violini e continuo, sembra – considerata la struttura in frasi a botte e risposta – implicare la necessità di separare spazialmente i due gruppi di cantanti durante l'esecuzione. Questo però non sarebbe possibile impiegando i libri parte originali, dal momento che voci di cori differenti sono notate sullo stesso libretto (A I e T II nel libro dell'Alto; A II e B I nel libro del Basso; T I e B II nel libro del Tenore).

Trennung der zwei Chöre zu implizieren. Dies wäre jedoch bei einer Aufführung aus dem originalen Stimmbuch unmöglich gewesen, da die Stimmen der beiden Chöre im selben Stimmbuch erscheinen (A I und T II im Alt-Stimmbuch; A II und B I im Bass-Stimmbuch sowie T I und B II im Tenor-Stimmbuch).

Tr. Monika Hennemann

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.
- , 'Some Reflection upon Notation and Proportions in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610', *Music & Letters*, 73 (1992), 347-98; see also the exchanges between Bowers and Kurtzman following this article.
- Brunelli, Antonio, *Regole utilissime per li scolari* (Florence, 1606), partly translated in Putnam Aldrich, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody* (London, 1966).
- Caccini, Giulio, *Le nuove musiche*, ed. H. Wiley Hitchcock, 'Recent Researches in the Music of the Baroque Era', 9 (Madison, Wisconsin, 1970).
- Kurtzman, Jeffrey, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance* (Oxford, 1999).
- Lüdtke, Karsten, *Con la sudetta sprezzatura: Tempomodifikation in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Kassel, 2006).

TEXTS AND TRANSLATIONS

Are you leaving, cruel one, ah! are you leaving,
 you who are my desire,
 my comfort, my heart?
 Alas, then, will you suffer
 that at your leaving
 I should remain without you, without my life?
 O what a harsh reward for tender love!
 Remember, though, that if you betray me
 and turn your foot elsewhere
 I am left without a heart, but you are left without trust.

English translation ©2007 John Whenham

O how many times, how many,
 still drawn to you, I wept and suffered
 (O too unwary lover).
 Nor could I ever find
 a woman of pure heart, of true fidelity:
 unhappy he who trusts in them.
 Love, do not adore, take pleasure if you can.
 Her promises
 are fragile glass: her true love
 accursed self-interest or empty whim.

English translation ©2007 John Whenham

I TESTI E LA LORO TRADUZIONE

1. Voi partite crudele, ah voi partite?

Madrigale.

Voi partite crudele, ah voi partite,
 Voi che siete il desio,
 Il conforto, il cor mio?
 Lasso, dunque, soffrite
 Che a la vostra partita
 Io resti senza voi, senza la vita?
 O di tenero amor dura mercede!
 Ricordatevi almen che mi tradite,
 E che s'altrove rivolgete il piede
 Io resto senza cor, voi senza fede.

2. O quante volte, o quante

Madrigale

O quante volte, o quante,
 Invaghito pur io piansi e penai,
 O troppo incauto amante.
 Né potei trovar mai
 Donna di puro cor, di vera fede:
 Misero chi le crede.
 Ama, non adorar, godi se puoi.
 Li giuramenti suoi
 Son fragil vetro: il lor vero amore
 Maledetto interesse o vano umore.

TEXTVORLAGEN UND ÜBERSETZUNGEN

Ihr scheidet, Grausame, ach, ihr scheidet,
 Ihr, die Ihr mein Verlangen seid,
 mein Trost und mein Herz?
 Weh mir, so ertragt ihr es denn,
 daß ich bei Eurem Scheiden
 ganz ohne Euch, ganz ohne Leben bleibe?
 Oh hartes Erbarmen für zärtliche Liebe!
 Erinnert Euch zumindest, daß Ihr mich verrätet,
 und daß, wenn Ihr anderswohin den Fuß wendet,
 ich ohne Herz, Ihr ohne Treue bleibet.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

Oh wie viele, wie viele Male
 habe ich bezaubert doch gelitten und geweint,
 oh allzu unvorsichtiger Liebhaber!
 Konnt' ich doch niemals finden
 eine Frau reinen Herzens und wahren Glaubens:
 Bedauernswert, wer ihnen glaubt!
 Liebe, doch bete nicht an, genieße, wenn Du kannst!
 All ihre Schwüre
 sind brüchig wie Glas – ihre wahre Liebe
 fluchvolles Interesse oder eitle Laune.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

On her starry chariot in the heavens rose
 Night, more silent and darker than ever,
 but the silvery moon with its pure face
 shook off the clouds and shadows.
 I wandered through the dark valley,
 with Love and Fortune as chosen companions,
 and to the shadows with a musical instrument
 I revealed my torment through song.

I cried many times in my melodious sorrow:
 “Stop your whispering, beloved trees,
 and you, be silent and cease your flight
 O breezes pregnant with my sighs.
 Control, O streams, your murmuring, which alone
 disturbs the subdued friendly voices of others;
 so that the quills² of my lyre might carry
 my prayers to her in flight.”

When I saw Phyllis with her beloved handmaids
 emerge into the air of the nocturnal veil,
 she with her eyes living torches
 warmed and dispelled the horror and the ice
 because her stars were laughing with my joy.
 She compared her beauty to Heaven’s
 and seemed to say to herself: “Come whoever wishes
 to see the Sun outshone in the darkness.”

English translation ©2007 John Whenham

3. Sovra il carro stellato in ciel sorgea

Ottave rime.

Sovra il carro stellato in ciel sorgea
 La Notte più che mai tacita e bruna,
 Ma le nubi e le tenebre scotea
 Col puro volto suo l’argentea Luna.
 Io per l’orror vagando il piè movea,
 Scelto Amor per compagno e la Fortuna,
 Ed a l’ombre con musico stromento
 Pubblicava cantando il mio tormento.

Gridai più volte al mio canoro duolo:
 «Fermate il sibilar, piante dilette,
 E voi tacete e suspendete il volo,
 Aure de’ miei sospir forse concette.
 Frenate, o rivi, il mormorio che solo
 Turba l’amiche voci altrui soggette;
 Tanto ch’a volo portino a colei
 Le penne de la cetra i prieghi miei.»

Quando uscir Filli con l’amate ancelle
 A l’aria i’ vidi del notturno velo,
 Ella con gl’occhi suoi vive facelle
 Riscaldò, dissipò l’orrore e ’l gelo
 Poiché del mio gioir ridean le stelle.
 Paragonò la sua beltà col Cielo
 E tra sé dir pareo: «Vegna chi vuole
 Veder nell’ombre avvalorato il Sole.»

Über dem Sternenwagen am Himmel stieg auf
 die Nacht, schweigsamer und dunkler denn je;
 doch vertrieb die Wolken und die Finsternisse
 mit seinem reinen Antlitz der silberne Mond.
 Ich schritt irrenden Fußes durch diesen Schrecken;
 Amor und Fortuna hatte ich als Begleiter erwählt,
 und tat den Schatten – zu einem Musikinstrumente
 singend – meine Qualen kund.

Mehrfach rief ich aus in meinem beredten Schmerz:
 «Haltet mit Wispern ein, ihr lieben Pflanzen,
 schweigt und haltet inne in Eurem Flug,
 ihr vielleicht von meinen Seufzern hervorgebrachten Lüfte.
 Haltet, oh Flüsse, das Murmeln zurück, das allein noch
 die einer Anderen unterworfenen freundlichen Töne stört;
 so sehr, daß wie im Flug die Federkiele meiner Leier
 zu ihr nun meine Bitten tragen mögen.»

Als ich Filli mit den geliebten Mädchen
 heraus an die Luft treten sah unter nächtlichem Schleier
 da erwärmte mit ihren Augen, den lebenden Fackeln,
 da löste sie auf den Schrecken und das Eis,
 so daß die Sterne ob meiner Freude lächelten.
 Sie verglich ihre Schönheit mit dem Himmel
 und schien zu sich zu sagen: «Komme, wer wolle
 in den Schatten verstärkt zu sehen die Sonne.»

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

² In this context ‘penne’ might also be translated as ‘feathers’, fitting with the image of flight, or as the ‘plectrum’ which the lyre is played.

Now happy I laugh and sing:
 now sad I live mid sighs and tears;
 now, my heart surrounded by sweet happy cares,
 I live in peace and quietness:
 Now exiled from all good, all rest,
 I go, almost madly, wandering;
 now it is dear to me to have my friends nearby:
 now I hate even myself.
 Some may ask, perhaps, the reason for so many
 strange changes of heart:
 I am in love.

English translation ©2007 John Whenham

Ah, my love, you die!
 O insidious Death,
 with what art you were concealed in a goddess!
 The world believes you but a woman
 now that it sees you die,
 but you were an angel among us in spirit and in
 countenance
 in thought, deeds, and desires.
 Your words, your sighs,
 each act, each look, your glance, your smile:
 all were the graceful attendants of heaven,
 nor was there anything mortal in you save death.

English translation ©2007 John Whenham

4. Or lieto rido e canto

Madrigale

Or lieto rido e canto,
 Or mesto vivo fra sospiri e pianto;
 Or, cinto il cor di dolci cure e liete,
 Vivo in pace e 'n quiete.
 Or d'ogni ben, d'ogni riposo in bando,
 Vo quasi pazzo errando;
 Or m'è caro d'aver gl'amici appresso,
 Or odio anco me stesso.
 Chiede alcun forse la cagion di tante
 Strane mie leggerezze:
 Io sono, io sono amante.

5. Ah, mio bene, tu mori!

Madrigale (Battista Guarini)

Ah, mio bene, tu mori.
 O Morte insidiosa,
 Con ch'arte stavi in deitate ascosa.
 Donna il mondo ti crede
 Or che morir ti vede,
 Ma fosti angel tra noi d'alma e di viso
 E di pensieri e d'opre e di desiri.
 Le parole, i sospiri,
 Ogni atto, ogni sembiante, il guardo, il riso:
 Tutti erano del ciel leggiadre scorte,
 Né di mortal avesti altro che morte.

