

GIOVANNI GIACOMO ARRIGONI

(1597–1675)

CONCERTI DI CAMERA

A 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

(VENEZIA, 1635)

A CURA DI PYRROS BAMICHAS

Accademia d'archi "Giovanni Giacomo Arrigoni"



Comitato scientifico:

Marco Bizzarini

Luca Canzian

Franco Colussi

Tomasz Jeż

Domenico Mason

Fabio Metz

Tiziana Morsanuto

Questo volume viene pubblicato con il sostegno di:

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia

Fondazione Friuli

Rotary Club San Vito al Tagliamento

Consorzio di sviluppo economico locale Ponterosso-Tagliamento

e con la collaborazione di:

Usci Friuli Venezia Giulia

Fondazione Ugo e Olga Levi – Venezia

Società Filologica Friulana

Museo Civico "Federico De Rocco" e Comune di San Vito al Tagliamento

Il presente volume è il primo tassello editoriale del progetto *Giovanni Giacomo Arrigoni (1597-1675): musicista e compositore friulano tra San Vito al Tagliamento, Vienna e Venezia*.

Il progetto, fortemente voluto dall'Accademia d'archi che dal musicista prende il nome, è volto alla riscoperta e alla valorizzazione, attraverso ricerche musicologiche e iniziative di promozione di carattere divulgativo e didattico, della figura e delle opere musicali di un musicista e compositore di prima grandezza.

Giovanni Giacomo Arrigoni, originario di San Vito al Tagliamento, si formò in loco distinguendosi ben presto per la sua singolare perizia esecutiva in veste di organista, e proseguì il suo percorso professionale occupando il posto di organista presso la corte di Vienna. La parabola esemplare della sua carriera lo vide costantemente attivo anche sul versante della composizione e si concluse con un periodo di attività impresariale in ambito teatrale nel territorio friulano. La qualità estetica e l'interesse musicale delle sue composizioni sono comprovati da diversi elementi, fra cui l'inclusione di sue opere all'interno di alcune monumentali raccolte collettive pubblicate attorno alla metà del diciassettesimo secolo in area germanofona in cui figurano musiche dei maggiori compositori dell'epoca.

In particolare, il progetto da un lato intende mettere a fuoco il percorso umano, biografico e professionale del musicista e compositore, sinora indagato solo in parte, sviluppando nuove ricerche in stretta collaborazione con musicologi italiani e stranieri, storici e archivisti locali. Indagine che non mira esclusivamente a ricostruire le tappe del percorso biografico dell'autore, ma attraverso quest'ultimo a illuminare le realtà artistiche, culturali e musicali locali coeve con cui Arrigoni entrò in un rapporto di scambio fecondo.

Dall'altro lato pone invece l'attenzione sulla produzione musicale, già segnalata da diversi musicologi per il suo spiccato interesse, ma sinora mai pubblicata in edizione moderna. Il progetto prevede quindi la pubblicazione dell'opera omnia sotto la guida e con la supervisione di un comitato scientifico composto da studiosi specialisti del settore afferenti a diverse istituzioni accademiche e musicali italiane ed europee.

Il progetto, inoltre, prevede la diffusione capillare della musica di Arrigoni e dei suoi contemporanei presso un pubblico il più vasto ed eterogeneo possibile attraverso l'organizzazione di eventi didattico-divulgativi di diverso genere (concerti, lezioni-concerto, conferenze, realizzazione di registrazioni audio e video).

Come inizio di questo percorso si è voluto restituire in edizione moderna l'unica opera completa di Arrigoni giunta sino a noi, i *Concerti di camera* pubblicati a Venezia nel 1635, che lo studioso Pyrros Bamichas dell'Università di Atene ha recentemente curato nell'ambito del progetto *Archive of Seventeenth-Century Italian Madrigals and Arias* (ASCIMA) dell'Università di Birmingham.

Si ringraziano tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione del presente volume.

Accademia d'archi "Giovanni Giacomo Arrigoni"

Il presidente

Sante Fornasier

Introduzione

Ringraziamenti	XI
I madrigali di Giovanni Giacomo Arrigoni	XIII
La fonte	XV
Problemi esecutivi	XVII
Criteri di edizione	XIX

Introduction

Acknowledgments	XXIII
The Madrigals of Giovanni Giacomo Arrigoni	XXV
The Source	XXVII
Performance Issues	XXIX
Texts and Translations/I testi e la loro traduzione	XXXI
Editorial Method	XLIII
Critical Commentary	XLV

Concerti di camera

1. No ch'io tornar, non voglio (N. Crasso) (C, B, bc)	3
2. Una farfalla cupida e vagante (B. Guarini) (A, T, bc)	9
3. Donne amoroze e grate (L. Groto) (C, T, bc)	21
4. Ite sospiri miei, pronti, e volate (T, T, bc)	30
5. Volò ne' tuoi begl'occhi (G.B. Marino) (T, T, B, bc)	37
6. Arpie del mar, che da l'estreme sponde (G.B. Marino) (B, B, B, bc)	45
7. Tu m'amasti, io t'amai (N. Crasso) (A, T, B, vla da br, bc)	53
8. Usami pur, orgoglio (N. Crasso) (C, A, T, B, bc)	64
9. Stelle fulminatrici (N. Crasso) (T, T, B, B, bc)	71
10. Se non m'aiti Amor, son disperato (C, T, 2vl, bc)	79
11. Uscite, o gemiti (G.B. Marino) (T, 2vl, b.vla, bc)	97
12. Quest'è pur il mio cor (B. Guarini) (C, A, T, T, B, bc)	113
13. Ardo, mia vita, ancor com'io solia (B. Guarini) (C, A, T, T, B, bc)	131
14. Arciera vezzosetta (N. Crasso) (C, C, A, T, T, B, bc)	145
15. Sonata Prima (2vl, 2vla da br, t.vla, b.vla, bc)	160
16. Sonata Seconda (2vl, 2vla da br, t.vla, b.vla, bc)	170
17. Ancor non sapev'io, bella mia Flora (G.B. Marino) (C, B, 2vl, a.vla, 2t.vla, bc)	184
18. Ferma il passo, o verginella (G.B. Marino) (C, C, T, T, B, 2vl, bc)	194
19. Non bastava, cor mio (N. Crasso) (C, A, T, B, 2vl, 2vla da br, b.vla, bc)	221
20. Pompa, e fregio de' prati, onor di Flora (G.B. Marino) (C, A, T, B, 2vl, a.vla, 2t.vla, bc)	260
21. Or che l'aria e la terra arde e fiammeggia (G.B. Marino) (C, C, B, B, 2vl, a.vla, 2t.vla, bc)	285
22. Passa la nave mia (P. Petracchi) (C, A, T, B, 2vl, a.vla, 2t.vla, bc)	322

* La traduzione in italiano è a cura di Umberto Berti e precede la versione originale del testo in inglese.

