

Stuttgarter Schütz-Ausgabe

Heinrich Schütz
Sämtliche Werke
in quellenkritischer Neuausgabe

Band 1

Il Primo Libro de Madrigali
Opus 1

Carus



Heinrich Schütz
Italienische Madrigale
Il Primo Libro de Madrigali
Opus 1

Achtzehn Madrigale zu fünf Stimmen
und ein doppelchöriges Madrigal zu
acht Stimmen a cappella
herausgegeben von Siegfried Schmalzriedt

Eighteen madrigals for five voices
and one double-choir madrigal for
eight voices a cappella
edited by Siegfried Schmalzriedt

Inhalt / Contents

Vorwort
Zur Aufführungspraxis
Kritischer Bericht und Textnachweis
Originaltexte und deren Übersetzungen
Übersetzung der Widmung

Preface
Concerning performance practice
Critical commentary and notes on the texts
Original texts with translations
Translation of the dedication

Facsimilia

1. O primavera (SWV 1)
2. O dolcezze amarissime (SWV 2)
3. Selve beate (SWV 3)
4. Alma afflitta, che fai? (SWV 4)
5. Così morir debb'io (SWV 5)
6. D'orrida selce alpina (SWV 6)
7. Ride la primavera (SWV 7)
8. Fuggi, fuggi, o mio core! (SWV 8)
9. Feritevi, ferite (SWV 9)
10. Fiamma ch'allaccia (SWV 10)
11. Quella damma son io (SWV 11)
12. Mi saluta costei (SWV 12)
13. Io moro, ecco ch'io moro (SWV 13)
14. Sospir, che del bel petto (SWV 14)
15. Dunque addio, care selve (SWV 15)
16. Tornate, o cari baci (SWV 16)
17. Di marmo siete voi (SWV 17)
18. Giunto è pur, Lidia (SWV 18)
19. Vasto Mar [Dialogo] a 8 (SWV 19)

V	Besonderer Dank gilt der Leiterin der Handschriftenabteilung
VII	der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel – Landesbibliothek
VIII	und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel –, Frau Dr. Erika
X	Kunz, für die freundliche Erteilung der Editionsgenehmigung
XXIII	zu dem vorliegenden Band. Den Kasseler Stimmbüchern (Sig- natur: 4° Mus. 20d [1-5]) entstammen auch die Vorlagen der in
XIV	diesem Band wiedergegebenen Faksimiles. Herr Dr. Jürgen
XVI	Kindermann vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in
XVII	Kassel war so liebenswürdig, den Herausgeber mit dem ent- sprechenden Fotomaterial zu versorgen.
XIX	
XXIII	Special thanks are due to the head of the manuscript department
XXIV	of the Gesamtschul-Bibliothek Kassel – Landesbibliothek und
1	Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel – Dr. Erika Kunz, for
8	kindly authorizing the publication of this volume. The facsimi- les reproduced here are also taken from the Kassel part books
13	(shelf number: 4° Mus. 20d [1-5]). Dr. Jürgen Kindermann of
20	the Deutsches Musikgeschichtliches Archiv in Kassel was so
26	good as to furnish the editor with the necessary photographs of
32	the sources.
38	
45	
52	
60	
66	
70	
77	
84	
90	
97	
102	
107	
112	

Grafik: Daniel Dolmetsch
Druck: S. Roth, Owen/Teck
Buchbinderei: E. Riethmüller, Tübingen

© 1984/1992 by Carus-Verlag, Stuttgart – Carus 20.901
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved.
Printed in Germany 2010, 2nd edition
ISBN 978-3-89948-142-6
ISMN M-007-03728-4

Die *Italienischen Madrigale* sind auch in Einzelausgaben erschienen: Carus 20.001–20.019.

The *Italienische Madrigale* are also available as separate publications: Carus 20.001–20.019.

Vorwort

Nachdem der junge Heinrich Schütz seine Diskantstimme als Sänger verloren hatte, war für ihn die Zeit gekommen, die Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Hessen zu verlassen. Seine Kasseler Gymnasialzeit ermöglichte ihm das Studium der Jurisprudenz in Marburg: endlich kam er so auch dem Wunsch seiner Eltern nach einer ordentlichen Berufsausbildung nach.

Als dann aber im Jahre 1608 sein früherer Gönner, Landgraf Moritz, die Universität Marburg besuchte und Schütz ihm bei diesem Anlaß seine musikalische Aufwartung machte, unterbreitete der Fürst seinem einstigen Kapellknaben einen verlockenden Vorschlag. Er bot ihm ein Kompositionsstipendium bei Giovanni Gabrieli in Venedig an. Heinrich Schütz akzeptierte; der Dreizehnzwanzigjährige wußte, was das Angebot für ihn bedeutete: der in Venedig als Orgelvirtuose gefeierte Gabrieli war nördlich der Alpen zeitlebens eher noch bekannter als im heimatlichen Italien. Mit Erfolg hatte er schon eine Anzahl von Kompositionsschülern ausgebildet, allesamt Stipendiaten illustrer deutscher und dänischer Fürstenhäuser.

Schütz legte während seines vierjährigen Aufenthaltes in der weltoffenen und glanzvollen Lagunenstadt nicht nur das solide Fundament seiner Kenntnis der musikalischen Komposition, das er mit Energie und Fleiß befestigte. Vielmehr drang er auch intensiv in die italienische Kultur, Sprache und Dichtung. Es war eine gänzlich neue Kunstauffassung, die er hier kennenlernenle. Wenn wir im späteren Schütz den unvergleichlichen Wort-Ton-Meister bewundern – hier trat ihm die ästhetische Forderung des „imitare le parole“ zum erstenmal entgegen, hier begeisterte er sich für das kompositionstechnische Vorgehen, „mit der Harmonie die Affekte der Rede nachzubilden“.

In der Musik den Text so verständlich und ausdrucksvoll wie nur möglich vorzutragen, daran arbeiteten sämtliche namhafte Komponisten des damaligen Italien. Probierfeld aller Neuerungen war die weltliche Vokalmusik, besonders das Madrigal. So ist es kaum verwunderlich, daß Gabrieli seinen erfolgreichen Kompositionsschülern nach abgeschlossener Lehre – sie dauerte drei bis vier Jahre – nahelegte, einen Beweis ihrer erworbenen Kunstfertigkeit zu erbringen, indem sie, gleichsam als vorweisbares Gesellenstück, ein Madrigalbuch drucken ließen. Außer dem Schützschen Erstlingswerk von 1611 sind noch die Madrigalbücher der beiden dänischen Gabrieli-Schüler Hans Nielsen (1606) und Mogens Pedersøn (1608) sowie diejenigen von Schütz' Studienkollegen, dem Westfalen Johann Grabbe (1609) und dem Thüringer Christoph Clemsee (1613) erhalten. Es ist überliefert, daß Gabrieli zu Schütz ein besonders herzliches Verhältnis hatte: auf dem Sterbebett hat der Venezianer seinem Lieblingsschüler einen wertvollen Ring vermacht. Schütz' *Italienische Madrigale* sind so gesehen nicht nur die ersten Kompositionen einer sich vehement ankündigenden Künstlerindividualität – hierin sind ihnen die Madrigale Grabbes durchaus ebenbürtig –, sondern es sind gleichzeitig beredte Zeugnisse des intensiven Gabrielischen Unterrichts in der „Regulirten Composition“.

Die Vorstellung, die der Äußerung Torquato Tassos, die Musik sei gleichsam die Seele der Poesie, zugrunde liegt, dürfte auch Schütz bei der Wahl seiner literarischen Texte geleitet haben. Die zur Ausdruckskunst avancierte Madrigalvertonung bedurfte einer idealen „poesia per musica“. Schütz schätzte an seinen literarischen Vorlagen Abwechs-

lungsreichtum, kontrastierende Wendungen, geistreich pointierte Kürze. Er hat die inhaltlich eher anspruchslosen Liebesgedichte mit bukolisch-ländlichem Hintergrund kaum wegen ihres Sinngehalts gewählt, wohl aber wegen ihres Affektgehalts, wegen ihrer artifiziellen sprachlichen Form, ihrer rhetorischen Figuren, wegen ihrer komplizierten Metaphorik und nicht zuletzt um des lyrischen Klangwerts ihrer Worte willen.

Dem literarischen Geschmack der Zeit, der die Lyrik immer mehr dramatisiert, das Drama aber immer lyrischer gestaltet, folgt Schütz, wenn er sechs Texte seiner Madrigale (Nr. 1–2, 3, 5, 11, 15) dem damals berühmten Hirtendrama *Il pastor fido* von Battista Guarini (1589 erstmals veröffentlicht) entnimmt. Bezeichnenderweise hat Schütz dabei nicht die Chorlieder des Dramas, sondern Teile seiner Dialogpartien berücksichtigt. Indem die italienische Lyrik sich zunehmend dramatisiert und musikalisiert, verliert sie ihre überragende Bedeutung, bereitet aber einer neuen großen Gattung einen glanzvollen Beginn, der Oper. Die Schützschen Madrigale bilden auf dem halben Wege dieses bedeutenden Wandlungsprozesses einen interessanten Ausschnitt.

An spielerischer Eleganz und brillanten Ausgesuchtheiten wurde Guarini nur noch von Giambattista Marino übertraffen. Zehn der Texte zu Schützens Madrigalen (Nr. 4, 7–9, 12–14, 16–18) sind von diesem überlegenen Sprachkünstler, dem seine Zeitgenossen nachsagten, er komponiere mit Wörtern anstatt mit Tönen, und dessen Gedichte noch ein Jahrhundert später einen Metastasio in einen Klangrausch zu versetzen vermochten. Freilich waren all diese von Schütz mit sicherem literarischen Geschmack gewählten Texte auch bei anderen Komponisten beliebt. Für die meisten Madrigale lassen sich ein Dutzend, für einige bis zu 20 Parallelkompositionen nachweisen, wobei wir auf so berühmte Namen wie Luca Marenzio, Giaches de Wert, Filippo di Monte, Luzzasco Luzzaschi, Claudio Monteverdi und Girolamo Frescobaldi stoßen. Die Madrigale Nr. 6 und 10 stammen aus der Feder weniger bekannter Autoren, Alessandro Aligieri und Alessandro Gatti. So ist es auch nicht verwunderlich, daß diese beiden Madrigale ohne Parallelkompositionen geblieben sind. Dies ist auch bei dem doppelhörigen Schlussmadrigal „Vasto mar“ der Fall, ein Huldigungsstück in der musikalischen Form eines „dialogo“ auf den Widmungsträger des Madrigalbuchs, den „Gran Maurizio“, dargebracht von „Henrico Sagittario Allemano“, der hier auch als Textdichter in Frage kommt. Nicht der als „trauriger Stoff“ geltende Inhalt dieser geradezu sinnverarmten Liebesklagen, in denen meist ein Schmachender seine stolze, angebetete „Madonna“ vergebens um Mitleid anfleht, hat den Madrigalisten so sehr zur Komposition gereizt. Neben Musikalität und Wohlklang waren es vielmehr so typische madrigaleske Kontrastmetaphern wie „Leben“ und „Tod“, „Feuer“ und „Eis“ oder häufige Ausrufe und Aufschreie wie „lasso“, „ahi“ und „ohimè“ – hervorgerufen durch die verwundenden Pfeile Amors –, die Anlaß zu den neuesten expressiven kompositorischen Verfahren gaben. Nichts Schöneres, nichts Willkommeneres für den Zeitgenossen als Guarinis „O dolcezze amarissime d'amore“ (O bitterste Süßigkeiten der Liebe) oder Marinos Schlußverse des „Guerra di baci“ (Kußkrieg) überschriebenen 9. Madrigals:

*Ma le morti sien vite,
ma le guerre sien paci,
sien saette le lingue e piaghe i baci.
(Aber die Tode sollen Leben sein,
die Kriege Frieden,
die Zungen sollen Pfeile sein und die Küsse Wunden.)*

Wortaffekt und Tonartencharakter mußten übereinstimmen: auch Schütz hat sich im zeitgenössischen System der Theoretiker bewegt und den Stimmungsgehalt der Gedichte durch die Wahl der Tonart der Kompositionen berücksichtigt und verstärkt. Danach ging die charakterisierende Kraft, die man den zwölf Kirchentonarten und ihren Transpositionen zuschrieb, vom Trübsinnigen bis zum Ausgelassenen. Die traurigste Affektlage attestierte man der phrygischen Tonartengruppe. Trauer, Abschied, Tod, Schmerz und Tränen kennzeichnen die aussichtslose Situation der Madrigale 4, 5 und 6. Die heiterste Stimmung vermochte hingegen die ionische Gruppe auszudrücken. Das fröhliche 10. und das ausgelassene 9. Madrigal zeugen hierfür. Die restlichen Madrigale, den anderen Tonartengruppen zugehörig, stehen auf der Skala der Affekte irgendwo zwischen diesen Extremen: die äolischen ernst und offen, die dorischen unentschieden zwischen nachgiebig und trotzig, die mixolydischen wechselnd zwischen sanft und überschwenglich.