Bald lache ich fröhlich und singe,
 bald lebe ich traurig unter Seufzern und Weinen
 bald – das Herz umgürtet mit süßen und frohen Sorgen –
 lebe ich in Frieden und Ruhe.
 Bald von jedem Wohl, von jedem Ausruhen
 ausgeschlossen,
 irre ich fast wahnsinnig umher.
 bald ist es mir lieb, die Freunde um mich zu haben,
 bald hasse ich mich selbst.
 Es mag vielleicht jemand fragen nach der Ursache
 so vieler seltsamer Leichtfertigkeiten:
 Ich bin, ich bin ein Liebender.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

Ach, mein Lieb, du stirbst –
 oh heimtückischer Tod,
 der Du kunstvoll in einer Göttin verborgen warst!
 Die Welt hält Dich für eine Frau nur,
 jetzt, da sie Dich sterben sieht,
 doch warst Du ein Engel unter uns an Seele und Antlitz,
 an Gedanken, Werken und Wünschen.
 Die Worte, die Seufzer,
 jede Handlung, jede Miene, der Blick, das Lächeln:
 alle waren des Himmels anmutige Begleiter,
 an Sterblichem hattest Du nichts als den Tod.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

Tearful beauty,
 for whom once night and day
 I sighed so much,
 What has brought you to this?
 Who was the barbarian?
 whose heart full of cruelty
 could harden itself against you?
 Unhappy one, well I know
 (nor can you deny it, in truth)
 that time and age
 can and will do so much.
 Your bosom has sagged,
 the gold of your beautiful hair has faded.
 See, ladies, the end;
 see how all mortal things
 come to an end.
 Art cannot contend with time:
 its impact affects everyone,
 and no-one can defend themselves against it;
 rain sometimes follows clear skies,
 and thunder follows lightning.
 Ah! for being cruel,
 The enemy of pity and forgiveness,
 is the pitiless severity
 of an infidel woman.
 So turn your breast and heart
 to pity and humility.
 Learn from such a spectacle
 to leave those haughty displays;
 soften your thoughts.
 Here beauty no longer shines,
 nor can one tell that it once existed here;

6. Lacrimosa beltà

Versi sciolti tronchi

Lacrimosa beltà,
 Per cui già notte e dì
 Cotanto sospirai,
 Come sei tu divenuta così?
 Il barbaro chi fu
 Qual cor pien d'empietà
 Potuto ha incrudelir contro di te?
 Misera, ben lo so,
 Né puoi negarlo, a fè:
 Il tempo fu, l'età
 Che tanto val e può.
 Inlanguidito ha il sen,
 Ha scolorito l'or del tuo bel crin.
 Mirate, donne, il fin;
 Mirate che vien men
 Ogni cosa mortal.
 Col tempo arte non val:
 Questo è colpo comun,
 Schermir no 'l puote alcun;
 La pioggia vien talor dopo il seren,
 E dopo il lampo il tuon.
 Ahi, che l'esser crudel,
 Nemica di pietade e di perdon,
 È di turca infedel
 Dispietato rigor.
 Tutto pietoso e umil
 Rendete il petto, il cor.
 A spettacol simil
 Imparate a lasciar quel fast'altier;
 Radolcite i pensier.
 Qui il bel non splende più
 Né si può dir qui fu;

Du tränenreiche Schönheit,
 für die einst Tag und Nacht
 ich so viel seufzte,
 wie bist Du so geworden?
 Wer war dieser Barbar –
 welches Herz voll grausamer Bosheit
 hat sich so gegen Dich verhärten können?
 Armselige, ich weiß es wohl,
 und Du kannst es wahrhaftig auch nicht leugnen:
 Es war der Lauf der Zeit, das Alter,
 das soviel gilt, soviel vermag.
 Erschlaffen ließ es den Busen,
 entfärbt hat es das Gold Deines schönen Haars.
 Betrachtet, Ihr Frauen, das Ende;
 betrachtet, wie geringer wird
 jedes sterblich Ding -
 gegen die Zeit vermag nichts die Kunst:
 Dieser Schlag trifft jedermann,
 und ihr könnt niemanden davor schützen;
 bisweilen kommt der Regen nach heiterem Wetter,
 und nach dem Blitz der Donner.
 Ach, denn grausam zu sein,
 eine Feindin von Mitleid und Verzeihen
 ist einer ungläubigen Türkin
 verruchte Härte.
 Ganz mit Mitleid und Demut
 erfüllt deshalb Brust und Herz.
 Bei einem solchen Schauspiel
 lernt zu lassen dies hochmütige Gepränge:
 Erweicht Euren Sinn.
 Hier glänzt nicht länger die Schönheit,
 noch läßt sich sagen, sie sei hier gewesen:

so, then, she who would enjoy lasting beauty
should exercise compassion.

English translation ©2007 John Whenham

The singer described in the text is Adriana Basile, who was noted for accompanying herself on the harp. On her career, see Ademollo, *La bell'Adriana*. Rovetta may have heard Adriana sing when she visited Venice in 1623 in the retinue of the Duke of Mantua (see Whenham, 'The Gonzagas visit Venice', *Early Music*, 21 (1993), 525-42). The text contains musical terminology in stanza 2, not all of which will be immediately apparent from the translations: for example, 'trema' (line 5) may indicate vibrato; 'grosso' (line 8) refers to a type of trill.

The young, most beautiful, Adriana
Follows with the sweet sound of her melodious voice
the melody of the sovereign harp
which she is able to strike rapidly with her quick hand.
If she turns her eyes she both wounds and heals you
nor do you know if it is her song or her beauty that
wounds you most.
Often she is the most deadly of all deadly sirens
Who, silent or singing, leads to death.

Dunque, chi brama aver lunga beltà
Usi, usi pietà.

7. La giovane bellissima Adriana

Ottave rime

La cantante descritta nel testo è Adriana Basile, famosa per accompagnarsi da sé con l'arpa. Riguardo alla sua carriera, vedi Ademollo, *La bell'Adriana*. Rovetta potrebbe aver sentito Adriana cantare quando lei si recò a Venezia nel 1623 a seguito del duca di Mantova (vedi Whenham, «The Gonzagas visit Venice», *Early Music*, 21 (1993), 525-42). Il testo riporta alcuni termini musicali nella seconda strofa, forse non immediatamente comprensibili: «trema» (verso V) indicherebbe il vibrato; «grosso» (verso VIII) si riferisce a un tipo di trillo.

La giovane bellissima Adriana
Col dolce suon della canora voce
Segue la melodia d'arpa sovrana
Che sa pronta ferir con man veloce.
Se gira gl'occhi e ti ferisce e sana,
Né sai s'il canto o la beltà più nuoce.
Spesso è peggior d'ogni peggior sirena,
Che tacendo e cantando a morte mena.

darum wer dauerhafte Schönheit zu besitzen wünscht,
soll früh schon Mitleid üben.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

Bei der im Text beschriebenen Sängerin handelt es sich um Adriana Basile, die dafür berühmt war, dass sie sich selbst auf der Harfe begleitete. Zu ihrer Karriere s. Ademollo, *La bell'Adriana*. Möglicherweise hörte Rovetta Adriana 1623 bei ihrem Besuch in Venedig im Gefolge des Herzogs von Mantua singen (s. Whenham, „The Gonzagas visit Venice,“ *Early Music*, 21 (1993), 525-42). Der Text von Strophe 2 enthält musikalische Fachbegriffe, deren Bedeutung nicht immer direkt aus ihrer Übersetzung hervorgeht: so kann beispielsweise „trema“ (Zeile 5) eine Indikation für Vibrato sein; „grosso“ (Zeile 8) bezeichnet eine Art Triller.

Die junge, wunderschöne Arianna
folgt mit dem süßen Klang der wohl lautenden Stimme
der Melodie der herrscherlich-erhabnen Harfe,
die sie mit flinker Hand sogleich zu schlagen weiß.
Wenn sie die Augen wendet, Dich verletzt und heilt,
so weißt Du nicht, ob mehr ihr Singen oder ihre Schönheit
Dich gefährdet.
Dum ist oft ärger sie als noch die ärgste Sirene,
da sie schweigend wie singend herbeiführt den Tod.

After a brief silence her voice issues strongly
 from the hidden depths of her bosom,
 and advances and swells and is not slow
 to turn in a hundred turns to the chosen place.
 It then hurls itself down and shivers and watches
 its most secluded and narrow border;
 now it intertwines and sustains itself, and now limps;
 now it flies from its snares and looses its knot.

When with joy and happiness the song
 presents her with material of the tenderest kind,
 it cleas her brow and yet disturbs it,
 for she perceives it to summon sadness.
 Her voice laughs at laughter and weeps at weeping;
 now sorrowfully it sinks, now happy rises;
 now fearful, now angry, yet always sweet
 it ravishes our hearts and soothes and assuages them.

English translation ©2007 John Whenham

Dopo un breve silenzio esce gagliarda
 La voce for dal più riposto petto
 E s'avanza e si gonfia e non è tarda
 A gir in cento giri al luogo eletto.
 Si precipita allor e trema e guarda
 Il suo confin più ritirato e stretto;
 Or s'intreccia e sostiene e piede ha zoppo
 Or vola da' suoi lacci e scioglie il groppo.

Quando di gioia e d'allegrezza il canto
 Materia gentilissima le porge,
 Serena il ciglio e lo conturba intanto,
 Ch'a mestizia chiamar ella s'accorge.
 Ride al riso la voce e piange al pianto;
 Or dolente s'abbassa, or lieta sorge;
 Or timida, or cruciosa e sempre dolce
 Rapisce i cuori e gli tranquilla e molce.

Nach kurzer Stille kommt ganz keck hervor
 die Stimme aus dem Tiefverborgensten der Brust,
 rückt langsam vor, schwillt an und zögert nicht
 in tausendfacher Drehung zum erwählten Ort zu eilen;
 bald stürzt sie vor, bald zittert sie und bald bewacht
 sie ihren engeren, zurückgezogenen Grenzbereich,
 bald verschränkt sie sich, bald hält sie aus, bald hinkt sie
 nach,
 bald entfliegt sie ihren Schlingen, bald löst sie den
 Knoten.

Wenn von Freude und Heiterkeit der Gesang
 ihr die würdigste Materie darbietet,
 wird heiter die Braue und doch zugleich verstört,
 so daß sie merkt, wie Traurigkeit sie heimsucht.
 Beim Lachen lacht die Stimme, weint beim Weinen,
 bald senkt sie sich schmerzlich, bald hebt sie sich froh,
 bald ängstlich, bald zornig, doch immer voll Süße
 raubt sie die Herzen, beruhigt und umschmeichelt sie
 zugleich.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

Text from Giambattista Marino, *L'Adone*, first published in Paris (Oliviero di Varano), 1623, Canto III, stanzas 156-161 (see *L'Adone*, ed. Marzio Pieri (2 vols, Rome: Laterza, 1975); *L'Adone*, ed. Giovanni Pozzi (2 vols, Milan: Mondadori, 1976)). The speaker is Venus.

Rose, smile of Love, made in heaven,
 rose, made vermilion by my blood,
 prize of the world and nature's ornament,
 virgin daughter of the earth and sun,
 of every nymph and shepherd the delight and care,
 glory of the perfumed family,
 you hold of all beauty the highest prize,
 above the common flowers a sublime lady.