Giovanni Giacomo Arrigoni nacque a San Vito al Tagliamento il 10 marzo del 1597; per sei anni (dal 1632 al 1638) fu attivo in qualità di organista presso la *Hofkapelle* di Vienna, dove lavorò al servizio degli imperatori Ferdinando II e Ferdinando III. Sebbene nel 1638 avesse lasciato Vienna per recarsi nella propria città natale e a Venezia, sembra che abbia mantenuto rapporti con la corte imperiale: la sua festa teatrale in tre atti, *Gli amori di Alessandro Magno e di Rosane* (1657?), è dedicata a Leopoldo I. Tra il 1652 e il 1655 fu direttore di una compagnia teatrale musicale a Udine e, secondo Johann Gottfried Walther (*Musikalisches Lexikon*, Lipsia, 1732, p. 47) fu membro dell'Accademia Fileleutera di Venezia con il nome accademico "L'Affettuoso". Nel 1640 concorse senza successo per il posto di secondo organista a San Marco (Venezia). Potrebbe aver intrattenuto rapporti con la corte mantovana del duca Carlo II, dato che a quest'ultimo furono da lui dedicati i *Salmi a tre voci concertate* op. 9 del 1663. Morì a San Vito al Tagliamento l'8 giugno del 1675.

Sembra che Arrigoni abbia composto tre libri di madrigali, tutti pubblicati a Venezia: il primo, perduto, per 2-3 voci nel 1623 (citato in Walther, *Musikalisches Lexikon*, p. 47); i *Concerti di Camera* nel 1635, compresi in questa edizione; e il terzo, perduto anch'esso, per 2-4 voci (citato in A. Vincenti, *Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella Stampa della Pigna*, Venezia, 1662, pp. 6, 32). I contenuti dei suoi *Concerti* sono conformi alle tendenze del tempo e includono la maggior parte delle forme vocali circolanti nella prima metà del XVII secolo come il duetto da camera, il madrigale, il dialogo e il basso ostinato (ovvero la ciaccona, la passacaglia e il passamezzo), come pure quattro sonate (due di esse sono sezioni del n. 19, *Non bastava, cor mio*) basate su una scrittura contrappuntistica e sulla maniera veneziana a cori spezzati. Egli rinuncia all'impiego del cornetto nelle parti strumentali superiori, come già nei libri madrigalistici di Giovanni Valentini del 1616 e del 1619, in quanto interessato a una scrittura violinistica più idiomatizzata estesa al Re^{ma} e al Mi^{ma}. Nella seconda sezione del n.

19, *Non bastava (O celeste armonia)*, la versione ornata della parte del continuo eseguita dal basso di viola può essere considerata come un discreto esempio della tecnica di viola bastarda.

Lo stile vocale di Arrigoni raramente è di carattere ampolloso, propone melodie piuttosto assimilate al linguaggio strumentale con una frequente comparsa di episodi fioriti (ad esempio nel n. 19, *Non bastava*, bb. 104-105 e 222-223) e ornamenti – come passaggi e trilli (per esempio nel n. 20, *Pompa, e fregio de' prati, onor di Flora*, bb. 15 e 49-51) che manifestano l'alta qualità esecutiva della *Hofkapelle* imperiale e della da poco istituita "musica piccola di camera" durante gli anni Trenta del Seicento. Il libro sembra riverberare la situazione della corte di Ferdinando II; l'atmosfera agitata della guerra dei Trent'anni viene forse riecheggiata nello sfondo del sonetto del Marino *Arpie del mar, che da l'estreme sponde* (n. 6) come nel finale del n. 22, *Passa la nave mia*, una preghiera alla santa Vergine Maria, profondamente venerata dalla cattolica famiglia absburgica. La situazione piuttosto difficoltosa della parte cattolica, conseguente l'invasione svedese dal mare del Nord, può essere scorta di riflesso negli «ingordi e spaventosi mostri» e nei «flutti procellosi» rispettivamente di *Arpie del mar* e *Passa la nave mia*. Ma la situazione bellica mutò ben presto in favore dell'imperatore e la pubblicazione dei *Concerti* avviene in corrispondenza a una fase di ininterrotti successi militari iniziati con la vittoria di Nördlingen (6 settembre 1634) che portò al trattato di Praga (30 maggio 1635). Tra questi *Concerti* e l'ottavo libro di madrigali monteverdiano del 1638 sono riscontrabili analogie, come nella scrittura di «piene di spavento, e d'orror» in *Arpie del mar*, che richiama alquanto alla mente il genere concitato, o in *Or che l'aria e la terra arde e fiammeggia* (n. 21) che non era stato messo in musica dal 1618 (vedi Sigismondo d'India, *Le musiche [...] libro III* a una o due voci), o ancora nell'impiego del lamentoso tetra-cordo discendente così in *Ferma il passo, o verginella* (n. 18) come nella seconda sezione del *Lamento della Ninfa* di Monteverdi.

BIBLIOGRAFIA

JEFFREY KURTZMAN - ANNE SCHNOEBELEN, *A Catalogue of Mass, Office, and Holy Week Music printed in Italy, 1516-1770*, «Journal of Seventeenth Century Music», Instrumenta Volumes, vol. 2 (<https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/>) (Consultazione 6 gennaio 2019).

JOSEF-HORST LEDERER, *Arrigoni Giovanni Giacomo*, in *Grove Music Online* (Consultazione 6 gennaio 2019; vedi per una bibliografia aggiuntiva).