Vokalmusik, verstanden als eine gesteigerte Art zu reden, muß allergrößten Wert auf sprachnahe Deklamation und Melodiebildung legen. Es sind dies beides elementare kompositionstechnische Vorgänge, die, unmittelbar vom gesprochenen Wort ausgehend, in einem Prozess der Klärung und Rationalisierung all das in der Musik rhythmisch und melodisch präzisieren, was beim Sprechen nur ungenau und in Andeutungen sich vollzieht. Freilich gibt es hier kaum Schemata, und gerade Schütz geht je nach Anlaß mal affektuos übertreibend, mal den Bewegungsablauf mehr ausgleichend oder gar einen tänzerischen Impuls nachbildend vor und erreicht so eine eindringliche und variable Deklamation. Die Melodiebildung bleibt nicht bei einer äußerlichen Übertragung sprachmelodischer Qualitäten stehen, sondern symbolisiert häufig auch den Sinngehalt des Textes durch anschauliche Wortausdeutungen, den sogenannten „Madrigalismen“. Auch die Prinzipien der Stimmverknüpfung innerhalb des fünfstimmigen Satzes, die Gegenüberstellung von imitatorischer Setzweise und homophonem Satz, von diatonischen und chromatischen Abschnitten, von vollstimmigen und geringstimmigen Partien innerhalb der Madrigale sind „textgezeugt“.

In der bekannten Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* von 1648 erinnert sich der reife Schütz an das „*Weltlich Wercklein ohne den Bassum Continuum*“, das er „in Italien, als auff der rechten Musicalischen hohen Schule“ komponiert hat. Nach Schütz' Ansicht hat Gabrieli mit vollem Recht bei seinen Schülern auf der a-cappella-Setzweise beharrt, obgleich damals längst der über dem Generalbaß konzertierende Stil Mode war. Der alte strenge Satz und seine „gute Ordnung“ erlaubte keine Nachlässigkeiten. Umso erstaunlicher, daß es der junge Schütz verstanden hat, ihn mit der Eleganz des Manierismus zu verbinden.

Die vorliegende Neuausgabe von Heinrich Schütz' opus 1 präsentiert als erste Edition die *Italienischen Madrigale* in modernen Schlüsseln und untransponiert. In der Alten Schütz-Gesamtausgabe (Leipzig 1891) hat Philipp Spitta den Notentext in der originalen Schlüsselung ediert, während Hans Joachim Moser in der Neuen Schütz-Gesamtausgabe (Kassel und Basel 1962) acht Madrigale (Nr. 7–8, 12–15 und 17–18) jeweils um einen Ganzton tiefer transponiert herausgegeben hat. Moser wollte hiermit einen Beitrag zur besseren Sangbarkeit leisten, opferte hierfür aber die unmittelbare Anschaulichkeit des originalen tonartlichen Aufbaus der Stücke und damit auch ihr leichteres Verständnis. Ausschlaggebend für Mosers Vorgehen war die Tatsache, daß die acht von ihm tiefer transponierten Madrigale im Originaldruck in Hochschlüsselung (er nennt dies „Vollchiavette“) notiert sind,



während die anderen in Tiefschlüsselung überliefert sind.



Den Unterschied zwischen den Schlüsselungen hat Moser – und mit ihm manch andere ältere Musikforscher – als „Terztransposition“ interpretiert, weshalb er „unter Mitberücksichtigung des damaligen Kammertons“, den er um einen Ganzton höher als den heutigen annahm, „eine Korrektur nur um einen Ganzton vorgenommen“ hat. In meiner bei Walter Gerstenberg entstandenen Tübinger Dissertation von 1969 habe ich zu zeigen versucht, daß die verschiedenen Schlüsselungen schwerlich als Transpositionen der Kirchentonarten zu deuten sind¹. Vielmehr handelt es sich bei der Hoch- und Tiefschlüsselung um eine Notationskonvention, die sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts nach und nach entwickelt und im letzten Viertel des Jahrhunderts immer mehr verfestigt hat. Diese Konvention verdankt ihren Ursprung der Notwendigkeit, Papier zu sparen und drucktechnischen Mehraufwand zu verhindern, d. h. möglichst Hilfslinien zu vermeiden. Hieraus resultiert das Faktum, daß die plagale Variante eines Kirchentons prinzipiell in der jeweils anderen Schlüsselung sich notiert findet als die authentische. Deshalb können die Hoch- und Tiefschlüsselungen in erster Linie als ein Indiz für eine Tonartenauffassung angesehen werden, die eine Differenzierung der Modi nach authentisch und plagal insgesamt noch ernst nimmt. Was nun die wirkliche Tonhöhe betrifft, in der die vorliegenden Madrigale gesungen werden sollen, so können hierüber nur die stimmtechnischen Möglichkeiten der jeweiligen Chorsänger entscheiden, denn für einen Chor a cappella darf heute noch gelten, was Arnolt Schlick in seinem *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (Speyer 1511) genau hundert Jahre vor Erscheinen des Schützschen Erstlingswerkes geschrieben hat: „Mann singt an einem ort höher oder niedriger wann an dem andern, darnach die person klein oder gross stimmen haben“. Im übrigen läßt sich der verhältnismäßig große Umfang nach Höhe und Tiefe, der den Sängern von Schütz zugetraut wird, ohnehin keinen großen Spielraum in dieser Frage zu.

Schütz hat die Bewegungsart der Mehrzahl seiner Madrigale mit dem modernen C-Zeichen (*tactus alla semibreve*), drei jedoch (Nr. 5, 6 und 10) mit dem älteren C-Zeichen (*tactus alla breve*) angezeigt. Dieser Befund ist außergewöhnlich, und er ist nicht leicht zu erklären, war es doch nach 1600 allgemein üblich geworden, motettische Kompositionen mit dem C, Madrigale aber mit dem C zu versehen. So findet sich unter der großen Anzahl der Parallelkompositionen zu Schützens *Italienischen Madrigalen* nach 1595 kein einziges Stück, das nicht unter dem C-Zeichen notiert wäre. Denkbar wäre ein unachtsames Vorgehen bzw. eine Verlegenheitslösung des Setzers bei der Verwendung der Taktzeichen. Hierfür spräche, daß im 4. Madrigal der *Tenore* und der *Quinto* jeweils ♭, die restlichen drei Stimmen aber C vorschreiben und daß über-

¹ Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrieles. Studien zu ihren Madrigalen (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft I, hg. v. Georg von Dadelsen), Neuhausen-Stuttgart: Hänsler-Verlag 1972, S. 48–52.

dies in den Madrigalen Nr. 7, 9 und 17 nur der *Basso* jeweils ♪ vorzeichnet. Ebenso denkbar wäre auch eine Deutung des sporadisch auftretenden ♪ Zeichens nicht als Tempo-, sondern als Vortragshinweis für einen altertümlich-traurigen, nämlich an die Motette erinnernden Vortrag². Ein solcher würde zweifellos zu den Madrigalen Nr. 5 und 6 passen und wäre auch geeignet, die irregulären Vorzeichnungen des Originaldrucks im 4., 7. und 9. Madrigal zu erklären. So bezöge sich z. B. das ♪-Zeichen im *Tenore* und *Quinto* des 4. Madrigals auf den zunächst solistisch duettierenden Beginn dieser beiden Stimmen zu der bangen Frage „*Alma afflitta, che fai?*“, während dann, wenn die weiteren Stimmen hinzutreten, bereits das hurtige „*Chi ti darà più vita?*“ erklingt.

Auf keinen Fall jedoch sollte das ♪-Zeichen als Tempobezeichnung für einen sehr viel schnelleren Schlag aufgefaßt werden. Michael Praetorius hat sich in der Vorrede zu seiner *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* von 1619 darüber beklagt, daß ihn die Setzer durch die inkonsequente Handhabung der Taktzeichen verärgert hätten. Den Schluß, den er aus diesem Faktum für den Benutzer seines Notendruckes zieht, darf auch für den vorliegenden Band als Empfehlung zitiert werden: „Daß die *signa Tactus Aequalis* ♪ & ♩ untereinander, ohne mein Verursachen, vermenget seyn, wolle sich niemand irren lassen: Besonders jedes nach seinem Takt, nach dem es ihm gut deuchtet, dirigiren“³.

Freiburg i. Br., Frühjahr 1983

Siegfried Schmalzriedt

Zur Aufführungspraxis

Mancher Chorleiter oder Sänger wird sich an den Stimmbezeichnungen, die er in diesem Band vorfindet, zuweilen stören, weil sie sich nicht immer auf den gewöhnlichen Stimmumfang beziehen, den man hinter ihrer jeweiligen Bezeichnung erwartet. Es ist dies ein heikles Thema, denn einerseits haben wir es hierbei mit den von Schütz gewählten Bezeichnungen der einzelnen Stimmbücher zu tun, andererseits sind die Schwierigkeiten und Widersprüche, vor die sich die moderne Praxis häufig gestellt sieht, offensichtlich.

Das „Dilemma“ führt daher, daß Schütz zweifelsohne für andere Aufführungsbedingungen komponiert hat, als sie heute in der Regel herrschen. Er hat für eine solistische Aufführung mit Berufssängern, den Alt von einem Mann gesungen, geschrieben, während heutzutage Madrigale meist von gemischten Laienchören gesungen werden. Geht Schütz in seinen Madrigalen noch von einer manieristischen, hochexpressiven Ästhetik aus (er erreicht extreme Ausdrucksgrade, indem er häufig die Grenzen des Ambitus berührt), so erwartet man heute von ihm (insbesondere tun dies die Nachfahren der Schütz-Bewegung) Schlichtheit der Mittel. Schütz konnte bei seinen Bedingungen mit den folgenden Stimmumfängen rechnen: Sopran: h – c³, Alt: c – c², Tenor: A – d², Baß: D – g¹. Geht man hiervon aus, so kann man jeder Stimme diejenige Bezeichnung geben, die ihr ihrer Satzstruktur gemäß zukommt (der Quinto verdoppelt meist den Sopran, lediglich in den Madrigalen *Alma afflitta, che fai?* und *Così morir debb' io* den Tenor).

Würde man bei der Herausgabe die Besetzungsangaben den Bedürfnissen des gemischten Laienchores anpassen, so würde man damit zweifelsohne eine vom historischen Standpunkt fragwürdig erscheinende Aufführungspraxis zementieren, indem man etwas suggeriert, was Schütz nicht intendiert hat. Nimmt man hingegen, wie in diesem Band geschehen, die originalen Bezeichnungen, so stellt man es den heutigen Solisten oder Chorleitern frei, wie sie im einzelnen mit den gegebenen Problemen umgehen wollen.

Jeder Musiker möge diejenigen Vorkehrungen treffen, die er bei seinem Klangkörper benötigt, um die einzelnen Madrigale zum ausdrucksvollen Erklingen zu bringen.

² Zu dieser Interpretation konnte ich in meiner Dissertation (vgl. dort S. 63–67) noch nicht gelangen, da ich bei meinen Studien auf die nicht nur in dieser Hinsicht unzuverlässige Ausgabe Mosers angewiesen war, in der auch die Madrigale Nr. 11–14 mit der Taktbezeichnung ♪ ediert sind.

³ *Gesamtausgabe der musikalischen Werke v. M. Praetorius*, hg. in Verbindung mit A. Mendelssohn u. W. Gurlitt von Fr. Blume, Berlin 1928ff., Bd. XVII, S. XV, Ziffer 27.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Der Neuausgabe von Schützens *Italienischen Madrigalen* liegt der einzige bekannte vollständige Satz der fünf Stimmbücher des Originaldruckes zugrunde, der in Venedig bei Angelo Gardano & Fratelli im Jahre 1611 erschienen ist. Dieser Originaldruck befindet sich heute in den Beständen der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel – (Signatur: *4° Mus. 20d [1–5]*). Die Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel besitzt einen unvollständigen Stimmensatz (bestehend aus *Tenore*, *Basso* und *Quinto*). Der Notentext der dort erhaltenen Stimmbücher ist mit dem des Kasseler Exemplars identisch.

Der Titel des Werkes lautet (in sämtlichen fünf Stimmbüchern übereinstimmend):

IL PRIMOLIBRO / DE MADRIGALI. / DI HENRICO SAGITTARIO / ALLEMANNO. / [Wappen] / IN VENETIA MDCXI. / Appresso Angelo Gardano, & Fratelli.