Like a proud empress on a fine throne
 you sit there on your native shore.
 A host of charming and flattering breezes
 pays court on every side and favours you;
 and an armed band of thorny sentries
 defends you all round and encircles you.
 And you, gorgeous in your regal glory
 bear the crown of gold and mantle of purple.

Purple of gardens, splendour of fields,
 jewel of Spring, eye of April,
 of you the Graces and winged Cupids make a garland
 for their hair and a necklace for their bosom.
 You, when to their accustomed food

8. Rosa riso d'amor del ciel fattura

Ottave rime (Giambattista Marino)

Testo da *L'Adone* di Giambattista Marino, pubblicato per la prima volta a Parigi da Oliviero di Varano nel 1623, Canto III, strofe 156-61: cfr. l'edizione a cura di Marzio Pieri, 2 voll. (Laterza, Roma, 1975) nonché quella a cura di Giovanni Pozzi, 2 voll. (Mondadori, Milano, 1976). Chi parla è Venere.

Rosa, riso d'Amor, del ciel fattura,
 Rosa del sangue mio fatta vermiglia,
 Pregio del mondo, e fregio di natura,
 Della Terra e del Sol vergine figlia,
 D'ogni ninfa e pastor delizia e cura,
 Onor dell'odorifera famiglia,
 Tu tien d'ogni beltà le palme prime,
 Sovra il vulgo de' fior donna sublime.

Quasi in bel trono imperatrice altera
 Siedi colà su la nativa sponda.
 Turba d'aure vezzosa e lusinghiera
 Ti corteggia d'intorno, e ti seconda;
 E di guardie pungenti armata schiera
 Ti difende per tutto, e ti circonda.
 E tu fastosa del tuo regio vanto
 Porti d'or la corona, e d'ostro il manto.

Porpora de' giardin, pompa de' prati,
 Gemma di Primavera, occhio d'aprile,
 Di te le Grazie e gli Amoretti alati
 Fan ghirlanda alla chioma, al sen monile.
 Tu qualor torna agli alimenti usati

Text aus Giambattista Marino, *L'Adone*, Erstveröffentlichung in Paris (Oliviero di Varano), 1623, Canto III, Strophen 156-61; s. *L'Adone*, Hg. Marzio Pieri (2 Bde., Rom: Laterza: 1975); *L'Adone*, Hg. Giovanni Pozzi (2Bde., Milan: Mondadori, 1976). Die Sprecherin ist Venus.

Rose – Du Lachen der Liebe, Werk des Himmels,
 rosig, von meinem Blut so rot gefärbt,
 Du Preis der Welt und Zierde der Natur,
 der Erde und Sonne jungfräuliche Tochter,
 aller Nymphen und Schäfer Wonne und Sorge,
 Ruhm der ganzen duftenden Familie
 Du hältst die höchsten Siegespalmen aller Schönheit,
 Du über die gemeinen Blumen erhabene Dame.

Gleich einer hohen Herrscherin auf schönem Thron
 sitztest Du dort auf Deinem angeborenem Kelchesrand.
 Eine schmeichelnd anmutige Vielzahl von Lüften
 macht rings den Hof um Dich und steht Dir bei.
 Eine bewaffnete Schar stechender Wächter
 verteidigt und umringt Dich gegen alles.
 Und Du, prunkend mit Deinem königlichen Ruhm,
 trägst die Krone von Gold, vom Südwind den Mantel.

Purpur der Gärten, Gepränge der Auen,
 Gemme des Frühlings und Augenweide des April –
 aus Dir fertigen die Grazien und geflügelten Amoretten
 Ghirlanden fürs Haar und Brustgeschmeide.
 Du, wenn zu der gewohnten Nahrung hin sich wendet

return the pretty bee or kindly breeze,
give them to drink from cups of ruby
dewy, crystal-clear liquors.

Let not the ambitious sun grow proud
from triumphing amid the lesser stars,
for you still, among the privets and the violets,
disclose your splendours, proud and beautiful.
You are with your unique and singular beauty
the glory of these regions, he of those.
He in his sphere, you on your stem,
you the sun on earth and he the rose in heaven.

And there will be between you reciprocal desires,
the sun will be your lover and you his.
He will clothe himself with your banners,
and the dawn in its rising with your plumes.
You will unfold in your blooms and leaves
his golden, fiery livery;
and in order to lure him and to imitate him fully
you will for ever bear a tiny sun in your breast.

And because a reward is expected from me
for the service that you have rendered,
you alone among Flora's flowers
shall be my favourite, my delight.
And that woman whom the world honours as most beautiful
I declare should be called beautiful only
when she adorns with your living colour
both her cheeks and her lips. — And here she fell silent.

English translation ©2007 John Whenham

Ape leggiadra o zeffiro gentile,
Dai lor da bere in tazza di rubini
Ruggiadosi licori e cristallini.

Non superbisca ambizioso il Sole
Di trionfar fra le minori stelle,
Ch'ancor te fra i ligustri e le viole
Scopri le pompe tue superbe e belle.
Tu sei con tue bellezze uniche e sole
Splendor di queste piaggie, egli di quelle.
Egli nel cerchio suo, tu nel tuo stelo,
Tu Sole in terra, ed egli rosa in cielo.

E ben saran tra voi conformi voglie,
Di te fia 'l Sole, e tu del Sole amante.
Ei dell'insegne tue, delle tue spoglie
L'aurora vestirà nel suo levante.
Tu spiegherai ne' crini e nelle foglie
La sua livrea dorata e fiammeggiante;
E per tirarlo ed imitarlo a pieno
Porterai sempre un picciol sole in seno.

E perché a me d'un tal serviggio ancora
Qualche grata mercé render s'aspetta,
Tu sarai sol tra quanti fiori ha Flora
La favorita mia, la mia diletta.
E qual donna più bella il mondo onora
Io vo' che tanto sol bella fia detta
Quant'ornerà del tuo color vivace
E le gote e le labra. — E qui si tace.

die anmutige Biene oder der freundliche Zephir,
gibst ihnen zu trinken in Bechern von Rubinen
betaute und kristallene Flüssigkeiten.

Nicht soll die Sonne sich voll Ehrgeiz brüsten
zu triumphieren über all die kleinern Sterne,
da Du noch unter dem Liguster, unter Veilchen
all Deine stolze, schöne Pracht entfaltest.
Du bist mit Deiner einzig-sonnenraren Schönheit
der Glanz dieser Gestaden, wie sie in jenen;
Sie auf Ihrem Kreise, Du auf Deinem Blütenstiele,
Du Sonne auf Erden, und sie Rose im Himmel.

Und Eure Wünsche selbst neigen sich zueinander,
die Sonn' nimmt Dich, und du die Sonne zum Geliebten.³
Sie wird mit Deinen Insignien, Deinem Gewande
im Aufgehen die Morgenröte kleiden;
Du wirst im Haar und in den Blättern
ihre goldflammende Livree entfalten,
und um sie vollends anzulocken, ihr zu gleichen,
wirst Du im Busen immer eine kleine Sonne tragen.

Und da von mir für einen solchen Dienst nun noch
ein Dankesgunstbeweis erwartet wird,
wirst einzig Du sein unter allen Blumen Floras
meine Bevorzugte und meine Auserwählte.
Und welche Frau die Welt als Schönste auch mag ehren,
sie soll einzig so schön genannt sein, so mein Wille,
wie sie von Deiner lebensfrohen Farb wird schmücken
die Wangen und die Lippen. — Hier schwieg sie stille.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

³ Die intendierte erotische Dimension der Passage ist nur ungenau wiederzugeben, da anders als im Italienischen Sonne und Rose im Deutschen grammatisch das gleiche Geschlecht haben.

What is love? Who knows?
 It is an allurements of the senses,
 it is an immense desire,
 it is feigned compassion;
 it is the destiny that entices and then mocks us;
 it is a mere trifle that torments and kills us.
 It opens a heaven which then vanishes;
 it offers a treacherous treasure.
 What, then, is love?
 It is a treacherous god;
 let him do what he will, I shall flee from him:
 I shall take pleasure in love, but I shall not love.

Who knows what beauty is?
 It is a rare flower,
 a divine moment,
 a volatile goddess;
 a morning ray vanished by evening,
 Its birth and its sudden death are a miracle.
 Let him seize it who desires it,
 let him carry it off who loves it,
 for beauty flees
 and compassion comes too late.
 If beauty attracts me, I shall steal it away:
 I shall take pleasure in love, but I shall not love.

Who knows what fidelity is?
 It is a deception of the heart,
 the undoing of most lovers,
 a begging for mercy.
 It is a poverty of spirit and understanding,
 The inability to strike save in anger.

9. Che cosa è Amor? Ch'il sa?

Canzonetta

Che cosa è amor? Ch'il sa?
 È lusinga del senso,
 Egl'è un desir immenso,
 È un fingersi pietà,
 Egl'è 'l destin ch'alletta e ne deride,
 È un niente che tormenta e che n'uccide.
 Apre un ciel che sparisce,
 Offre un ben che tradisce.
 Che cosa dunque è amor?
 Egli è un dio traditor;
 Faccia pur quanto sa, lo fuggirò:
 Io goderò in amor, non amerò.

Chi sa cosa è beltà?
 Ella è un fior peregrino,
 Un instante divino,
 Volante deità;
 Un raggio d'un mattin sparito a sera,
 Un miracol che nasca e tosto pera.
 Lo colga chi lo brama,
 Lo rapisca chi l'ama,
 Perché vola beltà
 Ed è tarda pietà.
 Un bello che m'alletta il rapirò:
 Io goderò in amor, non amerò.

Chi sa dir cosa è fé?
 È un inganno de cori,
 Perdita de più amori,
 Mendicata mercé.
 È povertà di spirito e d'ingegno,
 Il non saper colpìr fuorch' in un sdegno.

Was ist die Liebe? Wer weiß es?
 Sie verlockt die Sinne,
 ist ein Verlangen ohne Maß,
 ein Vorheucheln von Mitleid.
 Sie ist das Schicksal, das erfreut und drüber lacht,
 ein Nichts, das quält und dadurch tötet.
 Sie öffnet einen Himmel, der verschwindet,
 sie bietet ein trügerisches Gut.
 Was also ist die Liebe?
 Sie ist ein verräterischer Gott.
 Er mag tun, was er auch will, ich werde vor ihm fliehen:
 ich will Genuß aus der Liebe ziehen, aber nicht lieben.