MARGARET MABBETT, *The Italian Madrigal, 1620-1655*, 2 voll., Tesi di dottorato di ricerca, Londra, King's College, 1989.

TIZIANA MORSANUTO, *Giovanni Giacomo Arrigoni (1597-1675): un compositore seicentesco fra Venezia, Vienna ed Udine*, Tesi di laurea, Cremona, Università di Pavia, 1989-90.

STEVEN SAUNDERS, *Giovanni Valentini's 'In te, Domine speravi' and the demise of the Viola Bastarda*, «Journal of the Viola da Gamba Society of America», vol. XXVIII, 1991, pp. 1-20.

JOHN WHENHAM, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 voll., Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1982.

(CANTO, TENORE, ALTO, BASSO, QUINTO, SESTO, BASSO Continuo) / CONCERTI / DI CAMERA / A 2.3.4.5.6.7.8.9. / DI [GIOVANNI] GIACOMO ARRIGONI / Organista della Sacra Cesarea Maestà / DI FERDINANDO II / IMPERATORE / Con Licenza de Superiori. / (marca della stamperia) / IN VENETIA MDCXXXV. / (singolo filetto tipografico) / Appresso Bartolomeo Magni. (A, B, C, D, E, F, G)

Il libro dei *Concerti* di Arrigoni sembra sia stato dato alle stampe solo una volta e di quella tiratura ci resta solo una copia completa, custodita presso la Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky di Amburgo, Dipartimento musicale (collocazione: 9 an Scrin A/644). Le altre due copie incomplete superstiti sono conservate presso la British Library di Londra (GB-Lbl) e la Biblioteca universitaria di Breslavia (PL-WRu). La pubblicazione consta di sette libri-parte *in quarto*:

CANTO segn.: A-A11.Finis.

TENORE segn.: B-B13.Finis.-B14.

ALTO segn.: C-C9.Finis.-C10.

BASSO segn.: D-D13.Finis.-D14

QUINTO segn.: E-E11.Finis.-E12.

SESTO segn.: F-F9.Finis.-F10.

BASSO CONTINUO segn.: G-G13.Finis.

Mad. Di Gio. Giacomo Arrigoni a 2.3.4.5.6.7.8.9.: CANTO: A3, A5, A7, A9 e A11, TENORE: B3, B5, B7, B9, B11 e B13, ALTO: C3, C5, C7 e C9, BASSO: D3, D5, D7, D9, D11 e D13, QUINTO: E3, E5, E7, E9, e E11, SESTO: F3, F5, F7 e F9; Basso Cont. delli Madr. Arrigoni a 2.3.4.5.6.7.8.9.: BASSO Continuo: G3, G5, G7, G9, G11 e G13.

La lettera dedicatoria a Ferdinando, re di Ungheria e Boemia (successivamente Imperatore Ferdinando III) compare in ogni libro-parte con contenuto identico, tranne che per la data della dedica che nei libri-parte di C, T e B appare come «di Primo Dicembre 1635», mentre nei libri-parte di A, Q, S e bc come «di Primo Genaro 1635».

Canto, segn. A2:

ALLA SACRA REAL / MAESTA DI / FERDINANDO III / RE D'Ungheria, Boemia & c. / SACRA REAL MAESTA / All'imortal Residenza del merito, al gran Theatro d'o- / gni Regal fortuna; all'adorato Trono della Maestà V.[ostra] / vengono offerte in voto del ben douuto ossequio del mio / Cuore queste cadute stille dal' Cielo del mio povero in- / gegno. Non sapeua l'intendimento del mio spirito con che / più viuamente contestare alla M[ae- stà] V[ostra], la sua humilissima di / uotione, quanto col' consecrarle questi pochi sudori dell'a- / nima. Se parrerà à V.[ostra] M.[aestà] troppo ardimentosa la mia riso- / lutione, ne metta in colpa quell'omaggio di servitù, ch'ar- / rossiva di star hormai più sepolto nel' centro dei silenzi. / Degnisi la M.[aestà] V.[ostra] in questo fatto d'aggiungere un punto / all'infinità delle sue glorie riceuendo à grado questi nudi parti della mia Musa, ch'io / per tanto ne starò supplicando l'adeguato compenso da quel Cielo, da cui la fortu- / na di questo secolo, col mezzo della M.[aestà] V.[ostra] ha impetrato all'inuittissimo Atlante / per maggior sostegno dell'Austriaco olimpo un altro Alcide hora bambino in fasce. / e qui à V.[ostra] M.[aestà] profondissimamente m'inchino. / Di Vienna a di Primo Dicembre 1635. / Di Vostra Real Maestà / Humilissimo e deuotissimo Seruitore. / Giacomo Arrigoni.

È fuor di dubbio che tutti i madrigali di Arrigoni del 1635 siano stati eseguiti da solisti di livello professionale. Dai tardi anni Venti del Seicento in poi, i nominativi delle cantanti compaiono con regolarità nei libri-paga della *Hofkapelle* imperiale, e celebri cantanti virtuose – come Margherita Basile (che tempo addietro era stata attiva a Mantova e nel 1627 aveva ricoperto la parte principale nell'opera *La Finta pazza Licori* di Monteverdi) e Lucia Rubini, scritturata presso la “musica piccola di camera” intorno al 1631 (secondo una lettera a Mantova da G.B. Rubini del 1631). Pertanto le parti di soprano verosimilmente dovrebbero essere state eseguite da cantanti di sesso femminile, e le parti di contralto da donne o da controtenoristi.

Nei concertati l'ensemble strumentale è quello caratteristico della corte viennese, costituito da archi, tutti appartenenti alle famiglie del violino e della viola da gamba. Nelle sonate strumentali (vedi i nn. 15, 16 e 19) e nel n. 7 il termine «viola da braccio» è riferito a uno strumento della famiglia del violino. Tuttavia, per il n. 7 la parte superiore potrebbe riguardare la mano destra del continuo, e nella prima e nell'ultima sezione del n. 19 (cioè *Non bastava cor mio* e *Questa canora maga*) le viole da braccio potrebbero essere sostituite da due flauti secondo la relativa indicazione parziale nella fonte originale (vedi il paragrafo Critical Commentary).