Die fünf Stimmbücher sind paginiert:

1. *CANTO*. Seite [I] Titel¹; [II] Widmung²; 1–23 Noten der Madrigale 1–18³; es folgen weitere 4 Seiten [24–27], sämtliche als Seite 24 bezeichnet: [24] *Coro Primo. A 8. CANTO*, [25] *Coro Primo. A 8. TENORE*, [26–27] *Coro secondo. A 8. CANTO*; [28] Inhaltsverzeichnis.
2. *ALTO*. Seite [I] Titel; [II] Widmung; 1–23 Noten der Madrigale 1–18; es folgen weitere 2 Seiten [24–25], beide als Seite 24 bezeichnet: *Coro secondo. A 8. ALTO*; [26] Inhaltsverzeichnis.
3. *TENORE*. Seite [I] Titel; [II] Widmung; 1–23 Noten der Madrigale 1–18; [24] Inhaltsverzeichnis.
4. *BASSO*. Seite [I] Titel; [II] Widmung; 1–23 Noten der Madrigale 1–18; es folgen weitere 2 Seiten [24–25], beide als Seite 24 bezeichnet: [24] *Coro Primo. A 8. ALTO*, [25] *Coro Primo. A 8. BASSO*; [26] Inhaltsverzeichnis.
5. *QUINTO*. Seite [I] Titel; [II] Widmung; 1–23 Noten der Madrigale 1–18; es folgen zwei weitere Seiten [24–25], beide als Seite 24 bezeichnet⁴: *Coro secondo. Basso secondo*, [25] *Coro secondo. Tenore secondo*; [26] Inhaltsverzeichnis.

Spezielle Anmerkungen

Zur Setzung der Akzidentien:

Die Neuausgabe gibt die originale Akzidentiensetzung getreu wieder, auch dann, wenn sie nach modernem Gebrauch (z. B. mehrfach innerhalb ein und desselben Taktes) nicht nötig wäre. Umgekehrt werden Akzidentien, die durch den modernen Notationsgebrauch notwendig werden, im frühen 17. Jh. jedoch als selbstverständlich weggelassen wurden, in Kleinstich *vor* den Noten hinzugefügt. Emendationen (Verbesserungen von offensichtlichen Fehlern im Originaltext) sind nicht am Notentext ablesbar; sie werden speziell hier in den Anmerkungen erwähnt. Alternative Vorschläge zum Originaltext finden sich im Kleinstich *über* den jeweiligen Noten. Im Zweifelsfall gilt der moderne Notationsgebrauch, demzufolge ein Akzidens nur für die Dauer eines Taktes gilt.

In folgenden Einzelheiten weicht die Neuausgabe von dem Originaldruck (OD) ab:

SWV	Takt	Stimme	Zeichen	
1	30	B	1	im OD zunächst e anstelle von es; das b-Zeichen ist von zeitgenössischer Hand mit Tinte nachgetragen
	31	A	3	im OD anstelle von g" Note f"
3	10	T	8	diese Note ist im OD das Ergebnis einer wohl durch die Druckerei ausgeführten Klebekorrektur
	18	T	1	desgleichen
	21	Q		im OD Mensurzeichen C
	25	A, Q		desgleichen
	39	T	5	im OD steht das # anstelle vor dem c vor dem darauf folgenden e
4	20	Q	5	im OD steht das # fälschlicherweise vor dem g (6. Note) und nicht vor dem f (5. Note)
5	28	A	2	im OD steht vor dem h ein nach modernem Notationsgebrauch unnötiges Auflösungszeichen (h)
	26	B	2	desgleichen
	33	A	2	desgleichen
	35	A	1	desgleichen
8	23	A	4	im OD steht vor dem h' ein nach modernem Notationsgebrauch unnötiges Warnakzidens # (im Sinne eines h) desgleichen
	24	Q	7	desgleichen
9	21	C	1	desgleichen
	21	T	5	im OD fälschlicherweise f anstelle von g
10	14	C	3	im OD vor dem e" ein nach heutigem Notationsgebrauch unnötiges h-Zeichen
11	18	B	2	im OD irrtümlich H anstelle von A
12	20	Q	6	im OD irrtümlich e' anstelle von d'

¹ Die Titelblätter der fünf Stimmbücher unterscheiden sich nur durch die eingedruckten Stimmbuchbezeichnungen. Das Titelblatt des *Tenore*-Stimmbuches ist auf S. XXIV im Faksimile wiedergegeben.

² Selbstverständlich in allen fünf Stimmbüchern gleichlautend. Ein Faksimile der Widmung des *ALTO*-Stimmbuches ist auf S. XXV zu finden, eine Übersetzung der Widmung ins Deutsche auf S. XXIII.

³ Faksimiles von SWV 3 auf 4 auf S. XXVI.

⁴ Faksimiles von SWV 19 auf S. XXVII.

13	31	C	3	im OD ist das Achtel e" von zeitgenössischer Hand hinzugefügt
	33	C	1-2	Legatobogen fehlt im OD
	37	T	11	im OD a anstelle von g
14	40	A	2	vor dem e' steht im OD ein nach modernem Notationsgebrauch unnötiges ♯-Zeichen
15	4	Q	4	im OD c" anstelle von b'
6	C	3	im OD fehlt die Viertelpause	
40/1	B	4/1	den Legatobogen hat Spitta als <i>espressivo</i> oder als <i>crescendo</i> - Zeichen gedeutet	
16	4	A	8	im OD steht vor dem h' ein nach modernem Notationsgebrauch überflüssiges Warnungsakzidens ♯
	5	A	1	desgleichen
17	29	A	3	im OD steht irrtümlich ein g' anstelle von einem e'
	32	A	3	im OD irrtümlich eine 7-Pause anstelle einer ♯-Pause
19	14	AI	2	im OD fehlt das Auflösungszeichen, das auch nach zeitgenössischem Gebrauch zu stehen hätte
18	AI		2	im OD c' anstelle von a
36	AII		1	im OD steht vor dem h' ein überflüssiges Warnungsakzidens ♯,
41	BI		1	im OD fehlt hier die ♯-Vorzeichnung
29/30				im OD in allen Stimmen hier ein durchgehender Abteilungsstrich
52				ein <i>ripresa</i> -Zeichen (:: :) anstelle des Doppelstriches zeigt an, daß der zweite Teil des Stücks von Takt 30 an wiederholt werden soll.

Camera. / Con Privilegi. / In questa decima impressione corrette, / & accresciute dall'istesso Auttore, / In Venetia, p Bernardo Giunti / & Gio. Battista Ciotti.

Zwischentitel:

Rime / Del / Marino, / Seconda / Parte / Madrigali, e Canzoni / All'Illustrissimo / Sig. Tomaso / Melchiori / Con Privilegio / In Venetia / Presso Bernardo Giunti. / 1611.

(Modena, Bibl. Estense: *Casa del Ridere* 2284)

Die Texte für weitere sechs Madrigale hat Schütz dem Hirrendrama *Il Pastor fido* (1589) von Battista Guarini (1538 bis 1612) entnommen:

Il Pastor fido / Tragicomedia Pastorale / Di Battista Guarini / Dedicata / Al Ser.mo D. Carlo Emanuele / Duca di Savoia &c. / Nelle Reali Nozze di S. A. con la Ser.ma Infante / D. Caterina d'Austria / Con Privilegi / In Venetia, Presso Gio. Battista Bonfadino / MDXC.

Die einzelnen Stücke entstammen den Dialogpartien folgender Szenen der „Tragicomedia Pastorale“: SWV 1–2 (III,1); 3 (V,8); 5 (IV,5); 11 (II,3) und 15 (IV,5).

SWV 6 ist ein Madrigaltext von Alessandro Aligieri zugrunde gelegt. Das Gedicht findet sich in der folgenden zeitgenössischen Anthologie:

Il / Gareggiamento / Poetico / Del Confuso Accademico Ordito [= Carlo Fiamma] / MADRIGALI AMOROSI / Gravi, e Piacevoli; Ne' quali si vede il Bello, il Leggiadro, / & il Vivace dei più Illustri / Poeti d'Italia / All'Illustriss. & Eccellentiss. Signor / D. Giulio Cesare di Capova, / Grande Ammirante del Regno di Napoli. / Prencipe di Conca, Conte di Palena, &c. / Con Privilegio / In Venetia / Appreso Barezzi Baretti / (1611).

(Bologna, Bibl. dell'Archiginnasio: 16.A.V.27)

Der Text von SWV 10 stammt von dem Poeten Alessandro Gatti. Vgl. hierzu P. E. Carapezza, *Schützens Italienische Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen*, in: Schütz-Jahrbuch 1979, S. 49.

Den Text des doppelchörigen Widmungsmadrigals SWV 19 hat Heinrich Schütz möglicherweise selbst verfaßt.

Die im folgenden wiedergegebenen Texte sind in ihrer originalen metrischen Gestalt nach den poetischen Originalquellen und nicht nach dem Schützschen Originaldruck ediert. Der Grund hierfür ist, daß erfahrungsgemäß poetische Quellen den dichterischen Text authentischer überliefern als musikalische Drucke. Die Texte wurden in ihrer Orthographie dem modernen Italienisch angeglichen, wobei allerdings auf die Erhaltung des originalen Lautstandes geachtet wurde. Die Zeichensetzung blieb in keinem Falle die originale. Die Madrigaltexte Marinos tragen ihre originalen Überschriften.

Da der Herausgeber der Überzeugung ist, daß bei der vorliegenden Art hochartifizieller Madrigaldichtung der Sinn der Worte gegenüber den klanglichen Qualitäten des Sprachflusses zweitrangig ist, hat er auf eine metrische (und damit sangbare) Übersetzung ins Deutsche verzichtet. Sie hätte einem Vergleich mit den Reizen der rhetorischen Wendungen und dem Klangzauber der italienischen Vorbilder nicht im entferntesten standhalten können. Um den Sängern der Madrigale, die des Italienischen nicht mächtig sind, dennoch einen Eindruck von dem Inhaltlichen der Texte zu vermitteln, ist den italienischen Gedichten eine sinngemäße Übertragung ins Deutsche beigelegt.

Textnachweis

Zehn der Madrigaltexte stammen aus der Feder von Giambattista Marino (1569–1625). Sie bilden die textliche Grundlage von SWV 4, 7–9, 12–14 und 16–18. Sie finden sich sämtlich in:

Rime / di / Gio. Battista / Marino / Amoroze / Marittime / Boscareccie / Heroiche / Lugubri / Morali / Sacre, & / Varie / PARTE PRIMA / All'Illustrissimo / & Reverendissimo Monsig. / Melchior Crescentio / Chierico di

Prima parte

O primavera, gioventù de l'anno,
 bella madre di fiori,
 d'erbe novelle e di novelli amori,
 tu torni ben, ma teco
 non tornano i sereni
 e fortunati dì delle mie gioie;
 tu torni ben, tu torni,
 ma teco altro non torna
 che del perduto mio caro tesoro
 la rimembranza misera e dolente.
 Tu quella se', tu quella
 ch'eri pur dianzi si vezzosa e bella;
 ma non son io già quel ch'un tempo fui
 si caro agli occhi altrui.

Seconda parte

O dolcezze amarissime d'amore,
 quanto è più duro perdervi, che mai
 non v'aver o private o possedute!
 Come sarìa l'amar felice stato,
 se'l già goduto ben non si perdesse;
 o, quando egli si perde,
 ogni memoria ancora
 del dileguato ben si dileguasse!

Battista Guarini, *Il Pastor fido* III, 1

Selve beate,
 se sospirando in flebili susurri
 al nostro lamentar vi lamentaste,
 gioite anco al gioire, e tante lingue
 scogliete quante frondi
 scherzano al suon di queste
 piene del goir nostro aure ridenti.

Battista Guarini, *Il Pastor fido* V, 8

Partita dell'amata

Alma afflitta, che fai?
 Chi ti darà più vita,
 se colei, per cui vivi, oggi è partita?
 Ahi, son ben folle e cieco,
 con l'alma a ragionar che non è meco.

Giambattista Marino

Così morir debb'io?
 Nè sarà chi m'ascolti, o mi difenda?
 Così da tutti abbandonata e priva
 d'ogni speranza? Accompagnata solo
 da un'estrema, infelice,
 e funesta pietà che non m'aita?

Battista Guarini, *Il Pastor fido* IV, 5

Erster Teil

O schöner Frühling, Jugendzeit des Jahres,
 heiterer Spender von Blumen,
 Blättern, Gräsern und neuen Liebschaften,
 du kehrst zurück, doch mit dir
 mitnichten jene Tage
 der Freude und des Glücks erlebter Wonnen;
 du kehrst zurück, du kehrest,
 doch nichts anderes bringst du
 als vom geliebten, verlorenen Schatz
 nur die Erinnerung elendsvoller Schmerzen.
 Du bist es noch, du bist es,
 die du so hübsch einst warst für alle Augen;
 ich aber bin nicht mehr, der ich gewesen,
 so teuer den Augen anderer.

Zweiter Teil

O bitterste Süßigkeiten der Liebe,
 wieviel härter ist es, euch zu verlieren, als euch nie
 gekannt noch genossen zu haben!
 Welch großes Glück wäre doch die Liebe,
 wenn ihre Wonnen sicher sich erhielten;
 oder ginge sie verloren,
 dann sollte auch jede Erinnerung
 den Verlassenen selbst schnell verlassen!