Wer weiß, was Schönheit ist?
 Sie ist eine seltene Blume,
 ein göttlicher Augenblick,
 eine flüchtige Göttin.
 Ein Strahl des Morgens, am Abend erloschen,
 ein Wunder, das geboren wird und bald schon stirbt.
 Dies mag ergreifen, wer es begehrt,
 dies mag entreißen, wer es liebt,
 denn die Schönheit entflieht
 und zu spät kommt das Mitleid.
 Wenn ein Schönes mich erfreut, so soll es mein Raub sein:
 ich will Genuß aus der Liebe ziehen, aber nicht lieben.

Wer weiß zu sagen, was Treue ist?
 Sie ist eine Täuschung der Herzen,
 das Ende der meisten Liebschaften,
 eine erbettelte Gnade.
 Sie ist eine Armut des Geistes und Verstandes,
 eine Unfähigkeit nur, mit Verachtung zu strafen.

If I find a beautiful face
 I become a lover.
 Let constancy and fidelity be far from me:
 I shall enjoy both Amaryllis, and Phyllis too
 for I do not wish to love, but to enjoy love fully.

English translation ©2007 John Whenham

Full of happiness I sang, O benign Love,
 while I enjoyed the rays of my beautiful sun:
 then, when it was eclipsed, I wept and sighed,
 while he in heaven laughed at my sorrow.

Scarcely had I seen the morning light
 before I watched it disappearing in the west:
 and though the sun now shines more beautiful than ever,
 night remained for me, full of dread.

Now that the bright light of a new sun
 in the darkness makes me see how
 similar the dawning day is to the one that is gone,

my lyre, now turned to weeping,
 I must take up again, for
 a new Apollo invites me to a new song.

English translation ©2007 John Whenham

S'incontro un bel sembiante
 Mi ne divengo amante.
 Lunge da me fia pur costanza e fé:
 D'Amarilli godrò, di Filli ancor,
 Ch'amar non vo', ma ben goder d'Amor.

10. Tutto lieto cantai, benigno Amore
 Sonetto

Tutto lieto cantai, benigno Amore,
 Mentre godei del mio bel sol i rai:
 Ch'eclissato poi piansi e sospirai
 Ed egli in ciel ridea del mio dolore.

Appena vidi il mattutino albore
 Ch'in occaso sparito io lo mirai:
 E benché splenda ora più bel che mai,
 Notte per me restò, piena d'orrore.

Quando di nuovo sol raggio lucente
 Nel buio ancor mi fa discernere quanto
 S'assomiglia all'estinto il dì nascente,

La cetra mia che s'è rivolta in pianto
 M'è forza a ritoccar, già che sovente
 M'invita un nuovo Apollo a nuovo canto.

Wenn einem schönen Antlitz ich begegne,
 werd ich mich drein verlieben,
 doch seien fern von mir Beständigkeit und Treue:
 mit Amarilli will ich genießen, und auch mit Filli,
 denn lieben will ich nicht, doch Genuß aus der Liebe ziehen.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

Ganz glücklich sang ich, wohltätiger Amor,
 solange ich die Strahlen meiner schönen Sonne genoß:
 die ich untergegangen dann beweinte und beseufzte,
 dieweil sie im Himmel lachte über meinen Schmerz.

Kaum erblickte ich den morgendlichen Schimmer,
 sah ich im Westen untergegangen ihn auch schon
 und obwohl er jetzt schöner denn je erstrahlt,
 blieb die Nacht für mich voller Schrecken,

wenn einer neuen Sonne glänzender Strahl
 mich noch im Dunkeln unterscheiden läßt, wie sehr
 sich dem erstorbenen der erwachende Tag angleicht.

Meine Leier, die sich dem Weinen zugewendet,
 muß ich nun wieder spielen, da häufig
 ein neuer Apoll mich einlädt zu neuem Gesang.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

Let the highest Virtues come from heaven
 to adorn our pure minds:
 Let modest Love come
 and fill our chaste songs with joy.
 You Graces, where are you dwelling
 that you do not return here?
 Let joy, mirth and laughter
 descend from paradise
 that no more may the warlike trumpet
 nor the tumult of Mars
 resound in this harmonious place.
 May each day be festive, each evening happy:
 may our songs be agreeable
 to both the happiest and the most sorrowful lovers.

English translation ©2007 John Whenham

11. Venga dal ciel migliore

Madrigale

Venga dal ciel migliore
 Virtù ch'adorni le pudiche menti:
 Venga modesto Amore
 Ed empia d'allegrezza i casti accenti.
 Voi Grazie ove restate,
 Che qui non ritornate?
 La gioia, il gaudio e 'l riso
 Scenda dal Paradiso,
 Né mai tromba guerriera
 Né strepito di Marte
 Rimbombi in questa armoniosa parte.
 Sia festoso ogni dì, lieta ogni sera:
 Sian grati i nostri canti
 E a più felici e a più funesti amanti.

Vom Himmel komme die höchste
 Tugend, die schmückt die züchtigen Geister;
 es komme die sittsame Liebe
 und erfülle mit Freude die keuschen Klänge.
 Ihr Grazien, wo bleibt Ihr,
 daß Ihr hierher nicht zurückkehrt.
 Die Wonne, der Frohsinn, das Lachen
 steige herab aus dem Paradies,
 nie sollen die kriegerische Trompete
 noch der Lärm des Mars
 in diesen harmonischen Gefilden erschallen.
 Festlich sei jeder Tag, heiter ein jeder Abend,
 und unsere Gesänge sollen genehm sein
 den glücklichsten wie den unseligsten Liebenden.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

Why long for, why fire your arrows at
 targets impossible to hit, and in false strikes?
 Why consume and ruin yourself
 in foolish desire so that you delay your happiness?
 Today, though you blaze and burn,
 Tomorrow you will hate and despise what you longed for
 you.
 That which pleases is a deception
 that kills us with allurements and charms;
 and the restless heart seeks out its own harm.
 Everything fades and falls:
 what Fortune gives she takes away.
 time flies and eradicates
 both life and longing.
 The world dies and is reborn
 and life feeds and nourishes itself on death.

English translation ©2007 John Whenham

12. A che bramar, a che avventar i dardi?

Madrigale

A che bramar, a che avventar i dardi
 In segni oscuri ed al colpìr fallaci?
 In che ti struggi e sfaci
 Stolto voler ch'ogni tuo ben ritardi?
 Oggi se avampi ed ardi,
 Diman quanto bramavi odi e disprezzi.
 Quel che piace è un inganno
 Che ci addormenta con lusinghe e vezzi;
 E l'inquieto cor cerca il suo danno.
 Tutto languisce e cade:
 Quanto Fortuna dà, fura e ritoglie.
 Il tempo vola e rade
 E la vita e le voglie.
 More il mondo e rinasce
 E 'l viver del morir si nutre e pasce.

Wozu verlangen, wozu die Pfeile schleudern
 nach dunklen Zeichen, trügerisch beim Treffen?
 Woran vergehst Du und verzehrst Dich,
 törichtes Verlangen, das all Dein Wohlsein aufschiebt?
 Wenn heute Du auch loderst und brennst,
 so wirst Du morgen hassen und verachten, ganz wie Du
 begehrtest:
 Das, was gefällt ist eine Täuschung,
 die uns mit Lockungen und Reizen schläfrig macht,
 und sein Verderben sucht das unruhige Herz.
 Alles schmachtet und stürzt hinab,
 und wenn Fortuna etwas gibt, so zürnt sie und entzieht es
 wieder;
 die Zeit entflieht und tilgt
 das Leben und die Wünsche.
 Die Welt stirbt und wird neugeboren,
 das Leben nährt und weidet sich vom Sterben.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

13. Io torno, amati lumi, al caro oggetto

Sonetto

I return, beloved eyes, to the object of my desire;
I return to your heaven, pitiless eyes,
proud eyes, cruel eyes, angry eyes,
eyes who take delight in my suffering.

Though you change the object of your affection,
beloved eyes,
I wish so much to kiss you, blessed eyes,
I wish so much to beg you, beloved eyes,
that, perhaps I might draw a glance from your heart.

If your heart sends you a ray of compassion,
ah, let it emerge as it is sent:
do not make yourselves eyes of hate, O eyes of love.

Where there is such beauty let there be no harshness:
and though you take pleasure in your inborn severity,
let a pious spirit reign in your cruel breast.

English translation ©2007 John Whenham

Io torno, amati lumi, al caro oggetto;
Io torno al vostro cielo, occhi spietati,
Occhi fieri, occhi crudi, occhi adirati,
Occhi ch'avete del mio mal diletto.

Se cangiate, occhi belli, il primo affetto,
Voglio tanto baciarvi, occhi beati,
Voglio tanto pregarvi, occhi adorati,
Ch'un guardo forse io vi trarrò dal petto.

S'un raggio di pietà vi manda il core,
Deh lasciatelo uscir com'ei l'invia:
Non vi fate occhi d'odio, occhi d'amore,

Dov'è tanta beltà rigor non sia:
E se godete del natio rigore,
Regni in petto crudele anima pia.

Ich kehre, geliebte Augen, zurück zum teuren
Gegenstande,
ich kehre zu Eurem Himmel zurück, unerbittliche Augen,
stolze Augen, grausame Augen, erzürnte Augen,
Augen, die Ihr Euch an meinem Unglück freut.

Wenn Ihr, schöne Augen, die erste Empfindung ändert,
will ich Euch so sehr küssen, glückselige Augen,
will ich Euch so sehr bitten, angebetete Augen,
daß ich vielleicht Euch aus dem Busen einen Blick
entlocke.

Wenn Euch das Herz entsendet einen Mitleidsstrahl,
ach, so laßt ihn entweichen, so wie es ihn schickt:
Macht Euch nicht zu Augen des Hasses, ihr Augen der
Liebe.

Wo soviel Schönheit ist, soll keine Strenge walten:
Und wenn Ihr Euch auch an der angeborenen Strenge erfreut,
soll doch in der grausamen Brust eine milde Seele herrschen.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

14. Spiegli i contenti suoi chi vive amando

Canzonetta

Let him explain his pleasures who lives loving,
and let him disclose his torments
who sighs suffering.
And he who was never a follower of Love,
let him tell of his peace and calm.

Love, fire your arrow at me,
for it delights me,
that unavoidable shot
fired by your bow
which caused an agreeable wound in my heart.

O my footsteps, scattered
to the air, the wind:
O fierce torment
whence I burn and burned.
Vain hope, false desire,
because of you I never have peace.

Let others, dear to Love, enjoy his delights
and never know what torment might be.
Let others, giving rein to their affections,
sing and sigh with painful sorrow.
I, disdain his proud sceptre,
value this contentment and true pleasure.