Nei suoi *Concerti* Arrigoni sembra optare per il clavicembalo quale strumento per il basso continuo. Una pertinente specificazione («Cembalo») è fornita all'inizio del n. 1 nel libro-parte del basso continuo. Naturalmente una spinetta, oppure uno strumento a corde pizzicate come un chitarrone o, soprattutto nei brani concertati, un clavicembalo insieme a una viola da gamba o a un chitarrone (abbinamento consigliato da Francesco Turini per il sostegno dei violini nel suo *III libro di Madrigali* del 1629) potrebbero rivelarsi opportuni quali strumenti d'accompagnamento.

Un certo numero di note come Re bemolle e La bemolle (vedi, ad esempio, il n. 1 *No*

ch'io tornar, non voglio e il n. 3 *Donne amoroze e grate*) o Re diesis (vedi, ad esempio, il n. 12 *Quest'è pur il mio core*) con i loro corrispondenti enarmonici richiedono un clavicembalo con più di dodici tasti per ottava, un genere di strumento disponibile presso la corte asburgica. Effettivamente, secondo un manoscritto del sacerdote e filosofo Juan Caramuel y Lobkowitz, un tale «Valentinus Archimusicus Caesareus» (molto probabilmente Giovanni Valentini) fu l'inventore di un siffatto strumento con diciassette tasti per ottava; le istruzioni per la sua accordatura sono fornite da Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*, Roma, 1650). Nel 1617 anche Urban Vielhawer von Hohenhaw, organista di corte presso l'Arciduca Carlo, Vescovo di Breslavia, elogio Valentini quale esecutore virtuoso in relazione a un enarmonico «clavicymbalum universale, seu perfectum» dotato di settantasette tasti per quattro ottave dal Do al Do''' ($4 \times 19 = 76 + 1$), citato anche da Michael Praetorius nel suo *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1618), II, pp. 61-66. L'uso di tali note come nel libro di Valentini del 1616 può essere considerato in correlazione al sistema esacordale praticato nel repertorio di corte (comprendente la trasposizione del sistema *cantus naturalis / durus* normalmente da una quinta superiore fino a tre quinte inferiori) per l'espressività di testi singolari, proprio in riferimento al proposito degli Asburgo di comprovare la raffinatezza culturale della loro corte.

Tranne che nei nn. 1, 3, 5-9, 13-14 e 20-22 il basso figurato compare solo raramente nel libro parte del continuo. Ciò, congiuntamente a particolari sottigliezze armoniche, come nelle battute 28 e 39-40 del n. 5, *Volò ne' tuoi begl'occhi*, o nelle battute 24-25 del n. 6, *Arpie del mar, che da l'estreme sponde*, indica che l'esecutore dovrebbe essere molto attento nella scelta delle armonie e seguire generalmente il consiglio di Lodovico da Viadana riportato nella prefazione dei suoi *Cento concerti ecclesiastici* (Venezia, 1602): «Che l'Organista sia in obbligo di suonar semplicemente la Partitura, & in particolare con la man di sotto, & se pure vuol

fare qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, ò qualche Passaggio à proposito, ha da suonare in maniera tale, che il cantore, ò cantori non vengano coperti, ò confusi dal troppo movimento». E anche, secondo la *Regola facile e breve per sonare sopra il basso continuo nell'organo, manacordo o altro simile stromento* di Galeazzo Sabbatini (Venezia, 1628), nei punti in cui il continuo supera il Do, come nelle battute 114-119 del n. 16, *Sonata Seconda*, nessun altro accordo dovrebbe essere suonato. Ci si potrebbe comportare analogamente dove il continuo risulta consonante con la linea vocale del basso, come nelle battute 60-62 del n. 6, *Arpie del mar, che da l'estreme sponde*.

Il compositore risulta abbastanza accurato per quanto concerne l'uso delle indicazioni di tempo. Le indicazioni dinamiche, invece, compaiono meno frequentemente nel testo musicale. In ogni caso, tuttavia, ogni adattamento di tempo e dinamiche realizzato dagli esecutori dovrebbe essere adeguato allo stile musicale, al significato testuale e alla risposta acustica della sala in cui si esegue la musica.

La notazione dei madrigali di Arrigoni rispetta le convenzioni della notazione mensurale rinascimentale. Di fatto questa venne descritta dai teorici dell'inizio del XVII secolo in termini di *tactus*, inteso come un battito regolare della mano, per quanto questo non dovrebbe andare a precludere il *rubato*. Con la segnatura C il *tactus* durava una sola semibreve, conferendo una pulsazione regolare di due minime, una in battere e una in levare. Per quanto riguarda la segnatura $3/1$ – secondo le istruzioni fornite da Antonio Brunelli nel suo *Regole utilissime per li scolari* (Firenze, 1606): «dove prima n'andavano una a battuta ne vanno tre» – questa dovrebbe essere eseguita come segue: dove una sola semibreve corrispondeva a ogni battere e levare in tempo C, ora tre semibreve dovrebbero essere contenute nel medesimo battere e levare: (C $\bullet = 3/1\bullet\bullet\bullet$). Com'era normale all'epoca, sia il rapporto $3/2$ che $3/1$ si presentano senza effettiva coerenza nei brani. Considerando che l'unità fondamentale sia in tempo binario che ternario è la minima (due minime nel *tactus* in tempo C, tre minime nel *tactus* in tempo $3/2$) in pratica questo si risolve nello stesso rapporto che in $C \rightarrow 3/1$. Allora, qual era il motivo per una simile distinzione?

È possibile che la musica scritta in $3/2$ dovesse essere staccata abbastanza più velocemente che sotto l'indicazione $C \rightarrow 3/1$. Questo concetto venne esposto dal veneziano Martino Pesenti nelle istruzioni all'esecuzione del madrigale *Più non t'amerò io* nel suo *Terzo libro de madrigali* (Venezia, 1628) dove si spiega: «Si canti la proportione maggiore adagio, et la minore presta» (si potrebbe cantare in tempo lento la proporzione maggiore [ovvero $3/1$] e la proporzione minore [$3/2$] in tempo veloce). In pochi esempi, come nel n. 18 e nel n. 19, $3/1$ e $3/2$ sono entrambi preceduti da C. Più precisamente, sia $C \ 3/1$ che $C \ 3/2$ potrebbero richiedere un tempo più veloce rispetto ai loro simili più semplici. Un'altra proporzione, quella di $6/4$, compare nei nn. 11 e 16, all'interno di una scrittura totalmente strumentale. Questa indicazione di tempo, divisa in due minime puntate o in tre semiminime ogni battito, potrebbe richiedere un tempo più veloce rispetto al $3/2$.