Glückliche Wälder,
 wenn ihr seufzend in flehentlichem Säuseln
 zu unserem Klagen euch mit Klagen äußert,
 dann jauchzet auch zum Glück, und soviel Zungen
 löset, wieviel Blätter
 scherzen bei dem Klang von jenen
 lächelnden Lüften voll unserer Freuden.

Abreise der Geliebten

Arme Seele, was machst du?
 Wer gibt dir neues Leben,
 da doch die, der ich lebte, heute mir entschwunden?
 ach, ich verrückter Binder,
 mit der Seele zu reden, die nicht bei mir ist.

So muß ich denn sterben?
 Gibt es keinen, der mich hört oder mich schützt?
 So bin ich von allen verlassen, beraubt
 jeglicher Hoffnung. Und nur begleitet
 von einem äußerst unseligen
 und betrübten Gefühl: mir kann nichts helfen?

D'orrida selce alpina,
cred'io, Donna, nascesti,
e dalle tigri ircane il latte avesti.
S'inesorabil sei,
si dura a' preghi miei.
O se' pur tigre, anzi pur selce, ahi lasso,
ch'entro un petto di fera hai cor di sasso.

Alessandro Aligieri

Stagioni contrarie alla sua ninfa

Ride la primavera,
torna la bella Clori,
odi la rondinella,
mira l'erbeta e i fiori.
Ma tu Clori, più bella
nella stagion novella,
serbi l'antico verno.
Deh, s'hai pur cinto il cor di ghiaccio eterno,
perchè, ninfa crudel, quanto gentile,
porti negli occhi il sol, nel volto Aprile?

Giambattista Marino

Bella mano veduta

Fuggi, fuggi, o mio core!
Non vedi la man bella
che congiurata co' begli occhi anch'ella,
per farti prigionier, vienti a ferire?
Ma lasso, ecco un sospir, nunzio infelice,
ch'esce del petto e dice:
Che più giova il fuggire?
Egli è già preso e gli convien morire!

Giambattista Marino

Guerra di baci

Feritevi, ferite,
viperette mordaci,
dolci guerriere ardite
del Diletto e d'amor, bocche sagaci!
Saettatevi pur, vibrate ardenti
l'armi vostre pungenti!
Ma le morti sien vite,
ma le guerre sien paci,
sien saette le lingue e piaghe i baci.

Giambattista Marino

Fiamma ch'allaccia e laccio
sei tu ch'infiamma, o caro,
dolce vezzo d'amor, pregiato e raro,
ch'avvampando mi il cor circondi il braccio.
Fosti ancor rete almeno
che m'accogliesse alla mia donna in seno,
ch'allor vedrebbe il ciel in ogni parte,
Vener più bella e più gagliardo Marte.

Alessandro Gatti

Grausiger Fels der Alpen
hat dich, Herrin, geboren,
und von den wilden Tigern wardst du getränkt.
So unerbittlich bist du,
so hart gegen all mein Flehen.
Ob du nun Tigrin bist, ob Fels, ich Armer,
in dem Busen des wilden Tiers hast du ein Herz aus Stein.

Die Jahreszeit ganz anders als seine Nymphe

Es lächelt das Frühjahr,
die schöne Cloris kehrt wieder;
höre das Schwälbchen,
bewundere Gras und Blumen.
Doch du, Cloris, noch schöner
in der neuen Jahreszeit,
suchst den alten Winter.
Ach, wenn du schon dein Herz mit ewigem Eise panzerst,
warum, ebenso grausame wie liebenswerte Nymphe,
trägst du dann in den Augen die Sonne, im Antlitz den
April?

Beim Anblick einer schönen Hand

Fliehe, fliehe, o mein Herz!
Siehst du nicht die schöne Hand,
wie auch sie mit den schönen Augen verschworen ist,
um dich gefangen zu nehmen, um dich zu verwunden?
Aber ach, hier ein Seufzer, unseliger Bote,
der aus dem Busen tritt und spricht:
Was soll die Flucht noch nützen?
Er ist schon gefangen, und er muß sterben!

Kußkrieg

Verletzt euch, verletztet,
ihr bissigen Schlangen, voll Mordlust,
süßeste Kriegerinnen,
voll Vergnügen und Lust, bissige Münder!
Ach, durchlöchert euch doch, schwingt voll des Feuers
eure stechenden Waffen!
Aber die Tode sollen Leben sein,
die Kriege Frieden,
die Zungen sollen Pfeile sein und die Küsse Wunden.

Brand, der entfesselt und Fessel
bist du, die zündet, o teures,
süßes Spielzeug der Lust, geschätzt und selten,
das mein Herz verbrennend um mich den Arm legt.
Wärst du doch wenigstens ein Netz,
das fest mich schließt an meiner Herrin Busen,
dann sähe ich mich im Paradiese leben,
schöner als Venus und kühner als Mars.

Quella damma son io,
cruelissimo Silvio,
che, senza esser attesa,
son da te vinta e presa,
viva, se tu m'accogli,
morta, se mi ti togli.

Battista Guarini, *Il Pastor fido* II, 3

Saluto nocevole

Mi saluta costei,
ma nel soave inchino
nasconde agli occhi miei
gli occhi leggiadri e 'l bel volto divino.
O pietosa in aspetto
e crudele in effetto,
avara or che farete,
se, usando cortesia, scarsa mi siete?

Giambattista Marino

Wie jene Hirschkuh bin ich,
grausamster Silvio,
ohne jede Wunde hast du
mich besiegt und gefangen,
lebend, wenn du mich annimmst,
tot, wenn du mich ablehnst.

Bacio chiesto con arguzia

Io moro, ecco ch'io moro,
bella nemica mia, t'offesi assai,
levar tropp'alto i miei pensier osai.
Perdon ti chieggo; in pugno
bramo di pace un segno.
In questa estrema mia dura partita
non vo', senza il tuo bacio, uscir di vita!

Giambattista Marino

Schädlicher Gruß

Es grüßt mich die Schöne,
doch mit der sanften Verbeugung
versteckt sie meinem Blicke
die heiteren Augen und das göttliche Antlitz.
Ist ihr Anblick auch milde,
so ist sie in Wirklichkeit doch grausam,
und geizig ist ihr Verhalten,
wenn sie auch höflich sich gebärdet, so entzieht sie sich
mir doch.

Sospiro della sua Donna

Sospir, che del bel petto
di Madonna esci fore,
dimmi, che fa quel core?
Serba l'antico affetto?
Oppur messo se' tu di novo amore?
Deh no, piuttosto sia
sospirata da lei la morte mia!

Giambattista Marino

Mit Scharfsinn erbetener Kuß

Ich sterbe, siehe, nun sterb' ich,
meine schöne Feindin, genug hab' ich dich beleidigt,
denn alzu hoch wagte ich mein Sehnen zu erheben.
Um Vergebung bitte ich dich; als Pfand
ersehne ich ein Friedenszeichen.
Bei diesem letzten, so schmerzlichen Scheiden,
will ich nicht ohne deinen Kuß aus dem Leben gehen!

Ein Seufzer seiner Herrin

Seufzer, der du dem Busen
meiner Herrin entweichst,
sag mir, was macht dies Herz?
Wahrt es die alte Neigung?
Oder sehnst du dich nach neuer Liebe?
Ach nein, viel eher mag sie mir
seufzend den Tod verkünden!

Dunque addio, care selve;
care mie selve, addio!
Ricevete questi ultimi sospiri,
finché, sciolta da ferro ingiusto e crudo,
torni la mia fredd'ombra
alle vostr'ombre amate,
chè nel penoso inferno
non può gir innocente,
nè può star tra' beati
disperata e dolente.

Battista Guarini, *Il Pastor fido* IV, 5

Lebet wohl denn, geliebte Wälder,
meine geliebten Wälder, lebt wohl!
Empfagt diese letzten Seufzer,
bis, erlöst von des grimmen Unrechts Dolchstoß,
mein kalter Schatten
in eure geliebten Schatten zurückkehrt,
weil er in der schmerzlichen Hölle
nicht unschuldig wandeln kann,
nicht unter Seligen bleiben kann,
verzweifelt und qualvoll.

Baci cari

Tornate, o cari baci,
a ritornarmi in vita,
baci al mio cor digiuno esca gradita;
voi, di quel dolce amaro,
per cui languir m'è caro,
di quel vostro non meno
nettare che veneno
pascete i miei famelici desiri;
baci, in cui dolci provo anco i sospiri.

Giambattista Marino

Teure Küsse

Kehrt wieder, o teure Küsse,
führt mich zurück ins Leben,
Küsse, die ihr für mein hungriges Herz eine willkommene
Beute seid,
ihr, voll der bitteren Süße,
euch zu begehrn, ist mir teuer,
mit euerem Nektar,
der zugleich Gift ist,
weidet meine hungrigen Wünsche,
Küsse, bei denen ich auch die Seufzer als süß empfinde.

Somiglianza tra l'Amante e l'Amata

Di marmo siete voi,
Donna, ai colpi d'Amore, al pianto mio,
e di marmo son io
alle vostr'ire e agli strazi suoi.
Per Amor, per Natura
io costante e voi dura;
ambo siam sassi e l'un e l'altro scoglio,
io di fè, voi d'orgoglio.

Giambattista Marino

Ähnlichkeit zwischen der Geliebten und dem Liebhaber

Aus Marmor seid Ihr,
Herrin, für Amors Pfeile, für meine Tränen,
und aus Marmor bin ich
für Euern Hochmut und Euer Quälen.
Aus Liebe, von Natur aus
bin ich treu und Ihr hart;
beide sind wir Steine und beide sind wir Fels,
ich aus Treue, Ihr aus Stolz.

Partita dell'amante

Giunto è pur, Lidia, il mio,
non so, se deggia dire,
o partire o morire.
Lasso, dirò ben io
che la morte è partita,
poichè 'n lasciando te, lascio la vita!

Giambattista Marino

Scheiden des Geliebten

Nah ist gekommen, Lydia,
ich weiß nicht, ob ich sagen soll,
mein Abschied oder mein Tod.
Ach, wohl kann ich sagen,
daß der Tod ein Abschied ist,
denn wenn ich dich verlasse, lasse ich das Leben!

Vasto Mar, nel cui seno
fan soave armonia
d'altezza e di virtù, concordi venti.
Questi devoti accenti
t' offre la musa mia.
Tu, Gran Maurizio, lor gradisci e in tanto
farai di rozzo armonioso 'l canto.

Möglichlicherweise Heinrich Schütz

Weites Meer, in dessen Busen
einrächtige Winde
aus Hoheit und Tugend sanfte Harmonien bilden.
Diese demütigen Klänge
bringt Dir meine Muse dar.
Du, Großer Moritz, mögest ihnen gewogen sein
und auf diese Weise einen rauhen Gesang wohlklingend
machen.

Preface

When the young Heinrich Schütz lost his singer's treble voice, the time had come for him to leave the court-chapel of Count Moritz von Hessen. His Kassel Grammar school education enabled him to study Law in Marburg, and so he finally also came to fulfil his parents' wishes in embarking on training for a respectable job.

However, when his patron of earlier days, Count Moritz, visited Marburg University in 1608, and Schütz gave a performance on this occasion in his honour, the prince presented his former choirboy with an attractive suggestion. He offered him an allowance to study composition under Giovanni Gabrieli in Venice. Heinrich Schütz accepted; the twenty-three year old knew what the offer meant for him: during his lifetime Gabrieli, celebrated in Venice as a virtuoso organist, was rather more well-known north of the Alps than in his native Italy. He had already successfully schooled a number of composition students, all of whom had been granted allowances by distinguished German and Danish royal houses.

During his four year sojourn in the dazzling, cosmopolitan lagoon city, Schütz not only laid the firm foundation of his knowledge of musical composition, energetically and diligently consolidating it; he also involved himself deeply in the Italian culture, language and poetical works, for it was a completely new conception of art to which he was now introduced. When we admire the incomparable master of word-tone correlation in music in the older Schütz, it was here that he first encountered the aesthetic challenge of "*imitare le parole*", and that he became enthusiastic about the composition technique of "reproducing the affects of the discourse by means of harmony" ("mit der Harmonie die Affekte der Rede nachzubilden").

At that time in Italy all renowned composers were concentrating on making a text musically as comprehensible and expressive as possible. The testing ground for all innovations was in secular vocal music, particularly in the madrigal. It is therefore hardly surprising that Gabrieli urged his successful students to produce evidence of their acquired technical skill on completion of three to four years studying, by having a book of madrigals printed as a journeyman's exhibition piece. Besides Schütz' first work of 1611 there are other books of madrigals still in existence: those written by the two Danes who studied under Gabrieli, Hans Nielsen (1606) and Mogens Pedersøn (1608) and also those by Schütz's fellow-students – the Westfalian Johann Grabbe (1609) and the Thuringian Christoph Clemsee (1613). It is said that Gabrieli had a specially cordial relationship with Schütz: on his deathbed the Venetian bequeathed his favourite student a valuable ring. Seen in this light, Schütz's *Italienische Madrigale* are not solely the first compositions of a forcefully self-proclamatory artistic individuality – Grabbe's madrigals are in this respect of the same quality – at the same time they bear eloquent witness to Gabrieli's thorough instruction in "*Regulirte Composition*".