Let him see me happy,
Then let him cede to me
that my blessed ardour should think itself
happy in loving:

Spiegli i contenti suoi chi vive amando,
E scopra i suoi tormenti
Chi sospira penando.
E chi giamai d'Amor non fu seguace,
Narri la sua quiete e la sua pace.

Amor, saettami,
Ché diletiami
Quel colpo inevitabile
Che l'arco tuo vibrò
E nel mio cor stampò ferita amabile.

O passi miei sparsi
A l'aria, al vento:
O fiero tormento
Ond'ardo ed arsi.
Vana speme, desio fallace,
Io per voi non ho mai pace.

Altri, caro ad Amor, goda i diletti
E non conosca mai che sia martiri.
Altri, il freno sciogliendo ai propri affetti,
Con penoso dolor canti e sospiri.
Io, sprezzando di lui lo scetro altero,
Stimo questo il contento e 'l piacer vero.

Felice vedami,
Poscia cedami
Che lieto amando stimasi
Il mio beato ardor:

Erklären mag seine Freuden, wer liebend lebt,
und seine Qualen mag entdecken,
wer leidend seufzt.
und wer noch nie Amors Gefolgsmann war,
erzähle von seiner Ruhe, seinem Frieden.

Amor durchbohre mich,
denn es erfreut mich
der unvermeidliche Schlag,
den Dein Bogen herausschleudert,
und mir ins Herzen eingräbt eine liebliche Wunde.

Oh meine Schritte, verstreut
in Luft und Wind!
Oh stolze Pein,
durch die ich brenne und brannte!
Vergebliche Hoffnung, trügerisches Verlangen,
Euretwegen find nimmermehr ich Frieden.

Mag auch ein Anderer, der Liebe hold, Freuden genießen,
und niemals kennenlernen, was Marter seien,
mag auch ein Anderer, die eigenen Gefühle lösend,
voll leidvollen Schmerzes singen und seufzen,
ich aber, von jenem das hohe Zepter verachtend,
halte dies für Zufriedenheit und wahres Vergnügen:

Glücklich soll er mich sehen,
hierauf soll er mir zugestehen,
daß freudig liebend sich schätze
meine glückselige Glut;

happy, it flies and raises itself to Love's heaven.
 I, the more I follow
 that which I should flee,
 the more I fade away
 with desire,
 since the pitiless one, with evil eyes
 stops my prayers.

Go far from me, delights and joys,
 For thus you render a lover blessed;
 go far from me, torments and weariness,
 for, if a heart lives, you will kill it.
 I, completely deprived of amorous desires,
 will live freely since I live without Love.

How much they disagree among themselves
 the thoughts of others,
 the wishes of others,
 for they agree only in disagreement:
 one laughs, one cries, one wishes for freedom.

English translation ©2007 John Whenham

Contento al ciel d'Amor vola e sublimasi.
 Io quanto più seguo
 Quel che fuggire
 Devrei, con desire,
 Più mi dileguo,
 Poiché l'empia con gl'occhi rei
 Atterisce i prieghi miei.

Ite lungi da me dilette e gioie,
 Ché si beato un amator rendete;
 Ite lungi da me tormenti e noie,
 Ché perché viva un cor voi l'uccidete.
 Io, di voglie amorse in tutto privo,
 Per viver senz'amor libero vivo.

Quanto tra lor discordano
 Gli altrui pensieri,
 Gli altrui voleri
 Ché s'accordano sol con la varietà:
 Chi ride, chi piange, chi vol libertà.

zufrieden soll zum Himmel der Liebe sie auffliegen und sich
 erheben.
 Je mehr ich verfolge,
 das was ich fliehen
 müßte, mit Verlangen,
 desto mehr schwinde ich dahin,
 denn die Frevlerin schreckt mit schuldigen
 Augen meine Gebete zurück.

Weicht fort von mir, Vergnügungen, Freuden,
 die ihr einen Liebhaber so glücklich macht;
 weicht fort von mir, Qualen und Unannehmlichkeiten,
 denn, damit ein Herz lebe, tötet ihr es.
 Ich, gänzlich bar jedes Liebesverlangens,
 lebe frei, da ich ohne Liebe lebe.

Wie sehr sind doch untereinander verstimmt
 die Gedanken der Anderen,
 die Wünsche der anderen,
 da sie übereinstimmen nur in der Verschiedenartigkeit –
 einer lacht, einer weint, und einer will Freiheit.

German translation ©2007 Joachim Steinheuer

EDITORIAL METHOD	CRITERI EDITORIALI	EDITORISCHE VORGEHENSWEISE
<p>CONTENTS</p> <p>The order of the works in the source has been preserved, and multiple parts of a composition treated as a single work. The numbering and titles of works (the latter derived from their text incipit) are editorial.</p>	<p>CONTENUTO</p> <p>Nella trascrizione, l'ordine originale dei brani è stato mantenuto; inoltre le singole sezioni di una stessa composizione sono state considerate come un unico brano. La numerazione dei brani e i loro titoli – questi ultimi desunti dagli incipit testuali – sono del curatore.</p>	<p>INHALT</p> <p>Die Reihenfolge der Werke in der Quelle wurde beibehalten, und die verschiedenen Teile einer Komposition wurden als ein Werk behandelt. Die Nummerierungen und Titel der Werke (letztere von den Textanfängen abgeleitet) sind Hinzufügungen der Herausgeber.</p>
<p>TEXTS</p> <p>Texts have been normalized according to the following criteria.</p> <p>Seventeenth-century graphic conventions have been adapted to modern usage: the distinction between 'u' and 'v' has been normalized; the 'h' in words like 'honor' has been suppressed; the conjunction 'et' and the ampersand become 'e' or 'ed' according to context; 'ti' followed by a vowel becomes 'zi' (for example, 'gratie' becomes 'grazie'); accents are modernized and abbreviations are filled out.</p> <p>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 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 signalled</p>	<p>TESTI</p> <p>I testi sono stati normalizzati secondo i seguenti criteri.</p> <p>In primo luogo si sono adattati all'uso moderno le convenzioni grafiche dell'epoca: si è normalizzata la distinzione tra «u» e «v»; si è eliminata l'acca in parole come «honor»; la congiunzione «et» e la nota tironiana (&) sono diventate, a seconda delle esigenze metriche, «e» o «ed»; il gruppo «ti» seguito da vocale è stato normalizzato in «zi», come per es. «gratie» che diventa «grazie». Il lavoro di modernizzazione ha poi riguardato la correzione degli accenti e lo scioglimento delle abbreviazioni.</p> <p>Nei casi in cui l'adozione di una grafia moderna avrebbe alterato il suono della parola, si è deciso di mantenere la grafia originale. Se la fonte riporta diverse varianti grafiche della stessa parola – forse a causa dell'intervento concomitante di due o più tipografi – è stata scelta la grafia più usuale. Quando due versioni altrettanto valide della stessa parola sono</p>	<p>TEXTE</p> <p>Die Texte wurden nach den folgenden Kriterien standardisiert:</p> <p>Konventionen des 17. Jahrhunderts wurden dem modernen Gebrauch angepasst. Die Unterscheidung zwischen „u“ und „v“ wurden normalisiert; das „h“ in Wörtern wie „honor“ wurde unterdrückt; die Konjunktion „et“ und das &-Zeichen wurden je nach Kontext zu „e“ oder „ed“; „ti“ gefolgt von einem Vokal wurde zu „zi“ (zum Beispiel wurde „gratie“ zu „grazie“); Akzente wurden modernisiert und Abkürzungen ausgeschrieben.</p> <p>Dort, wo die Anwendung der modernen Rechtschreiberegeln den Klang eines Wortes verändern würde, bleibt die Schreibweise der Quelle bestehen. Bei variierenden Schreibweisen desselben Wortes in der Quelle – verursacht beispielsweise durch persönliche Referenzen von zwei oder mehr Schriftsetzern – wurde die gebräuchlichere Version adaptiert. Wenn zwei gleichwertige Schreibweisen</p>

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.

None of the texts set by Rovetta is attributed to a poet in the musical source, and are without punctuation except for a final full stop. All other punctuation is, therefore, editorial, as are the classifications of the texts and their attributions to individual poets. The use of 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 signalled 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/default.aspx>.

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

impiegate in due o più parti della stessa composizione, è stata scelta un'unica grafia e le varianti sono riportate nell'apparato critico.

Sulle ragioni delle scelte anzidette, si veda l'articolo di Giuseppina La Face Bianconi, «Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana», *Acta musicologica*, 66 (1994), pp. 1-21, 139.

Nella presentazione dei testi come entità letterarie autonome, la ricostruzione e la classificazione delle forme poetiche è del curatore, a meno che non sia nota una valida fonte letteraria del brano in oggetto.

La fonte non attribuisce mai i testi impiegati. Inoltre, i essi sono privi di punteggiatura, con l'eccezione del punto conclusivo. Pertanto, tutta la punteggiatura è del curatore, il quale si è inoltre occupato di classificare metricamente i testi e di attribuirli – quando possibile – a un autore. L'impiego delle lettere maiuscole a capoverso è dovuto nella maggior parte dei casi al curatore, sebbene quest'uso rifletta quello usualmente impiegato nella poetica dei secoli XVI e XVII. Nella trascrizione delle musiche, l'inizio dei versi è sempre in maiuscolo. Riguardo all'identificazione dei poeti e delle fonti letterarie, si veda *REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica*, 1500-1700 a cura di Angelo Pompilio: <http://repim.muspe.unibo.it/default.aspx>.

Le parti di testo indicate nell'originale dalle sigle «ij» o «ii» (*idem*) sono state trascritte in corsivo. Il testo

eines Wortes simultan in zwei oder mehr Stimmen auftreten, wurde eine einheitliche Schreibweise eingeführt; die Varianten sind im Kritischen Kommentar angegeben.

Für eine Begründung dieser Vorgehensweise s. Giuseppina La Face Bianconi, „Filologia die testi poetici nella musica vocale italiana“, *Acta musicologica* 66 (1994), S. 1-21; 139.

Wo keine literarische Quelle bekannt ist, handelt es sich bei der Rekonstruktion und Klassifizierung der poetischen Form zum Zwecke der Präsentation der Texte als literarische Einheiten um einen Eingriff des Herausgebers.