BIBLIOGRAFIA

- PATRIZIO BARBIERI, *Cembali enarmonici e organi negli scritti di Kircher con documenti inediti su Galeazzo Sabbatini*, in *Enciclopedia in Roma barocca: Athanasius Kircher e il museo del collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, a cura di Maristella Casciato, Maria Grazia Ianniello e Maria Vitale, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 111-128.
- ROGER BOWERS, *Proportioned Notation in Banchieri's Theory and Monteverdi's Music*, in *Performing Practice in Monteverdi's Music*, Cremona, Raffaello Monterosso, 1995, pp. 39-73.
- ANTONIO BRUNELLI, *Regole utilissime per li scolari*, Firenze, Volcmar Timan, 1606; parzialmente tradotte in PUTNAM ALDRICH, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody*, New York, W.W. Norton, 1966.
- ALESSANDRO GRANDI, *Il secondo libro de motetti* (1613), a cura di Steven Saunders e Anne Schnobelen Middleton, American Institute of Musicology, 2020.
- ATHANASIOS KIRCHER, *Musurgia universalis*, 2 voll., Roma, Ludovici Grignani, 1650.
- KARSTEN LÜDTKE, *Con la sudetta sprezzatura: Tempomodifikation in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel, Gustav Bosse, 2006.
- ANDREW H. WEAVER, *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III: Representing the Counter-Reformation Monarch at the end of the Thirty Years' War (Catholic Christendom 1300-1700)*, Farnham, Ashgate, 2012.

INDICI

È stato conservato l'ordine originale delle composizioni. La numerazione e i titoli delle stesse (questi ultimi corrispondono all'intero primo verso) sono scelte redazionali.

I TESTI

I testi poetici sono stati normalizzati secondo i seguenti criteri:

Le convenzioni grafiche del XVII secolo sono state adeguate alle attuali consuetudini: la distinzione tra 'u' e 'v' è stata normalizzata; la 'h' in termini come 'hor' è stata eliminata; la congiunzione 'et' e la '&' diventano 'e' o 'ed' in base al contesto; 'ti' seguito da una vocale diviene 'zi' (ad esempio 'annuntio' diventa 'annunzio'); gli accenti sono modernizzati e le abbreviazioni vengono sciolte. Nei casi in cui l'adozione di una grafia moderna andasse ad alterare il suono della parola, la grafia originale è conservata. Se la fonte presenta differenti grafie di uno stesso termine, forse in seguito a differenti scelte tipografiche, è stata preferita implicitamente la grafia più comune. Dove due forme verbali diverse ugualmente corrette vengono usate simultaneamente in due o più parti è stata adottata un'unica forma e la variante è segnalata nell'apparato critico. Per la giustificazione logica di queste scelte cfr. Giuseppina La Face Bianconi, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta musicologica», n. 66, 1994, pp. 1-21, 139.

Nel presentare i testi in quanto materia letteraria, la ricostruzione e la classificazione della forma poetica è scelta redazionale nei casi in cui non sia nota alcuna fonte letteraria (ad esempio i nn. 4 e 10).

Nessuno dei testi proposti da Arrigoni viene ascritto a un poeta nella fonte musicale, e la punteggiatura si trova accidentalmente tranne che nel caso di un punto di domanda in *Ferma il passo, o verginella* nel libro-parte del contralto e del tenore, e un punto finale unicamente nella frase conclusiva in tutti i libri-parte e nei

testi della maggioranza degli incipit in tutte le 'Tavole'. Ogni altro segno di punteggiatura è quindi frutto di un intervento editoriale, così come la classificazione dei testi e la loro attribuzione ai singoli poeti. L'uso delle lettere maiuscole all'inizio di ogni verso è anch'esso in genere un intervento editoriale quantunque corrisponda a una diffusa consuetudine letteraria del XVII secolo. Nella parte musicale, l'inizio di ogni verso poetico è indicato, nell'edizione, con l'uso di lettere maiuscole. Per quanto riguarda l'identificazione dei poeti e delle fonti poetiche si rinvia al *REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*, a cura di Angelo Pompilio (<http://repim.muspe.unibo.it/>).

Le ripetizioni testuali, indicate nella fonte con un'indicazione di *idem* (ij, ii), sono segnate in corsivo.

LA MUSICA

I nomi delle parti sono quelli presenti negli indici dei libri-parte o all'inizio di ogni opera. Ogni variante è annotata nell'apparato critico.

La chiave originale, le alterazioni in chiave, l'indicazione di misura e la nota iniziale in ogni parte sono presentate in un incipit.

Ci sono poche stanghette di battuta nella fonte, molte delle quali stanno a indicare solamente una ripartizione strutturale nella musica (ad esempio una ripetizione). E così singole o doppie stanghette di battuta nell'edizione sono indicate da un tratto corto, singolo o doppio, sopra le corrispondenti stanghette. Il termine di ogni brano e/o della seconda o terza sezione è segnato nella fonte con una doppia stanghetta.

Nell'edizione la musica è stata regolarmente suddivisa tramite stanghette e la numerazione di battuta è stata aggiunta all'inizio di ogni accollatura dopo la prima.

Specificatamente la musica annotata con il segno di misurazione C è stata suddivisa in unità di due minime: la musica annotata con le indicazioni 3/1 e 3/2 è stata suddivisa in unità

rispettivamente di tre semibrevi e di tre minime; la musica annotata con l'indicazione 6/4 è stata suddivisa in unità di sei semiminime (per i rapporti proporzionali tra queste indicazioni vedi sopra nel paragrafo Problemi esecutivi). Doppie stanghette editoriali sono adoperate in corrispondenza delle indicazioni dei cambi di tempo. Le stanghette editoriali non denotano una regolare accentazione metrica.