The concept that lies at the heart of Torquato Tasso's remark, namely that music is as it were the soul of poetic art, may also have directed Schütz's choice of literary texts. An ideal *poesia per musica* was essential for the composition of madrigals, which had developed into an expressive art. Variety, contrasting turns of phrase and wittily pointed conciseness were important features Schütz looked for in his literary material. It is improbable that he chose love poems of somewhat modest subject matter

with a pastoral, rustic background on account of their inner purport – it was rather on account of the emotions expressed, the artificial grammar construction, the figures of speech, the complicated metaphors, and not least, the lyrical quality of the actual sound of the words.

Contemporary literary taste increasingly dramatized lyric poetry while fashioning drama with a more lyrical element. Schütz conforms to this in using *Il Pastor fido*, the pastoral drama by Battista Guarini, which was famous at that time (first published 1589), for the texts of six of his madrigals (Nos. 1–2, 3, 5, 11, 15). It is worth noting that here Schütz considers parts of the drama's dialogue rather than its chorales. As Italian lyric poetry became progressively dramatized and musical it lost its predominant meaning, but thereby prepared a splendid beginning for a great new genre: the opera. The Schütz madrigals form an interesting stage halfway through this significant process of change. For effortless elegance and exquisite brilliance, Guarini was surpassed only by Giambattista Marino. Ten of the texts to Schütz's madrigals (Nos. 4, 7–9, 12–14, 16–18) are by this matchless master of language, of whom his contemporaries said he composed with words rather than with music, and whose poems were able to transport a Metastasio into an ecstasy of sound a century later. All these texts chosen by Schütz's reliable literary taste were certainly favoured by other composers. Most of the madrigals are shown to have a dozen parallel compositions – and some up to twenty – where one comes across such famous names as Luca Marenzio, Giaches de Wert, Filippo di Monte, Luzzasco Luzzaschi, Claudio Monteverdi and Girolamo Frescobaldi. The madrigals Nos. 6 and 10 originate from the pen of lesser known authors, Alessandro Aligieri and Alessandro Gatti. It is therefore not surprising that these two madrigals have no parallel compositions. This is also the case in the closing madrigal for two choirs, "Vasto mar" – a homage in the form of a musical "dialogo" to the book's dedicatee, "Gran Maurizio" offered by "Henrico Sagittario Allemanno", possibly also the author of the text.

It was not the "melancholy subject-matter" of these love laments which inspired composition among the madrigalists; for they are plainly thin in content, usually with a lovelorn suitor vainly imploring the proud "Madonna" he adores for pity. The latest processes in compositional expressiveness were rather motivated, in addition to the melodious and pleasing overall sound, by the contrasting metaphors, so typical of the madrigals, such as "life" and "death", "fire" and "ice"; or by the abundant exclamations and utterances such as "*lasso*", "*ahi*" and "*ohimè*", educed by Amor's wounding arrows. For Guarini's contemporaries there was nothing more beautiful or welcome than his "*O dolcezze amarissime d'amore*" (O most bitter sweet-sources of love) or Marino's closing lines of "*Guerra di baci*" (war of kisses) in his ninth madrigal:

*Ma le morti sien vite,
ma le guerre sien paci,
sien saette le lingue e piaghe i baci.
(But the deaths should be life,
But the wars should be peaceable
Tongues should be the arrows and kisses the wounds.)*

The emotions contained in the words and the type of key had to correspond: Schütz also involved himself in the contemporary theorists' school, taking into account and strengthening the mood of the poems by means of his choice of key for the composition. The faculty of characterization, which was attributed to the twelve church

modes and their transpositions, ranged accordingly from melancholic to exuberant. The emotion of extreme sadness was attested to the Phrygian mode. Sorrow, parting, death, pain and tears mark the hopeless situation in madrigals 4, 5 and 6. In contrast, the happiest mood was expressed by the Ionian mode. The cheery 10th and spirited 9th madrigals are examples of this. The remaining madrigals which belong to the other modes are placed somewhere between these two extremes on the scale of emotions: the Aeolian, serious and open; the Dorian, undecided between compliancy and obstinacy; the Mixolydian, alternately gentle and exuberant.

Vocal music, understood as an enhanced form of speaking, has to lay the greatest value on an almost vernacular declamation and on structure of melody. These two are elementary precedents in compositional technique which, proceeding directly from the spoken word, rhythmically and melodically define, in a process of elucidation and rationalization, everything in the music which is accomplished only unclearly and by intimation in speaking. Indeed, there are hardly any patterns for this, and Schütz himself proceeds as occasion allows, sometimes with exaggerated emotion, sometimes more in keeping with the subject-matter, or even imitating a dance-like impulse; and he thus achieves an impressive and varying declamation. The structure of the melody does not stop at an external conveyance of the qualities of vocal inflection, it also frequently symbolizes the meaning contained in the text by vivid text-illustration, the so-called "Madrigalismen". Even the principles of binding the voices within the five-voice arrangement, the contrast of the imitative composition style and the homophonic arrangement, of diatonic and chromatic passages, of full voice and reduced voice parts within the madrigals are "born of the texts".

In the well-known introduction to *Geistliche Chormusik* of 1648, the mature Schütz remembers the "*Weltlich Wercklein ohne den Bassum Continuum*" which he had composed "*in Italien, als auff der rechten Musicalischen hohen Schule*". In Schütz's opinion, Gabrieli was perfectly right in insisting upon his scholars using the a cappella form of composition, although in those days the fashion had been for a long time the manner of performing with a continuo. The old, strict arrangement and its "excellent orderliness" allowed for no negligence. It is all the more surprising that the young Schütz understood how to combine it with the elegance of mannered style.

This new publication of Heinrich Schütz's Opus 1 presents for the first time the *Italienische Madrigale* in an untransposed edition in modern clefs. In the Alte Schütz-Gesamtausgabe (Leipzig 1891) Philipp Spitta edited the music in the original clef, while in the Neue Schütz-Gesamtausgabe (Kassel and Basel 1962) Hans Joachim Moser published eight madrigals (Nos. 7–8, 12–15 and 17–18) each transposed down a tone. Moser's intention was to lend the works a more singable quality, but he hereby sacrifices the immediate clarity of the pieces' original tonal structure and their easier comprehension. The fact that the eight madrigals Moser transposed down are written in high clef (he calls this "Vollchiavette")



whereas the others have been handed down in a low clef,



promoted Moser's decision. He – and many other older music researchers besides – interpreted the difference as "third transposition", because of which "bearing in mind the concert pitch of those days", which he supposed to be a tone higher than today's, he "made an adjustment of a single tone". In my Tübingen dissertation of 1969, which came into being under Walter Gerstenberg, I have attempted to show that it is difficult to interpret the different cleffings as transpositions of the church modes¹. It is much more likely that the high and low cleffing were part of a convention in musical notation which gradually developed during the course of the 16th century, and became more firmly established in the last quarter. This convention owes its origin to the necessity to save paper and to prevent additional printing expenses, i. e. by avoiding ledger-lines when possible. As a result, the plagal rather than the authentic variant of a church mode is fundamentally to be found notated in another clef. The high and low cleffings can therefore be seen in the first instance as an indication for a tonal interpretation, which still makes an important differentiation between the authentic and plagal modes. As for the true pitch for the madrigals in this edition, it is a matter to be settled by the respective choirmembers' vocal abilities, for the words of Arnolt Schlick, in his *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (Speyer 1511) written exactly 100 years before the publication of Schütz' first work, must still be valid for choirs a cappella today: "*Mann singt an einem ort höher oder nidderer wann an dem andern, darnach die person klein oder gross stymmen haben*" (one sings in one place higher or lower than in another, according to whether the people have small or big voices). But the relatively large vocal range required of singers of Schütz permits little scope in the question anyway.

Schütz marked the measure in the majority of his madrigals with the modern C sign (*tactus alla semibreve*); three, however (Nos. 5, 6 and 10), are marked with the older C sign (*tactus alla breve*). This is unusual and difficult to explain, as after 1600 it had become common practice to furnish motet compositions with C and madrigals with C. Thus, there is not a single piece among the great number of parallel compositions to Schütz's *Italienische Madrigale* which would not be noted with the C sign. A possible explanation could be the setter's carelessness, or his way out of difficulties in the use of time signatures. The fact that in the 4th madrigal the *Tenore* and *Quinto* are both marked C, while the other three parts are all marked C, and that in the 7th, 9th and 17th madrigals only the *Basso* is notated with C would support this view. It is equally possible that the sporadically present C sign is not a tempo indication but rather refers to the execution of the piece in an old, melancholic fashion reminiscent of the motet². This would without doubt suit the 5th and 6th madrigals and would also explain the irregular signatures in the original print of the 4th, 7th and 9th. The C sign in the

1. Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrieles. Studien zu ihren Madrigalen (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft I, ed. Georg von Dadelsen), Neuhausen-Stuttgart: Hänsler-Verlag 1972, pp. 48–52.

2. In my dissertation (cf. pp. 63–67) I had not yet come upon this interpretation, as during my studies I had been directed to Moser's publication – which is unreliable not only in this point – where the madrigals 11–14 are also edited with the time signature C.

Tenore and *Quinto* in the 4th madrigal would then refer to the solo-duet opening to these two parts for the frightened question “*Alma afflitta, che fai?*”, while the swift “*Chi ti darà più vita?*” can already be heard when the other voices join in.

The ♩ sign should, however, on no account be taken as a tempo indication for a much faster beat. Michael Praetorius complained in the introduction to his *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* of 1619, that the type-setters had annoyed him by their inconsistent treatment of the time signature. The conclusion he draws from this fact for the users of his printed music may also be quoted as a recommendation in our edition: “That the *signa Tactus Aequalis ♩ & C* have been mixed up, due to no fault of mine, must not confuse anybody: conduct each in the measure that seems right” (Dab die *signa Tactus Aequalis ♩ & C* untereinander, ohne mein Verursachen, vermenget seyn, wolle sich niemand irren lassen: Besonders jedes nach seinem Takt, nach dem es ihm gut deuchtet, dirigiren”³).

Siegfried Schmalzriedt
Freiburg i. Br., Spring 1983

English translation:
Linda Page

Concerning performance practice

Many a choir leader or singer will on occasion be a little troubled by the voice designations in this volume, as they are not always relative to the usual vocal range one would expect for the respective voice part. This is a delicate subject, for on the one hand we are dealing with the indications chosen by Schütz himself in the individual part books; and on the other, when these are carried over into modern practice the difficulties and contradictions become obvious.

The “dilemma” arises from the fact that Schütz was doubtlessly composing for other performance conditions than are the rule today. He wrote for solo performances by professional singers, the alto part sung by a man, whereas these days madrigals are usually sung by amateur mixed choirs. If in his madrigals Schütz still took into account a manneristic and highly expressive aestheticism (he achieves a very strong effect in expression by constantly touching on the limits of the vocal range) then a simpler means is expected of him today (especially by the followers of the Schütz-movement). Schütz could count upon the following vocal ranges under his conditions: soprano: b – c³, alto: c – c², tenor: A – d², bass: D – g¹. With this as a basis one can then designate each voice as befits its part in the composition (the quinto mostly doubles the soprano, only in the madrigals *Alma afflitta, che fai?* and *Così morir debb'io* does it double the tenor).

If in publishing one were to alter the scoring details in order to suit the abilities of an amateur mixed choir, a performance practice questionable from an historical viewpoint would doubtless be the result, in suggesting something never intended by Schütz. But if one takes the original indications, as in this volume, then it is left to the modern soloists’ or choir leaders’ discretion as to how they want to deal with these problems.

Each musician may take the necessary measures within his own ensemble in order to effect the highest degree of musical expression in the case of every madrigal.

3. *Gesamtausgabe der musikalischen Werke v. M. Praetorius* edited by Fr. Blume with A. Mendelssohn and W. Gurlitt, Berlin 1928 ff., Vol. XVII, p. XV, number 27.

Critical Commentary

The Source

The new edition of Schütz's *Italienische Madrigale* is based upon the only known complete set of the five part books in the original print, which was published in 1611 by Angelo Gardano & Fratelli in Venice. This original print is now among the collection belonging to the Gesamthochschul-Bibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardtsche Bibliothek der Stadt Kassel – (shelfmark: *40 Mus. 20d [1–5]*). The Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel possesses an incomplete set of parts (consisting of *Tenore*, *Basso* and *Quinto*). The musical notation in the part books there is identical to that of the Kassel copy.

The title of the work (the same in all five part books) runs:

IL PRIMOLIBRO / DE MADRIGALI. / DI HENRICO SAGITTARIO / ALLEMANNO. / [Coat of arms] / IN VENETIA MDCXI. / Appresso Angelo Gardano, & Fratelli.