In der musikalischen Quelle ist keiner der von Rovetta vertonten Texte einem Dichter zugeschrieben. Die Texte haben mit Ausnahme eines Punktes am Ende keine Satzzeichen. Alle weiteren Satzzeichen sowie die Großbuchstaben am Zeilenbeginn (die den Gebrauch in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts reflektieren) sind demnach – ebenso wie ihre Klassifizierung sowie die Zuordnung zu individuellen Dichtern – Zusätze des Herausgebers. Im Notentext wird der Anfang der einzelnen Verse der Gedichte durch die Verwendung von Großbuchstaben signalisiert. Zur Identifikation von Dichtern und dichterischen Quellen s. REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 a cura di Angelo Pompilio <http://repim.muspe.unibo.it/default.aspx>.

Im Notensatz werden Textwiederholungen, die in der Quelle durch ein Wiederholungszeichen (ii or ij) markiert sind, in Kursivbuchstaben gedruckt.

Text added by the editor is enclosed in brackets.

aggiunto dal curatore è invece tra parentesi quadre.

Textzusätze des Herausgebers erscheinen in Klammern.

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

Nella trascrizione delle musiche, la sinalefe è segnalata da una legatura che unisce le sillabe interessate.

Im Notentext wurden Auslassungen zwischen Silben durch Auslassungszeichen zwischen den betreffenden Silben vom Herausgeber kenntlich gemacht.

MUSIC

Part names are derived from those given on the contents pages of the part-books or 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 and any classification of the piece in the source – e.g. ‘Aria’ – is shown above the incipit.

There are few barlines in the source, most of them indicating only a structural division in the music, or a cue to the continuo player. Such barlines (single or double) are indicated in the edition by a short single or double stroke, respectively, above the corresponding barline (except No. 14: see Critical Commentary). 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 proportional signs 3/1 and 6/2 have been barred in units of three semibreves and six 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

LE MUSICHE

I nomi delle parti sono stati desunti dagli indici dei libri parte e dalla didascalia di ogni brano.

L’incipit – posto all’inizio di ogni voce nella trascrizione – riporta la chiave originale, l’armatura di chiave, il segno mensurale, la prima nota della musica e l’indicazione relativa al brano che si trova nella fonte – per es. «Aria».

Nella fonte sono stampate poche linee di battuta, la maggior parte delle quali mostrano una suddivisione strutturale del brano o servono come guida per l’esecutore del continuo. Queste linee di battuta originali sono state rese nella trascrizione da brevi segni verticali – singoli o doppi – sopra la linea di battuta corrispondente (a eccezione di No. 14: vedi «Critical Commentary»). La fine del brano è sempre indicato da una doppia linea di battuta. Nei cambi di tempo, le doppie linee di battuta sono del curatore.

Nella trascrizione, la musica è stata coerentemente suddivisa in battute progressivamente numerate: i numeri di battuta sono riportati all’inizio di ogni sistema a eccezione del primo.

La musica originalmente notata in C è stata suddivisa in misure formate da due minime; la musica notata nei segni di proporzione 3/1 e 6/2 è stata suddivisa in misure contenenti rispettivamente tre semibreve e sei minime (riguardo al rapporto metrico tra questi segni,

MUSIK

Alle Stimmbezeichnungen wurden von den Bezeichnungen in den Inhaltsverzeichnissen der Stimmbücher zu Beginn jedes Werkes abgeleitet. Alle Abweichungen sind im Kritischen Kommentar beschrieben.

Die originalen Schlüssel, Notensysteme, Mensuralzeichen und Anfangsnoten jeder Stimme werden in einem Incipit gezeigt, und jede Klassifizierung des Werkes in der Quelle, beispielsweise „Aria“, ist darüber wiedergegeben.

Es gibt in der Quelle nur wenig Mensurstriche, von denen die meisten einer strukturellen Abtrennung der Musik dienen oder einen Hinweis für den Continuo-Spieler darstellen. Derartige Striche (einfach oder doppelt) werden in der Edition entsprechend durch einen kurzen einfachen oder doppelten Strich über dem korrespondierenden Taktstrich (mit Ausnahme von Nr. 14; s. Kritischer Kommentar) angegeben. Der Schluss jedes Stückes wird durch einen doppelten Taktstrich markiert.

In der Edition ist die Musik durchgehend mit Taktstrichen und Taktnummer zu Beginn jedes Notensystems (nach dem ersten) angegeben. Im Besonderen wurde Musik mit dem Mensurszeichen C in Zweivierteltakte aufgeteilt; Musik unter den Proportionszeichen 3/1 und 6/2 wurden in Einheiten von drei halben Noten bzw. sechs Viertelnoten aufgeteilt. (Zu den proportionalen Verhältnissen zwischen diesen Zeichen s. o. unter

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.

Slurs and 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.

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

si veda più sopra in «Esecuzione»). Le linee di battuta aggiunte dal revisore non implicano alcuna accentuazione ritmica.

Tutti i valori originali sono stati mantenuti nella trascrizione, dal momento che essi sono significanti. I valori musicali sovrabbondanti rispetto alla battuta sono stati divisi e legati a cavallo di misura. La *finalis*, originalmente quasi in ogni caso una longa, è stata tacitamente trascritta come una breve con corona, ovvero un valore di lunghezza indeterminata.

Tutte le travature sono del curatore, così come le legature di valore e di portamento tratteggiate.

Tutti gli accidenti originali sono stati trascritti, compresi quelli che modernamente sono considerati ridondanti. Gli accidenti aggiunti dal curatore sono tra parentesi tonde. In entrambi i casi, gli accidenti valgono per tutta la misura, se non specificamente annullati.

I diesis e i bemolle impiegati originalmente nel senso di bequadro sono stati tacitamente trascritti come tali. L'impiego del segno di *b quadratum* nella fonte è

“Aufführungspraktische Überlegungen.“ Vom Herausgeber hinzugefügte doppelte Taktstriche wurden bei Wechseln des Mensurzeichens eingefügt. Taktstriche des Herausgebers implizieren keine regulär-metrischen Betonungen.

Weil sie für die Aufführenden von wesentlicher Bedeutung sind, wurden die originalen Notenwerte der Quelle in der Edition beibehalten. Notenwerte, die in der Transkription über den Taktstrich hinausgehen würden, wurden in entsprechende Notenwerte aufgeteilt und mit einem Bindebogen verbunden. Die letzte Note jedes Werks – normalerweise eine Longa in der Quelle – wurde ohne weitere Anmerkungen als Brevis mit Fermate transkribiert. Dies bedeutet, dass es sich hier um einen Notenwert von unbestimmter Länge handelt.

Alle Notenhäse sind Hinzufügungen des Herausgebers.

Gestrichelte Binde- und Haltebögen sind Hinzufügungen des Herausgebers.

Alle Vorzeichen der Quelle sind in der Ausgabe reproduziert, selbst dort, wo sie unter modernen Konventionen redundant erscheinen mögen. Vorzeichen des Herausgebers erscheinen umklammert. In beiden Fällen gelten die Vorzeichen für den gesamten Takt, soweit sie nicht speziell aufgelöst werden.

Je nach Kontext wurden Kreuze in der Quelle schweigend als Kreuze oder Auflösungszeichen und Bs als Bs oder Auflösungszeichen transkribiert.

Use of the <i>b quadratum</i> sign in the source is noted in the Critical Commentary.	segnalato nell'apparato critico.	Die Verwendung des „ <i>b quadratum</i> ,-Zeichens in der Quelle ist im Kritischen Kommentar angemerkt.
Continuo figures in the source 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.	Nella fonte, le cifre del continuo sono raggruppate insieme e stampate sopra il pentagramma o, nel caso di alcune alterazioni, su di esso. Nella trascrizione, le cifre sono stampate sotto il pentagramma e correttamente allineate orizzontalmente alle note interessate. Le cifre tra parentesi sono aggiunte del curatore.	Continuo bezifferungen in der Quelle wurden gesammelt und über den Noten (bzw. im Falle einiger Vorzeichen direkt im Notensystem) abgedruckt. In der Edition erscheinen sie unter dem Notensystem und sind so angeordnet, dass sie den implizierten harmonischen Veränderungen entsprechen. Ziffern in Klammern sind vom Herausgeber hinzugefügt.
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.	Le cifre del continuo originalmente stampate sul pentagramma (ovvero <i>diesis</i> e <i>bemolle</i>) sono valide anche per le note ribattute che seguono immediatamente quella interessata. Se le suddette note ribattute sono oltre la moderna linea di battuta, la cifra è ripetuta nella trascrizione.	Continuo bezifferungen, die in der Quelle im Notensystem erscheinen (d.h. Vorzeichen) gelten üblicherweise ebenfalls für direkt folgende Noten. Falls diese die modernen Taktstriche überschreiten, wurde die Angabe in der Edition wiederholt.
The dynamic markings 'piano' and 'forte' are represented in the edition by their modern equivalent.	I segni dinamici originali «piano» e «forte» sono sostituiti nella trascrizione dai loro equivalenti moderni.	Die dynamischen Anweisungen „piano“ und „forte“ werden in der Edition durch ihr modernes Äquivalent repräsentiert.
Ligatures are indicated by full horizontal brackets. Coloration is indicated by open horizontal brackets.	Nella trascrizione, le <i>ligaturae</i> originali sono indicate da parentesi quadre orizzontali, mentre il <i>color</i> è indicato da semiparentesi quadre.	Ligaturen werden durch geschlossene horizontale Klammern, Kolorierung durch offene horizontale Klammer angezeigt.
Ornamentation signs are shown as they appear in the source.	Gli abbellimenti originali sono stati trascritti fedelmente.	Verzierungszeichen werden nach der Quelle wiedergegeben.
All other matter in brackets is editorial.	Tutto ciò che è tra parentesi nella trascrizione è stato aggiunto dal curatore.	Alle weiteren Angaben in Klammern sind Hinzufügungen des Herausgebers. (Tr. Monika Hennemann)

CRITICAL COMMENTARY

Abbreviations

A	Alto
B	Basso
Bc	Basso continuo
C	Canto
<i>p a</i>	<i>punctus additionis</i>
<i>p d</i>	<i>punctus divisionis</i>
S	Soprano
T	Tenore
Vno	Violino

References to pitch employ the Helmholtz system.

1. Voi partite, crudele

- S I: Canto primo part-book. Headed 'A 2. Soprani'. 'Tavola' also has 'A 2. Soprani'.
 S II: Canto secondo part-book. Headed 'A 2. Soprani'. 'Tavola' also has 'A 2. Soprani'.
 Bc: Basso continuo part-book. Headed 'A 2. Soprani'. 'Tavola' also has 'A 2. Soprani'.