Il valore originale delle note della fonte è stato conservato nell'edizione, in quanto significativo per l'esecutore. I valori delle note, nell'edizione sono stati divisi in valori opportuni e collegati con una legatura di valore. La nota finale di ogni composizione – di solito, nella fonte, una *longa* – è stata implicitamente riportata come una breve con corona, ovvero da una nota di durata indeterminata.

Tutte le linee continue che congiungono le code di note consecutive di valore pari o inferiore alla croma sono un intervento editoriale.

Le legature tratteggiate sono interventi editoriali.

Tutte le alterazioni presenti nella fonte sono state riprodotte nell'edizione, anche nei casi in cui esse potrebbero apparire superflue secondo le regole attuali. Le alterazioni suggerite

editorialmente sono state poste tra parentesi. In entrambi i casi le alterazioni conservano il loro valore per tutta la battuta in assenza di una loro precisa eliminazione.

Le indicazioni di diesis nella fonte sono state riportate come diesis o bequadri e i bemolli come bemolli o bequadri in base al contesto.

Nella fonte le indicazioni numeriche al basso continuo appaiono raramente, sono raggruppate insieme e stampate sopra il rigo, mentre eventuali diesis e bemolli sono collocati entro il rigo stesso. Nell'edizione sono state stampate sotto il pentagramma e disposte in corrispondenza ai cambiamenti armonici che implicano. Le cifrature tra parentesi sono di origine editoriale.

Le figure musicali del basso continuo indicate in pentagramma nella fonte (cioè diesis e bemolli) generalmente rimangono valide per le medesime note ripetute immediatamente dopo. Quando queste superano la stanghetta di battuta, nell'edizione il simbolo viene ripresentato.

Le *ligaturae* sono segnalate per mezzo di parentesi quadre orizzontali, i *colores* per mezzo di trattini angolari. Ogni altro contenuto compreso tra parentesi è un'opzione editoriale.

Giovanni Giacomo Arrigoni was born in S. Vito al Tagliamento on 10 March 1597; For a six year period (from 1632 to 1638) he served as organist in the Viennese *Hofkapelle*, where he worked under the emperors Ferdinand II and III. Although he left Vienna for his native town and Venice in 1638, Arrigoni seems still to have been connected with the imperial court: his three-act *fiesta teatrale*, *Gli amori di Alessandro Magno e di Rosane* (?1657) is dedicated to Leopold I. From 1652 to 1655, he was the director of an opera company in Udine, and according to Johann Gottfried Walther (*Musikalisches Lexikon*, Leipzig, 1732, p. 47) he was a member of the Accademia Fileleutera in Venice, with the academic name of 'L'Affettuoso'. In 1640 he auditioned unsuccessfully for the post of second organist of San Marco, Venice. He may also have had a connection with the court of Duke Carlo II of Mantua, since the latter was the dedicatee of his *Salmi a tre voci concertate* op. 9 of 1663. He died at S. Vito al Tagliamento on 8 June 1675.

Arrigoni appears to have composed three books of madrigals, all published in Venice: the first, lost, for 2-3vv in 1623 (cited in Walther, *Musikalisches Lexikon*, p. 47); the *Concerti di Camera* in 1635, included in this edition; and the third, also lost, for 2-4vv in 1662 (cited in A. Vincenti, *Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella Stampa della Pigna*, Venezia, 1662, pp. 6, 32).

The contents of his *Concerti* follow the contemporary trend of including most of the vocal forms cultivated in the first half of the seventeenth century such as chamber duet, madrigal, dialogue and ground bass (i.e. ciaccona, passacaglia, and pass'e mezzo), as well as four instrumental sonatas (two of them as parts of No. 19. 'Non bastava, cor mio') based on contrapuntal technique and Venetian *cori spezzati* style. He abandons the use of the cornetto in the upper instrumental parts as seen in Giovanni Valentini's books of 1616 and 1619 for the sake of more idiomatic violin writing ranging up to d''' and e'''. In the second part of No. 19. 'Non bastava' ('O celeste armonia'),

the embellished version of the continuo part carried out by the basso di viola can be considered as a moderate example of the *viola bastarda* technique.

Arrigoni's vocal style is rarely declamatory, with melodies adapted rather to an instrumental idiom with frequent occurrences of florid passages (e.g. No. 19. 'Non bastava', bars 104-105 and 222-223) and ornaments – such as *passaggi* and *trilli* (e.g. No. 20. 'Pompa, e fregio de' prati, onor di Flora', bars 15 and 49-51) – which reveal the high quality of performance of the imperial *Hofkapelle* and the newly founded 'musica piccola di camera' during the 1630s. The book seems to reflect the state of Ferdinand II's court; the turbulent atmosphere of the Thirty Years War is, perhaps, echoed in the setting of Marino's sonnet 'Arpie del mar, che da l'estreme sponde' (No. 6) and the concluding 'Passa la nave mia' (No. 22), a prayer to the Blessed Virgin Mary who was greatly venerated by the Catholic Habsburg family. The admittedly difficult situation for the Catholic side, following the Swedish invasion from the northern sea, is possibly reflected by the 'greedy and frightening monsters', and the 'stormy waves' of 'Arpie del mar' and 'Passa la nave mia' respectively. But the status of the war soon changed in the emperor's favour and the publication of the *Concerti* coincides with a period of continuous military successes initiated by the victory at Nördlingen (6 September 1634) which led to the Treaty of Prague (30 May 1635). Similarities between the *Concerti* and Monteverdi's eighth book of madrigals of 1638 are traceable in the setting of 'piene di spavento, e d'orror' in 'Arpie del mar', which is somewhat reminiscent of the *genere concitato*, in 'Or che l'aria e la terra arde e fiammeggia' (No. 21) which had not been set to music since 1618 (see Sigismondo D'India's *Le musiche ... libro III* for 1-2vv), and in the employment of the lamenting tetrachord of both 'Ferma il passo, o verginella' (No. 18) as in the second part of Monteverdi's 'Lamento della Ninfa'.