The five part books are paginated:

1. **CANTO.** Page [I] title¹; [II] dedication²; 1–23 music to madrigals 1–18³; a further 4 pages follow [24–27], all marked as page 24: [24] *Coro Primo. A 8. CANTO*, [25] *Coro Primo. A 8. TENORE*, [26–27] *Coro secondo. A.8. CANTO*; [28] table of contents.
2. **ALTO.** Page [I] title; [II] dedication; 1–23 music to madrigals 1–18; then a further 2 pages [24–25], both marked as page 24: *Coro secondo. A 8. ALTO*; [26] table of contents.
3. **TENORE.** Page [I] title; [II] dedication; 1–23 music to madrigals 1–18; [24] table of contents.
4. **BASSO.** Page [I] title; [II] dedication; 1–23 music to madrigals 1–18; then a further 2 pages [24–25], both marked as page 24: [24] *Coro Primo. A 8. ALTO*, [25] *Coro Primo. A 8. BASSO*; [26] table of contents.
5. **QUINTO.** Page [I] title; [II] dedication; 1–23 music to madrigals 1–18; then a further 2 pages [24–25], both marked as page 24⁴: *Coro secondo. Basso secondo*, [25] *Coro secondo. Tenore secondo*; [26] table of contents.

Special remarks

The setting of the accidentals:

The new edition faithfully reproduces the original accidental sign settings, even where modern use would consider them superfluous (e.g. in the case of several in one bar). On the other hand, accidentals which are necessary in today's notation but which in the early 17th century were so much taken for granted that they could be omitted, have been added in a small engraving *in front of* the notes. Amendments (corrections of obvious mistakes in the original version) are not distinguishable in the music; they are set out here in a special list. Appoggiaturas alternative to those of the original print are rendered in small engraving *above* the respective notes. In case of doubt the modern notation is valid, consequently an accidental counts only for the duration of one bar.

The new edition differs from the original print (OP) in the following:

SWV	Bar	Part	Sign	
1	30	B	1	in OP at first e instead of e flat; the b sign was added in ink by a contemporary
	31	A	3	in OP f" instead of g"
3	10	T	8	this note in OP is the result of a splicing correction probably undertaken by the printers
	18	T	1	ditto
	21	Q		in OP mensural notation sign ♭
	25	A, Q		ditto
	39	T	5	in OP ♯ is in front of e instead of in front of the preceding c
4	20	Q	5	in OP ♯ erroneously in front of g (6th note) instead of in front of f (5th note)
5	28	A	2	in OP there is a natural sign in front of b, which modern notation considers superfluous
	26	B	2	ditto
	33	A	2	ditto
	35	A	1	ditto
8	23	A	4	in OP in front of b' there is a cautionary accidental ♭ (meaning ♮), unnecessary in modern notation
		Q	7	ditto
	24	C	1	ditto
9	21	T	5	in OP erroneously f instead of g
10	14	C	3	in OP there is ♭ sign in front of e", now considered unnecessary
11	18	B	2	in OP B mistakenly for A
12	20	Q	6	in OP e' mistakenly for d'
13	31	C	3	in OP the quaver e" was added by a contemporary
		33	C	1-2 legato slur missing in OP
		37	T	11 in OP a instead of g

¹ The title pages of the five part books differ only in the name of the part. The title page to the TENORE part-book can be seen on page XXIV in facsimile.

² Naturally the same in all five part books. See page XXV for a facsimile of the ALTO book's dedication and page XXIII for the English translation.

³ Faksimiles of SWV 6 and 7 on page XXVI.

⁴ Facsimiles of SWV 19 on page XXVII.

14	40	A	2 in OP there is a ♭ sign in front of e', now unnecessary
15	4	Q	4 in OP c" instead of b flat'
	6	C	3 in OP the crotchet rest is missing
40/1	B		4/1 Spitta interpreted the legato slur as <i>espressivo</i> or <i>crescendo</i> sign
16	4	A	8 in OP there is a cautionary accidental ♭ in front of b', now superfluous
	5	A	1 ditto
17	29	A	3 in OP g' mistakenly for e'
	32	A	3 in OP 7 rest mistakenly for 8
19	14	AI	2 in OP the natural sign is missing, which should have been there also according to contemporary practice
18	AI		2 in OP c' instead of a
36	AII		1 in OP there is a superfluous cautionary accidental ♭ in front of b'
41	BI		1 in OP the ♭ sign is missing
29/30			in OP, all parts, there is a continuous dividing line a <i>ripresa</i> sign (:: ::) instead of the double strokes shows that the 2nd part of the piece from bar 30 should be repeated
52			

di Camera. / Con Privilegi. / In questa decima impressione corrette, / & accresciute dall'istesso Autore, / In Venetia, p Bernardo Giunti / & Gio. Battista Ciotti.

Second title:

Rime / Del / Marino, / Seconda / Parte / Madrigale, e Canzoni / All'Illustrissimo / Sig. Tomaso / Melchiori / Con Privilegio / In Venetia / Presso Bernardo Giunti. / 1611.
(Modena, Estense Libr.: *Casa del Ridere* 2284)

Schütz took texts for a further six madrigals from the pastoral drama *Il Pastor fido* (1589) by Battista Guarini (1538–1612):

Il Pastor fido / Tragicomedia Pastorale / Die Battista Guarini / Dedicata / Al Ser.mo D. Carlo Emanuele / Duca di Savoia &c. / Nelle Reali Nozze di S. A. con la Ser.ma Infante / D. Caterina d'Austria / Con Privilegi / In Venetia, Presso Gio. Battista Bonfadino / MDXC.

The individual pieces originate from the dialogue parts in the following scenes of the “*Tragicomedia Pastorale*”: SWV 1–2 (III,1); 3 (V,8); 5 (IV,5); 11(II,3) and 15 (IV,5). SWV 6 is based on a text by Alessandro Aligieri. The poem is to be found in the following contemporary anthology:

Il / Gareggiamento / Poetico / Del Confuso Accademico Ordito [=Carlo Fiamma] / MADRIGALI AMOROSI / Gravi, e Piacevoli; Ne' quali si vede il Bello, il Leggiadro, / & il Vivace dei più Illustri / Poeti d'Italia / All'Illustriss. & Eccellentiss. Signor / D. Giulio Cesare di Capova, / Grande Ammirante del Regno di Napoli. / Prencipe di Conca, Conte di Palena, &c. / Con Privilegio / In Venetia / Appresso Barezzo Baretti (1611).

(Bologna, Bibl. dell'Archiginnasio: 16.A.V.27)

The text to SWV 10 comes from the poet Alessandro Gatti. With regard to this cf. P. E. Carapezza, *Schützens Italienische Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen*, in: Schütz-Jahrbuch 1979, p. 49.

The text to the two-choir dedication madrigal SWV 19 was possibly written by Heinrich Schütz himself.

The following texts have been edited according to the original meter of the original poetic sources and not according to the original Schütz publication. This is because experience has shown that lyrical texts are handed down in a more authentic version by the poetic sources than in musical prints. The texts have been orthographically assimilated to modern Italian, though care has been taken to preserve the original phonetic structure. The punctuation has been completely changed. Marino's madrigal texts bear their original headings.

As the editor is convinced that the meaning of the words in the kind of highly artificial madrigal poetry, as presented here, is of secondary importance compared with the sound quality of the flow of the language, he has foregone a metrical (and therefore singable) translation. It could not possibly stand up to a comparison with the charm of the figurative phrases and the magical sound of the Italian originals. In order to give some idea of textual content to the singers who are not very strong in Italian, an English translation of the basic meaning of the poems has been added.

Notes on the texts

Ten of the madrigal texts originate from the pen of Giambattista Marino (1569–1625). They form the textual basis to SWV 4, 7–9, 12–14 and 16–18. They are all to be found in:

Rime / di / Gio. Battista / Marino / Amoroze / Marittime / Boscareccie / Heroiche / Lugubri / Morali / Sacre, & / Varie / PARTE PRIMA / All' Illustrissimo / & Reverendissimo Monsig. / Melchior Crescentio / Chierico

Prima parte

O primavera, gioventù de l'anno,
 bella madre di fiori,
 d'erbe novelle e di novelli amori,
 tu torni ben, ma teco
 non tornano i sereni
 e fortunati dì delle mie gioie;
 tu torni ben, tu torni,
 ma teco altro non torna
 che del perduto mio caro tesoro
 la rimembranza misera e dolente.
 Tu quella se', tu quella
 ch'eri pur dianzi si vezzosa e bella;
 ma non son io già quel ch'un tempo fui
 si caro agli occhi altrui.

Seconda parte

O dolcezze amarissime d'amore,
 quanto è più duro perdervi, che mai
 non v'aver o provate o possedute!
 Come sarà l'amar felice stato,
 se'l già goduto ben non si perdesse;
 o, quando egli si perde,
 ogni memoria ancora
 del dileguato ben si dileguasse!

Battista Guarini, *Il Pastor fido* III, 1

Selve beate,
 se sospirando in flebili susurri
 al nostro lamentar vi lamentaste,
 gioite anco al gioire, e tante lingue
 scogliete quante frondi
 scherzano al suon di queste
 piene del gioir nostro aure ridenti.

Battista Guarini, *Il Pastor fido* V, 8

Partita dell'amata

Alma afflitta, che fai?
 Chi ti darà più vita,
 se colei, per cui vivi, oggi è partita?
 Ahi, son ben folle e cieco,
 con l'alma a ragionar che non è meco.

Giambattista Marino

Così morir debb'io?
 Nè sarà chi m'ascolti, o mi difenda?
 Così da tutti abbandonata e priva
 d'ogni speranza? Accompagnata solo
 da un'estrema, infelice,
 e funesta pietà che non m'aita?

Battista Guarini, *Il Pastor fido* IV, 5

Part One

O Spring, youth of the year,
 Beautiful mother of flowers,
 Of new grass and of new loves,
 You are returning, but with you
 Do not come the peaceful
 And happy days of my joy;
 You are returning, you return,
 But you are accompanied by nothing more
 Than the sad and grievous memory
 Of my dear, lost treasure.
 You are the one, you the one
 Who once were so lovely and beautiful;
 But I am no longer who I was before
 So dear in the eyes of others.

Part Two

O most bitter sweetneses of love,
 How much harder it is to lose you than never
 To have tasted nor possessed!
 What happiness love would be
 If pleasure once enjoyed did not stray;
 Or, if it did
 Every remaining memory
 Should quickly desert the deserted one!

Happy woods,
 If sighing in grievous murmurs
 You lament, joining our laments,
 Then also rejoice in joy, and as many tongues
 Loosen as there are leaves
 Making jest to the sound of these
 Smiling breezes full of our joy.

Departure of the beloved

Sorrowful soul, what are you doing?
 Who gives you more life,
 When she, for whom you live, left today?
 O, I am both foolish and blind
 To reason with the soul which is no longer with me.

So, must I die?
 Is there no one who may listen to me, or defend me?
 Am I then abandoned by all, and robbed
 Of every hope? Accompanied only
 By an extreme, unhappy
 And pernicious pity which cannot help me?

D'orrida selce alpina,
cred'io, Donna, nascesti,
e dalle tigri ircane il latte avesti.
S'inesorabil sei,
sì dura a' preghi miei.
O se' pur tigre, anzi pur selce, ahi lasso,
ch'entro un petto di fera hai cor di sasso.

Alessandro Aligieri

Stagioni contrarie alla sua ninfa

Ride la primavera,
torna la bella Clori,
odi la rondinella,
mira l'erbette e i fiori.
Ma tu Clori, più bella
nella stagion novella,
serbi l'antico verno.
Deh, s'hai pur cinto il cor di ghiaccio eterno,
perchè, ninfa crudel, quanto gentile,
porti negli occhi il sol, nel volto Aprile?

Giambattista Marino

Bella mano veduta

Fuggi, fuggi, o mio core!
Non vedi la man bella
che congiurata co' begli occhi anch'ella,
per farti prigionier, vieni a ferire?
Ma lasso, ecco un sospir, nunzio infelice,
ch'escè del petto e dice:
Che più giova il fuggire?
Egli è già preso e gli convien morire!

Giambattista Marino

Guerra di baci

Feritevi, ferite,
viperette mordaci,
dolci guerriere ardite
del Diletto e d'amor, bocche sagaci!
Saettatevi pur, vibrare ardenti
l'armi vostre pungenti!
Ma le morti sien vite,
ma le guerre sien paci,
sien saette le lingue e piaghe i baci.

Giambattista Marino

Fiamma ch'allaccia e laccio
sei tu ch'infiamma, o caro,
dolce vezzo d'amor, pregiato e raro,
ch'avvampandomi il cor circondi il braccio.
Fosti ancor rete almeno
che m'accogliesse alla mia donna in seno,
ch'allor vedrebbe il ciel in ogni parte,
Vener più bella e più gagliardo Marte.

Alessandro Gatti

Of the dreadful rock of the Alps
I believe you were born, woman,
And you drank the milk of wild tigers.
So unrelenting are you,
So unyielding to my pleas.
Whether you are tigress or rock, alas
That within your breast you have a heart of stone.