- 5: S II: notes 1 and 2 slurred together
 5: Bc: note 2: originally minim tied to crotchet
 18: Bc: original figuring 343

2. O quante volte, o quante

- S I: Canto primo part-book. Headed 'A 2. Soprani'. 'Tavola' also has 'A 2. Soprani'.
 S II: Canto secondo part-book. Headed 'A 2. Soprani'. 'Tavola' also has 'A 2. Soprani'.
 Bc: Basso continuo part-book. Headed 'A 2. Soprani'. 'Tavola' also has 'A 2. Soprani'.

- 4: Bc: original figuring 343
 9: Bc: original figuring 343

16: Bc: note 2 preceded by quadratum

75: Bc: note 4 originally F

3. **Sovra il carro stellato in ciel sorgea**

T I: Canto primo part-book. Headed 'A 2. Tenori. 'Tavola' also has 'A 2. Tenori.

T II: Canto secondo part-book. Headed 'A 2. Tenori. 'Tavola' also has 'A 2. Tenori.

Bc: Basso continuo part-book. Headed 'A 2. Tenori ottave. 'Tavola' has 'A 2. Tenori.

Prima parte

7: Bc: note 2: originally minim tied to crotchet

24: Bc: note 2: originally crotchet tied to minim

37: Bc: note 2: figured sharp

41: Bc: note 1 preceded by quadratum

Seconda parte

50: Bc: note 1: originally minim tied to crotchet

61: Bc: note 1: originally minim tied to crotchet

63: Bc: note 4 preceded by quadratum

65: Bc: originally crotchet tied to minim tied to crotchet

38, T II, Bc: longa

Terza parte

97: Bc: note 2: originally crotchet tied to minim

99-100: at this point Rovetta seems to treat the continuo line as a *basso seguente*, doubling the lowest line and effectively reducing the texture to two parts. This sort of doubling often happens when the lowest voice is a Bass, less often when, as in this case, it is a Tenor, though there are parallel instances in 'Lacrimosa beltà', bars 22-24 and 97-98.

110: Bc: note 4 preceded by quadratum

4. Or lieto rido e canto

T: Tenore part-book, headed 'A 2. Tenore & Basso'. Tavola has 'A 2. Basso, e Tenore'.
 B: Basso part-book, headed 'A 2. Basso, e Tenore. Tavola also has 'A 2. Basso, e Tenore'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 2. Tenor, & Basso'. Tavola has 'A 2. Basso, e Tenore'.

1: the consecutive octaves at the end of this bar and the consecutive unisons at the end of bar 56 seem to be intentional.

15: Bc: note 2: B

29: tempo marking in Bc only

29: T: handwritten signature 3/2

32: T: note 1 preceded by handwritten sharp

33-34: T: text: 'mie strane leggierezze'

38: T: no *p d*

43: T: no *p d*

49: T: no *p d*

55: T and Bc: no *p a*

62: Bc.: original figuring 343

83: tempo marking in Bc only

107: T: no *p d*

107: Bc: original figuring 43

110: B: no *p d*

5. Ah, mio bene, tu mori

T: Tenore part-book, headed '2. Basso & Tenor'. Tavola has 'A 2. Basso, e Tenore'.

B: Basso part-book, headed 'A 2. Basso, & Tenor'. Tavola has 'A 2. Basso, e Tenore'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 2. Tenor & Basso'. Tavola has 'A 2. Basso, e Tenore'.

2: Bc: note one originally minim tied to crotchet

7: Bc: fermata

24-25, note 1: Bc: originally minim tied to dotted minim

47: Bc: note 2: originally minim tied to crotchet

49: Bc: note 1: originally minim tied to crotchet

- 49: B: note 1: originally crotchet tied to minim
 51: Bc: note 3: original figuring 43
 57: B: note 1: originally crotchet tied to minim
 60: Bc note 2: sharp misprinted as figure
 65: Bc: note 1: originally crotchet tied to minim
 69: Bc: note 1: originally crotchet tied to minim
 71: Bc: note two originally figured 6; note 3 originally figured 76
 78: Bc: original figuring 343
 80: Bc: notes 3-4: flags missing

6. *Lacrimosa beltà*

- A: Alto part-book, headed 'A 3. Alto, Tenor, & Basso. Tavola has 'A 3. Basso, Tenor, e Alto'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 3. Alto, Tenor, & Basso'. Tavola has 'A 3. Basso, Tenor, e Alto'.
 B: Basso part-book, headed 'A 3. Alto, Teuor [sic], & Basso'. Tavola has 'A 3. Basso, Tenor, e Alto'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 3. Alto, Tenor, & Basso. Tavola has 'A 3. Basso, Tenor, e Alto'.

- 22-24 and 97-98: see commentary to 'Sovra il carro stellato', bars 99-100
 24: Bc: originally minim tied to minim
 44: A: note 4 originally a'
 76: tempo marking in Bc only
 199 Bc: figure 6 misplaced over note 1

7. *La giovane bellissima Adriana*

- C: Canto primo part-book, headed 'A 3. Canto, Tenor, & Basso'. Tavola has 'A 3. Canto, Tenor, e Basso'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 3 Canto, Tenor & Basso'. Tavola has 'A 3. Canto, Tenor, e Basso'.
 B: Basso part-book, headed 'A 3. Canto, Tenor, & Basso'. Tavola has 'A 3. Canto, Tenor, e Basso'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 3. Canto, Tenor, & Basso'. Tavola has 'A 3. Canto, Tenor, e Basso'.

- 2-3: T: text 'Hadriana'
 6, Bc: handwritten sharp preceding note 2
 16: Bc: sharps shown over notes 1 and 2, rather than 2 and 3
 23: Bc: handwritten sharp preceding note 2
 27: Bc: note 1 originally crotchet tied to two quavers
 45: C, T, B: fermata

87: Bc: fermata

106: C: sharp placed before note 6 instead of note 5

8. Rosa, riso d'Amor, del ciel fattura

The ostinato bass used by Rovetta seems to be of his own invention, though it is clearly related to the harmonic pattern of the so-called 'ciaccona' bass used, among others, by Monteverdi, in his setting for two tenors of Rinuccini's 'Zefiro torna' (*Scherzi musicali* (1632)).

Vno [I]: Canto primo part-book, headed 'Violino nella Rosa / Ritornello'. Tavola has 'La rosa, ottaue con ritornello di violini, se piace A 3. Alto, Tenor, è Basso'.

Vno [II]: Canto secondo part-book, headed 'Violino nella Rosa / Ritornello'. Tavola has 'La rosa, ottaue con ritornello di violini, se piace A 3. Alto, Tenor, è Basso'.

A: Alto part-book, headed 'La rosa à 3. Alto, Tenor, & Basso con Ritornello di Violini se piace'. Tavola has 'La rosa, ottaue con ritornello di violini, se piace A 3. Alto, Tenor, è Basso'.

T: Tenore part-book, headed 'La Rosa Ottaue A 3. Alto, Tenor, & Basso con ritornello di violini se piace'. Tavola has 'La rosa, ottaue con ritornello di violini, se piace A 3. Alto, Tenor, è Basso'.

B: Basso part-book, headed 'La Rosa Ottaue à 3. Basso, Tenor, & Alto'. Tavola has 'La rosa, ottaue con ritornello di violini, se piace A 3. Alto, Tenor, è Basso'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'La Rosa, ottaue, A 3. Alto, Tenor, & Basso con ritornello di violin se piace'. Tavola has 'La rosa, ottaue con ritornello di violini, se piace A 3. Alto, Tenor, è Basso'.

48: Bc: note 1 originally minim tied to dotted crotchet

51: Bc: note 1 originally minim tied to dotted crotchet

199: A: fermata over note

9. Che cosa è amor? Ch'il sa?

Vno [I]: Canto secondo part-book, headed 'Violino nell'aria à 3. che cosa e amor ch'il sà / Ritornello' Tavola has 'Che cosa è amor, aria con ritornello di violini, se piace. A 3. Canto, Tenor, e Basso'.

Vno [II]: Alto part-book, headed 'Violino nell'aria à 3. che cosa è amor ch'il sà / Ritornello'. Tavola has 'Che cosa è amor, aria con ritornello di violini, se piace. A 3. Canto, Tenor, e Basso'.

C: Canto primo part-book, headed 'Aria A 3. Canto, Tenor, & Basso con ritornello di violini se piace'. Tavola has 'Che cosa è amor, aria con ritornello di violini, se piace. A 3. Canto, Tenor, e Basso'.

T: Tenore part-book, headed 'Aria A 3. Canto, Tenor, & Basso con ritornello di violini se piace'. Tavola has 'Che cosa è amor, aria con ritornello di violini, se piace. A 3. Canto, Tenor, e Basso'.

B: Basso part-book, headed 'Aria A 3. Basso, Tenor, & Canto con Ritornello di violini se piace'. 'Che cosa è amor, aria con ritornello di violini, se piace. A 3. Canto, Tenor, e Basso'.

Bc: Basso continuo part-book, headed Aria A 3. Canto, Tenor, & Basso con ritornello di violini se piace'. 'Che cosa è amor, aria con ritornello di violini, se piace. A 3. Canto, Tenor, e Basso'.

9: Bc: originally minim tied to minim

39: Bc: originally breve tied to semibreve

26: tempo marking in B and Bc part-books only

69: Bc: note one originally minim tied to crotchet

82: tempo marking is in Bc part-book only

95: Bc: originally breve tied to semibreve

10. Tutto lieto cantai, benigno Amore

C I: Canto primo part-book, headed 'A 5. voci'. Tavola has "A 5. Voci,'.

C II: Canto secondo part-book, headed 'A 5. voci,'. Tavola has A 5. Voci,'.

A: Alto part-book, headed 'A 5. voci'. Tavola has 'A 5. Voci,'.

T: Tenore part-book, headed 'A 5. voci,'. Tavola has 'A 5. Voci,'.

B: Basso part-book, headed 'A 5. voci'. Tavola has 'A 5. Voci,'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 5. voci,'. Tavola has 'A 5. Voci,'.