BIBLIOGRAPHY

- Kurtzman, Jeffrey and Schnoebelen, Anne, *A Catalogue of Mass, Office, and Holy Week Music Printed in Italy, 1516-1770*, JSCM Instrumenta series, vol. 2 (<https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/>) (Accessed 6 January 2019).
- Lederer, Josef-Horst, 'Arrigoni Giovanni Giacomo', *Grove Music Online* (Accessed 6 January 2019; see this for additional bibliography).
- Mabbett, Margaret, *The Italian Madrigal, 1620-1655*, 2 vls, Ph.D. diss., King's College (London, 1989).
- Morsanuto, Tiziana, *Giovanni Giacomo Arrigoni (1597-1675): un compositore seicentesco fra Venezia, Vienna ed Udine* (diss., University of Pavia, 1989-90).
- Saunders, Steven, "Giovanni Valentini's 'In te, Domine-speravi' and the demise of the Viola Bastarda", *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. XXVIII 1991, 1-20.
- Whenham, John, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 vls, Ann Arbor, UMI Research Press (Michigan, 1982).

(CANTO, TENORE, ALTO, BASSO, QUINTO, SESTO, BASSO Continuo) / CONCERTI / DI CAMERA / A 2.3.4.5.6.7.8.9. / DI [GIOVANNI] GIACOMO ARRIGONI / Organista della Sacra Cesarea Maestà / DI FERDINANDO II / IMPERATORE / Con Licenza de Superiori. / (Printer's device) / IN VENETIA MDCXXXV. / (single rule) / Appresso Bartolomeo Magni. (A, B, C, D, E, F, G)

Arrigoni's *Concerti...* appears to have been printed only once, and of this printing only one copy survives in complete form, in the Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung, Hamburg, Germany (Shelf mark: 9 an Scrin A/644), the other two in incomplete form in GB-Lbl and PL-WRu. The publication consists of seven quarto part-books:

CANTO sigs: A-A11.Finis.

TENORE sigs: B-B13.Finis.-B14.

ALTO sigs: C-C9.Finis.-C10.

BASSO sigs: D-D13.Finis.-D14

QUINTO sigs: E-E11.Finis.-E12.

SESTO sigs: F-F9.Finis.-F10.

BASSO CONTINUO sigs: G-G13.Finis.

Mad. Di Gio. Giacomo Arrigoni a 2.3.4.5.6.7.8.9.: CANTO: A3, A5, A7, A9 and A11, TENORE: B3, B5, B7, B9, B11 and B13, ALTO: C3, C5, C7 and C9, BASSO: D3, D5, D7, D9, D11 and D13, QUINTO: E3, E5, E7, E9, and E11, SESTO: F3, F5, F7 and F9; Basso Cont. delli Madr. Arrigoni a 2.3.4.5.6.7.8.9.: BASSO Continuo: G3, G5, G7, G9, G11 and G13.

A dedicatory letter to the king of Hungary and Bohemia, Ferdinand (later Emperor Ferdinand III) appears in all part-books, and the content of the dedications is consistent from one part-book to another except for the dedication date which in the C, T and B part-books appears as 'di Primo Decembre 1635', while in the A, Q, S and bc part-books as 'di Primo Genaro 1635'.

Canto, sig. A2:

ALLA SACRA REAL / MAESTA DI / FERDINANDO III / RE D'Ungheria, Boemia

& c. / SACRA REAL MAESTA / All'imortal Residenza del merito, al gran Theatro d'ogni Regal fortuna; all'adorato Trono della Maestà V.[ostra] / vengono offerte in voto del ben douuto ossequio del mio / Cuore queste cadute stille dal' Cielo del mio povero ingegno. Non sapeua l'intendimento del mio spirito con che / più viuamente contestare alla M[aestà] V[ostra], la sua humilissima di uotione, quanto col' consecrarle questi pochi sudori dell'a- / nima. Se parrerà à V.[ostra] M.[aestà] troppo ardimentosa la mia resolutione, ne metta in colpa quell'omaggio di servitù, ch'ar- / rossiva di star hormai più sepolto nel' centro dei silenzi. / Degnisi la M.[aestà] V.[ostra] in questo fatto d'aggiungere un punto / all'infinità delle sue glorie riceuendo à grado questi nudi parti della mia Musa, ch'io / per tanto ne starò supplicando l'adeguato compenso da quel Cielo, da cui la fortuna / na di questo secolo, col mezzo della M.[aestà] V.[ostra] ha impetrato all'inuittissimo Atlante / per maggior sostegno dell'Austriaco olimpo un altro Alcide hora bambino in fasce. / e qui à V.[ostra] M.[aestà] profondissimamente m'inchino. / Di Vienna a di Primo Decembre 1635. / Di Vostra Real Maestà / Humilissimo e deuotissimo Seruitore. / Giacomo Arrigoni.

[To the Holy Royal Majesty Ferdinand III, King of Hungary, Bohemia, etc. Holy Royal Majesty, To the immortal home of merit, to the great theatre of every regal fortune, to the beloved throne of Your Majesty these drops fallen from Heaven upon my poor intellect are given as a votive offering of the due homage of my heart. My spirit knew no other means by which it could more vividly attest to Your Majesty its most humble devotion except to consecrate to You these small liquid beads of the soul. If my decision appears too daring to Your Majesty then the fault lies in the homage

of the service which blushed the more it was hidden in the midst of silence.

May Your Majesty deign to add, through this a small dot in the infinity of Your glory, to receive these naked parts of my Muse, that I might supplicate for adequate reward from that Heaven whence the fortune of this century, through Your Majesty, has implored from

the invincible Atlas, for the greater sustenance of the Austrian Olympus, another Alcides, now a child in swaddling clothes. And here I bow deeply before Your Majesty. From Vienna the first day of December 1635. Your Royal Majesty's most humble and most devoted servant, Giacomo Arrigoni.]

It is certain that all Arrigoni's madrigals of 1635 would have been performed by professional soloists. By the late 1620s and onwards, the names of women singers appear regularly in the payrolls of the imperial *Hofkapelle*, and famous virtuoso performers – such as Margherita Basile (who was formerly at Mantua and was to have sung the title role in Monteverdi's *La Finta pazza Licori* in 1627) and Lucia Rubini – were employed at the 'musica piccola di camera' around 1631 (according to a letter to Mantua from G.B. Rubini of 1631). Consequently, the soprano lines would likely have been performed by female sopranos, and the 'alto' (high) parts by female altos or high tenors.