Alessandro Aligieri

The seasons completely different from all their nymphs

The Spring laughs,
The lovely Cloris returns,
Listen to the little swallow,
Look at the grass and the flowers.
But you, Cloris, more lovely
In the new season,
Keep the old Winter alive.
O, if you enclose your heart in eternal ice,
Why, cruel but gentle nymph,
Do you carry the sun in your eyes, April in your face?

The sight of a beautiful hand

Flee, flee, o my heart!
Do you not see the beautiful hand,
And how she also with the lovely eyes conspires
To take you captive, to come to hurt you?
But alas, a sigh, herald of unhappiness,
Issues from the breast and says:
What is the use of fleeing?
He is already taken and he must die!

War of kisses

Wound each other, strike out,
Stinging vipers,
Sweet, bold soldiers
Of Pleasure and of love, clever mouths!
Pierce each other, brandish your fiery,
Pungent weapons!
But the deaths should be life,
But the wars should be peaceable,
Tongues should be arrows and kisses the wounds.

An enmeshing flame and a trap
Are you who kindles, o dear one,
Sweet charm of love, precious and rare,
Which embraces and sets the heart aflame.
Were you but a net
Which would draw me into my lady's bosom,
That I should see heaven all around,
More beautiful than Venus and bolder than Mars.

Quella damma son io,
cru delissimo Silvio,
che, senza esser attesa,
son da te vinta e presa,
viva, se tu m'accogli,
morta, se mi ti togli.

Battista Guarini, *Il Pastor fido* II, 3

As a doe am I,
Most cruel Silvio,
Which, caught unawares,
Has been conquered and taken by you,
Living, if you accept me,
Dead, if you reject me.

Saluto nocevole

Mi saluta costei,
ma nel soave inchino
nasconde agli occhi miei
gli occhi leggiadri e 'l bel volto divino.
O pietosa in aspetto
e crudele in effetto,
avara or che farete,
se, usando cortesia, scarsa mi siete?

Giambattista Marino

Hurtful greeting

She greets me,
But in bowing so graciously,
From my eyes are hidden
Her fair eyes and divine face.
A gentle act in appearance
And a cruel one in effect
Miserly her behaviour
When, in bestowing a favour she withdraws herself from me.

Bacio chiesto con arguzia

Io moro, ecco ch'io moro,
bella nemica mia, t'offesi assai,
levar tropp'alto i miei pensier osai.
Perdon ti chieggo; in pegno
bramo di pace un segno.
In questa estrema mia dura partita
non vo', senza il tuo bacio, uscir di vita!

Giambattista Marino

A kiss requested with wit

I am dying, see how I'm dying,
My beautiful enemy, I have hurt you enough,
I dared to lift my thoughts too high.
I ask your forgiveness; as a pledge
I desire a sign of peace.
In this last parting, so difficult for me,
I do not want to depart from your life without your kiss!

Sospiro della sua Donna

Sospir, che del bel petto
di Madonna esci fore,
dimmi, che fa quel core?
Serba l'antico affetto?
Oppur messo se' tu di novo amore?
Deh no, piuttosto sia
sospirata da lei la morte mia!

Giambattista Marino

A sigh from his lady

Sigh, which from the lovely breast
Of the lady escapes,
Tell me, what is her heart doing?
Does it preserve the old affection?
Or have you begun to love anew?
Ah no, may it rather be
That she sighs at my death!

Dunque addio, care selve;
care mie selve, addio!
Ricevete questi ultimi sospiri,
finché, sciolta da ferro ingiusto e crudo,
torni la mia fredd'ombra
alle vostr'ombre amate,
chè nel penoso inferno
non può gir innocente,
nè può star tra' beati
disperata e dolente.

Battista Guarini, *Il Pastor fido* IV, 5

So farewell, beloved woods,
My beloved woods, farewell!
Receive this last sigh,
Until, released from the unjust and cruel sword,
My cold shadow returns
To your lovely shadow,
For in this painful hell
It is not able to walk without harm
Nor to stand among the happy,
Despairing and full of anguish.

Baci cari

Tornate, o cari baci,
a ritornarmi in vita,
baci al mio cor digiuno esca gradita;
voi, di quel dolce amaro,
per cui languir m'è caro,
di quel vostro non meno
nettare che veneno
pascete i miei famelici desiri;
baci, in cui dolci provo anco i sospiri.

Giambattista Marino

Somiglianza tra l'Amante e l'Amata

Di marmo siete voi,
Donna, ai colpi d'Amore, al pianto mio,
e di marmo son io
alle vostr'ire e agli strazi suoi.
Per Amor, per Natura
io costante e voi dura;
ambo siam sassi e l'un e l'altro scoglio,
io di fè, voi d'orgoglio.

Giambattista Marino

Partita dell'amante

Giunto è pur, Lidia, il mio,
non so, se deggia dire,
o partire o morire.
Lasso, dirò ben io
che la morte è partita,
poichè 'n lasciando te, lascio la vita!

Giambattista Marino

Vasto Mar, nel cui seno
fan soave armonia
d'altezza e di virtù, concordi venti.
Questi devoti accenti
t' offre la musa mia.
Tu, Gran Maurizio, lor gradisci e in tanto
farai di rozzo armonioso 'l canto.

Möglicherweise Heinrich Schütz

Dear kisses

Come back, o dear kisses,
To bring me back to life,
Kisses, welcome food to my hungry heart;
You of such bitter sweetness,
To long for you is precious to me
My hungry desires feed on
Your poisonous nectar;
Kisses, in which I perceive also the sweetness of sighs.

Similarity between the beloved and the lover

You are of marble,
Lady, for the arrows of love, for my tears,
And I am of marble,
For all your anger and your torments.
Out of love, by nature,
I am faithful and you are hard;
Both are stones, and both are rocks,
I out of loyalty, you out of pride.

Parting of the beloved

It is almost nigh, my Lydia,
I know not whether I should say
My parting or my death.
O, I may well say
That death is a parting,
For when I depart from you, I take leave of life!

Vast sea, in whose bosom
Sweet harmonies make
Peaceable winds from majesty and virtue.
These humble devotions
Are offered by my muse.
May you, great Moritz, be well-disposed towards them
and in this way
You will make a song from a raw melody.

DEM DURCHLAUCHTIGSTEN

FÜRSTEN UND HERRN

DEM HERRN LANDGRAFEN MORITZ

Von Hessen, Grafen in Katzenelnbogen, Dietz, Ziegenhain
und Nidda, etc.,
meinem gnädigsten Fürsten und Herrn.

EIN Meer ist Eure Durchlauchtigste Hoheit, ich weiß nicht, ob ich sagen soll mehr an Tugend oder an Großzügigkeit. Was mich Euer Lob zu singen zwingt, würde so manchem Fürsten zur Ehre gereichen. Es möge mir genügen, Euch als ein solches (Meer) zu kennen, wenn ich Euch die Erde mit Eurem Allerhöchsten Namen überfluten sehe, während nach allen Seiten der Welt glückliche Ströme entspringen, die als ergebene Schuldner zu Euch zurückkehren mit der Eigenschaft, daß man von ihnen zu lernen pflegt. Auch ich Glückseliger darf mich zu jenen zählen, auch ich umso mehr, als an Eurem Hofe, an dem seit zartester Kindheit durch Eure Milde ich gütig genährt wurde, es mir zukam, besonders nach Italien zu gehen, und daselbst mich in jene Woge zu stürzen, die ganz Italien mit ihrem Rauschen ziert, welches mehr als allem anderen der Himmlischen Harmonie gleichkommt und die der hochberühmte Gabrieli ist, der mich am Gold seiner Ufer teilhaben ließ, welche an dieser Art von Studien so reich sind, daß weder diejenigen des Tagus, noch jene des Pactolus sie beneiden können. Eure Durchlauchtigste Hoheit möge also diesen an Dankbarkeit geringen, aber an Zuneigung großen, aus diesen meinen ersten Madrigalen bestehenden Beitrag nicht verachten, den ich Euch mit aufrichtigem Gemüt darbiete, und es nicht verachten, daß ich eines Tages in sein Meer münde (wozu mir Gott die Gnade gewähre), nicht als ein kleiner Fluß, sondern als ein Ozean an Ergebenheit, der mit der Tiefe Eurer königlichen Erhabenheit zusammenströmt, der mich zu widmen mein Ziel ist und der ich mich selbst ganz weihe.

In Venedig am Ersten Mai. 1611.

Eurer Durchlauchtigsten Hoheit Ergebenster und Verbundenster Diener Heinrich Schütz.

TO HIS MOST GRACIOUS HIGHNESS

PRINCE AND LORD

LANDGRAF MORITZ

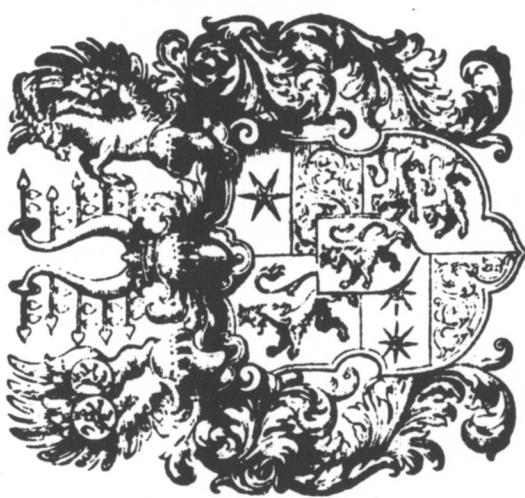
of Hessen, Count of Katzenelnbogen, Dietz, Ziegenhain
and Nidda, etc.,
my most gracious Prince and Lord.

Your gracious Highness is a sea, I do not know whether I ought to say more in virtue or in generosity. That which drives me to praise you would afford honour to many a prince. May it satisfy me to know you as such (a sea) when I see the earth overflowing with your supreme name, while in all parts of the world happy streams are springing up, which return to you as devoted debtors with a new attribute such that one is able to learn from them. Even I am in the happy position of being counted among them, all the more since, when I was at your court, where I was so kindly looked after by your charitableness from my tender childhood years on, it was made possible for me to go to Italy and there to throw myself into the wave which is rocking all Italy with its wonder, more equal than anything else to the heavenly harmony – the famous Gabrieli, who allowed me to partake of the gold on his shores which are so rich in these studies, that neither those of Tagus nor of Pactolus could envy them. May then your gracious Highness not scorn this contribution, though your gratitude be small but your affection great, made from these my first madrigals which I offer to you with humble heart, so that one day I may flow into your sea (may God grant me the grace to do so) not as a small river, but as an ocean of devotion, which flows together with the deepness of your majestic eminence, to which it is my aim to devote myself and dedicate myself completely.

In Venice, 1st May. 1611

Your gracious Highness' most obedient and devoted servant
Heinrich Schütz

TENORE
IL PRIMOLIBRO
DE MADRIGALI.
DI HENRICO SAGITTARIO
A. I. LEMANNO.



IN VENETIA M D C X I.
Appresso Angelo Gardano, & Fratelli. D

TAVOLA DELLI MADRIGALI.

O Thimana e gionentu	Pri. p. 11	Quella larma	15
O Voleretts amarifine	Sec. p. 1	Mi saluta cofes	16
Se' le beate	4	Tenore Ecco	17
Alma afflita che sei	5	Sospir che del bel petto	18
Così morir debbo	7	Dunque à Dio carefina	20
D'orrida felice	8	Torrata e cari baci	21
Ride la Primavera	9	Di n'rapo siete	22
Fuggi fuggi o mio core	10	Giu'no e pur Lidia	23
Frettu' ferite	12	Fatto Matr. Biadego A	24
Riammo ch' allacciò	14		

AL SERENISSIMO PRENCIPE E SIGNOR E. IL SIGNOR MAVRITIO LANDIGRAVIO D'Haffia, Count in Carzenelenbogen, Diezz, Zigenhain e Nidda, &c.

Principe è Signore mio clementissimo.



VN Mare V. A. Serenissima, non sò se più mi dica di virtù, che di umanitè, ben degna di tanto Principe, quasi mi sforgo canterà. Befanno di conoscerla per tale, quando la re. So adacqua la terra del suo Altissimo nome mentre per tutte le parti del mondo va spargendo felici fiumi, perché a lei se ne ricorrono i morti tributarvi di quella qualità che da loro al ciel apprender s'vlonno, tra quali beato mi chiamo e'ffr numerato anch'io tanto più, che dalla sua corte, sue da teneri anni per sua clemenza benignamente fui esordito, e mani toccato riscir per l'Italia in particolare e qui si mescolarmi a quell'onda, che tutta l'Italia, con mormorio più d'ogni altro fiume all'Arnona Ciliefe va illustrando, quale è il fiume Gabrieli, che ne'ni' fatto partecipe dell'oro delle sue sponde, si ricche in quell'una qualità di studi, che nel Tosc., ne al Partito inuidiar certo ponno. Non ifdegnei dunque V. A. Serenissima piccioli tributo di gratitudine, ma grande di affetto in quegli miei primi Adagiati, quale le offerò con delizieratissimo animo, di sboccar nel suo Mare in gloriam (che Dio mi consensi la grazia) non come priuato fiume, ma come Oceano di degnatione, che s'accorza con le propriezà della regia sua corrente, alla quale per fine dedico e confacco me stesso.