10: Bc: note 1 preceded by quadratum

13 Bc: note 2 preceded by quadratum

20; Bc: originally crotchet tied to crotchet tied to minim

26: Bc: note originally b

39: Bc: note 4 originally crotchet tied to crotchet

40: Bc: note 1 figured 6

49: Bc: handwritten flat

54: B and Bc: note 1 preceded by quadratum

61: Bc: originally breve tied to semibreve

71: Bc: originally breve tied to semibreve

77: Bc: note 3 originally crotchet tied to crotchet

80: CI: notes 7 and 8 slurred together

79: Bc: note 1 originally crotchet tied to crotchet

81: Bc: note 2 preceded by quadratum

89: Bc: C₄ clef precedes note 3

93: Bc: F₄ precedes note 2

94: A: note 4 originally f^l

- 97: Bc: C₄ clef precedes note 1
 99: Bc: F₄ clef precedes note 2
 108: Bc: C₄ clef precedes note 2
 110: Bc: F₄ clef precedes note 1
 113: B: no *p d*
 122: Bc: C₄ clef precedes note 2
 126: T nd Bc: no *p a*
 132: B and Bc: note 1 preceded by quadratum
 136: A: no *p d*

11. Venga dal ciel migliore

- Vno [I]: Canto secondo part-book, headed 'A 5.voci & due violini'. Tavola as for C II.
 Vno [II]:Alto part-book, headed 'A 5.voci,& due Violini'. Tavola as for A.
 C I: Canto primo part-book, headed 'A 5. voci, & due violini.' Tavola has 'A 5. voci,& due violini'.
 C II: Canto secondo part-book, headed 'A 5. voci, & due Violini'. Tavola has 'A 5. voci,& due violini'.
 A: Alto part-book, headed 'A 5. voci,& due Violini'. Tavola has 'A 5. voci,& due violini'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 5. voci,& due Violini'. Tavola has 'A 5. voci,& due violini'.
 B: Basso part-book, headed 'A 5. voci,& due Violini'. Tavola has 'A 5. voci,& due violini'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 5. voci,& due violini'. Tavola has 'A 5. voci,& due violini'.

- 1: Bc: tempo marking 'adaggio' in this part only
 9: Bc: fermata
 19: Bc: fermata
 20: Bc: note 1 preceded by C₄ clef
 24: Bc: note 1 preceded by F₄ clef
 32: Bc: note 1 preceded by C₄ clef
 37: Bc: note 1 preceded by F₄ clef
 46: Bc: fermata
 53: CI: note 1 preceded by sharp
 59: A: note 1 originally *f*
 71: Vno I: fermata
 71: Bc: fermata
 76: Bc: originally breve tied to semibreve
 77: Bc: originally breve tied to semibreve
 80: Bc: originally breve tied to semibreve

- 84: Bc: originally breve tied to semibreve; note 1 preceded by C₄ clef
85: Bc: originally breve tied to semibreve
87: Bc: originally breve tied to semibreve
92: Bc: note 2 preceded by clef F₄ clef
95: Bc: originally breve tied to semibreve
97:CII: notes 2-3 originally b' flat – a'
109: Bc: originally breve tied to semibreve
112: CI, T, Bc: no *p d*
113: Vno I: no *p a*; fermata
113: CI, C II, A, T, Bc: no *p a*
76: Bc: originally breve tied to semibreve
77: Bc: originally breve tied to semibreve
80: Bc: originally breve tied to semibreve
84: Bc: originally breve tied to semibreve; note 1 preceded by C₄ clef
85: Bc: originally breve tied to semibreve
87: Bc: originally breve tied to semibreve
92: Bc: note 2 preceded by clef F₄ clef
95: Bc: originally breve tied to semibreve
109: Bc: originally breve tied to semibreve
129: Bc: originally breve tied to semibreve
131: A: syllable 'ra' underlaid beneath note 2
132: Bc: originally breve tied to semibreve
137: Bc: note 1 preceded by C₄ clef
139: Bc: originally breve tied to semibreve
144: Bc: note 2 preceded by clef F₄ clef
151: Bc: originally breve tied to semibreve
152: CI, Bc: no *p a*
154: Bc: rest preceded by C₄ clef
156: Bc: rest preceded by F₄ clef

12. A che bramar, a che aventar i dardi?

- Vno [I]: Canto primo part-book, headed 'A 6. voci & due violini'. Tavola as for C I.
 Vno [II]: Canto secondo part-book, headed 'A 6, Voci & due Violini'. Tavola as for C II.
 C I: Canto primo part-book, headed 'A. 6. voci, & due violini'. Tavola has 'A 6. voci, & due violini'.
 C II: Canto secondo part-book, headed 'A 6 voci, & due violini'. Tavola has 'A 6. voci, & due violini'.
 A: Alto part-book, headed 'A 6. Voci & due Violini'. Tavola has 'A 6. voci, & due violini'.
 T [I]: Tenore part-book, headed 'A 6. voci, & due Violini'. Tavola has 'A 6. voc., & due violini'.
 T [II]: Alto part-book, headed 'A 6. voci & due Violini'. Tavola as for A.
 B: Basso part-book, headed 'A 6. voci, & due Violini'. Tavola has 'A 6. voci, & due violini'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 6. voci & due violini'. Tavola has 'A 6. voci, & due violini'.

- 1: Bc: designation 'Sinf.' in this part only
 11: Vno [I], Vno [II]: fermata
 11: Bc: fermata over notes 1 and 3
 17: T [I]: note 1 originally crotchet tied to quaver
 38: Bc: note 1 preceded by C₃ clef
 41: Bc: note 1 preceded by F₄ clef
 48: Bc: fermata
 49: Bc: rest preceded by C₄ clef
 58: Bc: note 1 preceded by F₄ clef
 59: Vno [II]: rest preceded by C₁ clef
 60: T [I]: note 1 originally crotchet tied to quaver
 66: Bc: note 1 preceded by C₄ clef
 68: Vno [II]: first rest preceded by G₂ clef
 71: Bc: note 4 preceded by F₄ clef
 89: T [II]: note 4 originally c¹
 95: Bc: rest preceded by C₃ clef
 97: Bc: rest preceded by F₄ clef

13. Io torno, amati lumi, al caro oggetto

Vno [I]: Canto primo part-book, headed 'A 8. voci,& due violini'. Tavola as for C I.

C 1: Canto primo part-book, headed 'A 8. Voci & due Violini CANTO Primo'. Tavola has 'A 8. voci,& due violini'

A 1: Alto part-book, headed 'A 8. voci,& due Violini ALTO Primo'. Tavola has 'A 8. voci,& due violini'.

T 1: Tenore part-book, headed 'A 8. voci,& due violini TENOR Primo'. Tavola has 'A 8. voci,& due violini'.

B 1: Basso part-book, headed 'A 8. voci,& due violini BASSO Primo. Tavola has has 'A 8. voci,& due violini'.

Vno II: Canto secondo part-book, headed 'A 8 Voci & due Violini Violino Secondo'. Tavola as for C II.

C II: Canto secondo part-book, headed 'A 8. voci & due Violini CANTO Secondo'. Tavola has 'A 8. voci,& due violini'.

A II: Basso part-book, headed 'A 8. voci,& due violini ALTO Secondo'. Tavola as for B I.

T II: Alto part-book, headed 'A 8. voci & due Vilini [sic] TENOR Secondo'. Tavola as for A I.

B II: Tenore part-book, headed 'A 8. voci,& due violini BASSO Secondo'. Tavola as for T I.

Bc: Basso continuo part-book headed 'A 8. voci & due violini'. Tavola has 'A 8. voci,& due violini'.

3: Vno [I]: note 2 omitted

3: Vno [I], Bc: fermata over note 3

6: Bc: fermata over note 3

10: Vno [I], Vlno II, Bc: fermata

16: Bc: fermata

20: B I: last note f natural

30:Vno [I]: note 2 originally b'

35 : Bc: fermata

50: all parts: no *p a*

50: Bc: fermata

54: Bc: originally breve tied to semibreve

62: T [I]: no *p a*

117: Vno [I], Vno II, A I, T II, Bc: fermata

124: Vno [I], Vno [II]: fermata

131: Bc: originally minim tied to minim, both preceded by sharp sign

138: Bc: fermata

143: Bc: originally breve tied to semibreve

167-169: Bc: originally breves tied to semibreves

173: Bc: fermata
 185: Bc: no *p a*
 190: Bc: fermata
 191: CII: signature 3/1 missing
 214: A I: rest and note reversed
 219: Vno II: rest omitted

14. Spiegghi i contenti suoi

Unless otherwise stated the readings in the edition are from the version of the cantata printed in score in the Basso continuo part-book. Passages in C are barred fairly consistently in units of two minims, those in 3/2 in units of six minims. For this reason the original barlines are not shown as in Nos. 1-13.

C I: Canto primo part-book, headed 'Cantata di 4. voci due Canti, Tenor;& Basso. Tavola has 'Cantata A 4. voci, due Canti, Tenor, & Basso'.
 C II: Canto secondo part-book, headed 'Cantata di 4. voci due Canti, Tenor;& Basso'. Tavola has 'Cantata A 4. voci, due Canti, Tenor, & Basso'.
 T: Tenore part-book, headed 'Cantata di 4. voci due Canti, Tenor;& Basso. Tavola has 'Cantata A 4. voci, due Canti, Tenor, & Basso'.
 B:
 Bc: score, headed 'Cantata di 4. voci due Canti Tenor, & Basso'. Tavola has 'Cantata A 4. voci due Canti, Tenor, & Basso'.

1: Bc: note 1 originally minim tied to crotchet
 4: Bc: originally minim tied to minim
 8: Bc: note 1 originally minim tied to crotchet
 12: Bc: originally minim tied to minim
 21: Bc: originally semibreve tied to minim
 23: Bc: originally semibreve tied to minim
 25: Bc: originally semibreve tied to minim
 27: Bc: originally semibreve tied to minim
 36: Bc: originally semibreve tied to minim
 48: Bc: originally minim tied to minim
 56: Bc: originally minim tied to minim
 59: B: text 'caro ad Amor' is from B part-book; Bc has 'caro d' Amor'
 61: B: note 1 originally minim tied to crotchet
 67: B: fermata
 71: B: trillo on note 8 is in Basso part-book only
 74: B: fermata
 75: Bc: note 2 originally two tied minims
 86: Bc: originally semibreve tied to minim

- 88: Bc: originally semibreve tied to minim
- 95: Bc: note 1 preceded by C₄ clef
- 98: Bc: note 1 preceded by F₄ clef
- 98: Bc: originally semibreve tied to minim
- 100: Bc: originally semibreve tied to minim
- 107: Bc: originally minim tied to minim
- 108: Bc: originally minim tied to minim
- 115: Bc: originally minim tied to minim
- 131: Bc: note 1 originally g
- 135: Bc: originally minim tied to minim
- 136: Bc: note 1 originally minim tied to minim
- 149: C I: trillo is marked over note 4 in Canto primo part-book
- 151: C I: no sharp before note 4 in Canto primo part-book
- 152: C II: trillo is marked over note 3 in Canto secondo part-book
- 160: Bc: originally minim tied to minim
- 161: C II: trillo on note 4 in Canto secondo part-book only
- 165: C: trillo on note 2 in Canto primo part-book only
- 165: B: trillo on note 4 in Basso part-book only
- 165: T: trillo on note 5 in Tenore part-book only