In the concerted pieces, the consort of instruments is typical of the Viennese court, consisting of string instruments, all belonging to the violin and viola da gamba families. In the instrumental sonatas (see Nos. 15, 16 and 19) and in No. 7 the term viola da braccio indicates an instrument of the violin family. However, for No. 7 the upper part may well concern the right hand of the continuo key instrument, and in the first and last sections of No. 19 (i.e. 'Non bastava cor mio' and 'Questa canora maga') the viole da braccio could be replaced by two flauti according to the relevant partial indication in the original source (see 'Critical Commentary').

The harpsichord seems to be Arrigoni's choice as continuo instrument for his *Concerti*. A relevant specification ('Cembalo') is given at the beginning of No. 1, in the *Basso Continuo* part-book. Of course, spinet, or a plucked stringed instrument such as a chitarrone, or, especially in the concerted pieces, a harpsichord with a viola da gamba or a chitarrone (Francesco Turini's recommended combination for the accompaniment of violins, mentioned in his *Madrigali, libro III* of 1629) would all be appropriate as foundation instruments.

A number of notes such as D-flat and A-flat (see, for example, No. 1 'No ch'io tornar, non voglio' and No. 3 'Donne amorose e grate') or D-sharp (see, for example, No. 12 'Quest'è

pur il mio cor') with their enharmonic equivalents require a harpsichord with more than twelve keys per octave, a kind of instrument that existed at the Habsburg court. Indeed, according to a manuscript of the Spanish priest and philosopher Juan Caramuel y Lobkowitz, 'Valentinus Archimusicus Caesareus' (most probably Giovanni Valentini) was the inventor of such an instrument with seventeen keys per octave, instructions for the temperament of which are given by Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis* (Rome, 1650)). Also, in 1617, Urban Vielhawer von Hohenhaw, court organist to Archduke Karl, Bishop of Breslau, praised Valentini as a virtuoso performer in connection with an enharmonic 'clavicymbalum universale, seu perfectum' with seventy-seven keys for the four octaves from C to c''' ($4 \times 19 = 76 + 1$) (also mentioned by Michael Praetorius in his *Syntagma musicum*, ii (Wolfenbüttel, 1618), 61–66). The employment of such notes as in Valentini's book of 1616 can be perceived in relation to the system of hexachords used in the court's repertoire (including the transposition of the *cantus naturalis/durus* system usually by a fifth upwards and/or up to three fifths downwards) for striking text expression, possibly in the context of the Habsburgs' intention to demonstrate their court's cultural refinement.

Except in Nos. 1, 3, 5–9, 13–14, and 20–22, figures appear only rarely in the continuo part-book. This, in combination with the occasional subtlety of the harmony, such as in bars 28 and 39–40 in No. 5 'Volò ne' tuoi begl'occhi', or in bars 24–25 of No. 6 'Arpie del mar, che da l'estreme sponde', suggests that the performer should be very careful in the choice of harmony and, generally, follow Lodovico da Viadana's advice in the preface to his *Cento concerti ecclesiastici* (1602): 'The organist is bound to play the organ part simply, and in particular with the left hand; if, however, he wants to execute some movement with the right hand, as by ornamenting cadences, or by some appropriate embellishment, he must play in such a manner that the singer or singers are not

(C_[100] = 3/1 $\infty\infty$). As was common for the period, both 3/2 and 3/1 mensural proportions appear without consistency in the pieces. Considering that 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) in practice, this results to the same proportion as C $\rightarrow$ 3/1. So, what was the reason for such a distinction? One possibility is that the music written in 3/2 was to be taken rather faster than under the proportion C $\rightarrow$ 3/1. This idea was expressed by the Venetian Martino Pesenti in a rubric to the madrigal 'Piú non t'amerò io' in his *Terzo libro de madrigali*

Weaver, Andrew H., *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III: Representing the Counter-Reformation Monarch at the end of the Thirty Years' War (Catholic Christendom 1300-1700)* (Ashgate, 2012).

CONTENTS

The original order of the works has been preserved. The numbering and titles of works (the latter derived from their text incipit but including the whole first line) are editorial.

TEXTS

Texts have been normalized according to the following criteria:

Seventeenth-century graphic conventions have been adapted to modern usage: the distinction between 'u' and 'v' has been normalized; the 'h' in words like 'hor' 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, 'annuntio' becomes 'annunzio'); accents are modernized and abbreviations are filled out. In those cases where the adoption of a modern spelling would alter the sound of the word, the spelling of the source is followed. If the source contains variant spellings of a single word, perhaps caused by the preferences of two or more typesetters, the more familiar spelling has been tacitly 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 in the Critical Commentary. On the rationale for this policy see Giuseppina La Face Bianconi, 'Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana', *Acta musicologica*, 66 (1994), 1-21, 139.

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

None of the texts set by Arrigoni is attributed to a poet in the musical source, and punctuation occurs randomly except for a question mark in 'Ferma il passo, o verginella' in the Alto and Tenor part books and a final full stop solely in the final sentence in all part books

and the texts of most incipits in all 'Tavole'. 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 by the use of capital letters. For the identification of poets and poetic sources see REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 a cura di Angelo Pompilio <http://repim.muspe.unibo.it/>.

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

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.

There are few barlines in the source, most of them indicating only a structural division (i.e. repetition) in the music. Such single/ and or double barlines are indicated in the edition by a short single/ and or double stroke(s) above the corresponding barline(s). The end of each piece and/or of the second and third parts 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 3/2 has been barred in units of three semibreves and three minims respectively; music notated under the proportional signs 6/4 has been barred in units of six crotchets (On

the proportional relationships between these signs, see above under ‘Performance Issues’). Editorial double barlines are used at changes of mensuration sign. Editorial barlines do not imply regular metrical stress.

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

All beaming is editorial.

Ties shown as dotted lines are editorial.

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

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

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

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

Ligatures are indicated by full horizontal brackets. Coloration is indicated by open horizontal brackets. All other matter in brackets is editorial.