D: M. A. Servissima. 161.

Decorissimo, & Obligatissimo servitore

Hector Sagittario.

*Vasto, M. A., nel cui seno
Fan foseue avvenizia
D'Altezza, e di Virtù, concordi venti
Questi deuoti accenti
Teffre la Musa mia
Tu Gran Maurizio lor gradisci, e in canto
Faraidi rezo armi uolo 1 canzo.*

Prima parte.

ALTO

Bella madre di fiori D'herbenouelle
Primavera Giova tu de l'anno
Tu tor
di nouelli amo ri di nouelli amori ij
Tu tor
niben maroco E fortu naci di dele mie
ni Tu tor
gioic Nontornano i fereni E feru naci di de le mie gio ie non
tomano i fereni E feru naci di delle mie gioie delle mie
gio ie Tu toru ben Turonai Ma tecu altro non torna

6 :

CANTO

CANTO

Eluc bea te Selue pea te
 Se lo spirando in flebi li susur ri
 Selue bea te Selue bea te
 Selue in flebi li susurri in flebi li susurri
 Al nostro lamentar ui lauen ta sie Gioi.
 te Gioi te Gioi te anco al gioi re Gioi
 zano al suo Scherzo al suo di queste
 scher.
 zano al suo Scherzo al suo di queste
 Piene del gioir del gioir nostro aure
 den ci aure ii aure ri
 Lima afflita che fai Che fai chi ci darà più
 sue fiochie re quante fron di



Coro secondo. **Basso secondo.** **Tenore secondo.**

A. *no Mar Va.* *ito Mar nel curieno* *Fan foa ue arato mia nalcun fano fan foane armonia*
e di virtu concordava *ti Tugri Mau-*
ritio ij lor gradificij *in tanto lor gradificij ij*
lor gradificij in tanto Farai ij *Farai di ro*
armonio fo armoniosol can- *ro zo armonio fo armo niol can-*
to armario lo armo nio fo il can- *to armario lo il can-*
to *to* *to*

Coro secondo. **Basso secondo.** **Tenore secondo.**

ito Mar Vallo Mar Va-
ito mar nel cui
ito mar Va
no Fazio ave armonia
a nel cui se no Fazio-
Tu grā Mauricio ij
lor gradificij e in tanto lor gradificij
lor gradificij e in tanto Farai ij
paradi ij
paradi ij
to armario lo il can-
to armario lo il can-
to

Stimmen des *Basso secondo* und *Tenore secondo* zu SWV 19.

1. O primavera

Prima parte.

Soprano I (c'-f'')

QUINTO

Soprano II (c'-f'')

ALTO (e-a')

TENORE (c-f')

BASSO (F-d')

CANTO

Prima parte.

O pri-ma-ve - ra, gio - ven-tù de
O pri-ma-ve - ra, gio - ven-tù de l'an-
O pri-ma-ve - ra, gio - ven-tù de l'an -
O pri-ma-ve - ra, gio - ven-tù de l'an -
O pri-ma-ve - ra, gio - ven-tù de l'an -

no, ma - dre di fio - ri,
no, bel - la ma - dre di fio - ri,
l'an - no, bel - la ma - dre di fio - ri, d'er - be no - vel -
no, bel - la ma - dre di fio - ri, d'er - be no -
l'an - no, bel - la ma - dre di fio -

5

d'er - be no - vel - le e di no - vel - li a - mo - ri,
d'er - be no - vel - le e di no - vel - li a - mo - ri,
d'er - be no - vel - le e di no - vel - li a - mo - ri,
d'er - be no - vel - le e di no - vel - li a - mo - ri,
d'er - be no - vel - le e di no - vel - li a - mo - ri,
d'er - be no - vel - le e di no - vel - li a - mo - ri,
d'er - be no - vel - le e di no - vel - li a - mo - ri,
d'er - be no - vel - le e di no - vel - li a - mo - ri,

7

el - le e di no - vel - li a - mo - ri, tu tor - ni, tu tor - ni, tu tor - ni, tu tor - ni,

9

tor - ni ben, tu tor - ni ben, ma -
tor - ni, tu tor - ni ben, ma - te -
ni, tu tor - ni ben, ma - te -
ni, tu tor - ni ben, ma - te -
ni, tu tor - ni ben, ma - te -

11

te - co non tor-na-noi se-re - ni e for-tu-na-ti
co non tor-na-noi se-re - ni, non tor-na-noi se-re -
co... e for-tu-na-ti dì del-le mie gio - ie, non
co non tor-na-noi se-re - ni e for-tu-na-ti dì,
- co non tor-na-noi se-re - ni

13

dì, non tor-na-noi se-re - ni e for-tu-na-ti dì del-le mie gio - ie,
ni e for-tu-na-ti dì, tor-na-noi se-re - ni, non
tor-na-noi se-re - e for-tu-na-ti dì del-le mie gio - ie, non
e for-tu-na-ti dì del-le mie gio - ie, e for-tu-na-ti dì, e
e for-tu-na-ti dì del-le mie gio - ie, e for-tu-na-ti dì, e

15

non tor-na-noi se-re - ni, non tor-na-noi se-re - ni e for-tu-na-ti
tor-na-noi se-re - ni, non tor-na-noi se-re - ni, non tor-na-noi se-re - ni e for-tu-na-ti
tor-na-noi se-re - ni e for-tu-na-ti dì del-le mie gio - ie, del-le mie
for-tu-na-ti dì, e for-tu-na-ti dì del-le mie gio - ie, del-le mie
for-tu-na-ti dì, e for-tu-na-ti dì del-le mie gio - ie, del-le mie

17

dì del - le mie gio - ie; Tu tor - ni, tu tor - ni
dì del - le mie gio - ie; Tu tor - ni ben, tu
gio - ie; Tu tor - ni ben, tu
gio - ie; Tu tor - ni ben, tu

19

ben, tu tor - ni, ma te - coal tro non tor - na
tor - ni, ma te - coal - tro non tor - na
ben, tu tor - ni, ma te - coal - tro non tor - na

21

na che del per - du - to
che del per - du - to mio ca - ro te - so -
na che del per - du - to mio ca - ro te - so -

23

25

mio ca - ro te - so - - ro
 - ro, te - so - - ro...
 mio ca - ro te - so - - ro la ri - mem - bran - za
 - ro, te - so - - ro la ri - mem - bran - za
 la ri - mem - bran - za

26

28

la ri - mem - bran - za mi - se-rae do - len -
 mi - se-rae do - len - la ri - mem -
 mi - se-rae do - len - la ri - mem - bran - za
 mi - se-rae do - len - te
 se-rae do - len -

29

te, mi - se - rae do - len -
 bran - za mi - se - rae do - len -
 mi - se - rae do - len - te, do - len -
 mi - se - rae do - len - te, mi - se - rae do - len -
 te, do - len -

31

te. Tu quel - la se', tu quel - la
 te. Tu quel - la se', tu quel - la ch'e - ri purdian - zi sì vez - zo - sae
 te. Tu quel - la se', tu quel - la
 te. Tu quel - la se', tu quel - la ch'e - ri purdian - zi
 te. Tu quel - la se', tu quel - la ch'e - ri purdian - zi si vez - zo - sae

33

ch'e - ri purdian - zi sì vez - zo - sae bel - la, ch'e - ri purdian - zi sì vez - zo - sae
 bel - la, ch'e - ri purdian - zi ch'e - ri purdian - zi sì vez - zo - sae bel - la;
 ch'e - ri purdian - zi zo - sae bel - la, sì vez - zo - sae bel - la,
 sì vez - zo - sae bel - la, ch'e - ri purdian - zi
 ch'e - ri purdian - zi sì vez - zo - sae bel - la,
 ch'e - ri purdian - zi sì vez - zo - sae bel - la,

35

el -
 bel - la, sì vez - zo - sae bel - la; ma non son
 ma non son io già
 sì vez - zo - sae bel - - - la; ma non son io
 sì vez - zo - sae bel - - - la; ma non son
 la; ma non son io già

37

io già quel ch'un tem - po fu - i
 quel ch'un tem - po fu - i sì ca -
 già quel ch'un tem - po fu - i
 io già quel ch'un tem - po fu - i sì ca - ro a - gli oc -
 quel ch'un tem - po fu - i sì ca -

40

sì ca - ro a - gli oc - chial tru
 ro a - gli oc - chial - tru
 ca - ro a - gli oc - chial - tru
 - chial - tru, - sì ca - ro a - gli oc - chial -
 ioc - i,

42

i.
 sì ca - ro a - gli oc - chial - tru - i.
 i., a - gli oc - chial - tru - i.
 tru - i., sì ca - ro a - gli oc - chial - tru - i.
 sì ca - ro a - gli oc - chial - tru - i.

2. O dolcezze amarissime

SWV 2

CANTO

Seconda parte.

Sopran I (c'-g'') **QUINTO**

Sopran II (cis'-f'') **ALTO**

Alt (d-b') **TENORE**

Tenor (c-f') **BASSO**

Baß (F-b)

me d'a - mo
me d'a - mo
me re, d'a-mo - re, d'a-mo -
ne re, d'a - mo -

re, quan - to è più du - - - ro per - der - vi,
re, quan - to è più du - ro per - der - vi,
re, quan - to è più du - ro per - der - vi,
re, quan - to è più du - ro per - der - vi,

5

7

9

10

quanto è più du - ro per - der - vi, che ma -

quanto è più du - ro per - der - vi, che ma -

quanto è più du - ro per - der - vi, che ma -

quanto è più du - ro per - der - vi, che ma -

che ma -

13

i non v'a-ver, non v'a-ver o pro-v-a-te o pos-se -

i ver o pro-te o pos-se - te, non v'a -

i non v'a-ver o pro-v-a-te o pos-se - du - te,

non v'a-te o pos-se - du - te,

15

te! Co -

du - te! Co -

ver, non v'a-ver o pro-v-a-te o pos-se - du - te! Co -

non v'a-ver o pro-v-a-te o pos-se - du - te! Co - me sa -

non v'a-ver o pro-v-a-te o pos-se - du - te! Co -

17

- me sa - ria l'a - mar fe - li - ce sta - to, fe -
me sa - ria l'a - mar fe - li - ce sta - to, fe -
- me sa - ria l'a - mar fe - li - ce sta - to, fe -
ria l'a - mar fe - li - ce sta - to, fe - li -
- me sa - ria l'a - mar fe - li - ce sta - to, fe -

19

li - ce sta - to, se'l già go-du - to ben non si per -
li - ce sta - to, se'l già go-du - to ben non si per -
li - ce sta - to, se'l già go-du - to be non si per-des - se,
- ce sta - to, se'l già go-du - to ben non si per-des - se;

21

des - se; o, quan - do e - gli si per - de, se'l già go-du - to ben non si per-des - se; o, quan - do e -
già go-du - to ben non si per-des - se; o, quan - do e - gli si per - de,
se'l già go-du - to ben non si per-des - se; o, quan - do e -
des - se; o, quan - do e - gli si per - de, se'l già go-du - to

23

già go-du-to bennonsi per-des - se;

se'l già go-du-to ben non si per-des - se;

- gli si per - de, se'l già go-du-to ben non si per-des -

o, quan - do e - gli si per - de, se'l già go-du-to ben non si per-des -

bennonsi per-des - se; o, quan - do e - gli si per - de,

25

o, quan - do e - gli si per - de, - gni me - mo - ria an -

o, quan - do e - gli si per - de, - gni me - mo - ria an -

se... - gni me - mo - ria an - co -

se; o, quan - do e - gli si per - de, o - gni me - mo - ria an -

o - gni me - mo - ria an -

27

co - ra del di - le - gua-to ben, del di - le - gua-to ben, del di - le -

co - ra del di - le - gua-to ben, del di - le - gua-to ben, del di - le -

ra del di - le - gua-to ben, del di - le - gua-to ben, del di - le - gua-to ben

co - - ra del di - le - gua-to ben, del di - le - gua-to ben, del

co - ra del di - le - gua-to ben, del di - le - gua-to ben, del

29

gu-a-to ben si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se, del di - le-gua-to
 gu-a-to ben si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se, del di - le-gua-to
 si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se, del di - le -
 di - le-gua-to ben si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se, del di - le -
 di - le-gua-to ben si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se,

31

ben, del di - le-gua-to ben, del di - le-gua-to ben, del di - le -
 ben, del di - le-gua-to ben, del di - le-gua-to ben, del di - le -
 gua-to ben, di - le-gua-to ben, del di - le-gua-to ben, del di - le -
 gua-to ben, del di - le-gua-to ben, del di - le-gua-to ben, si di - le -
 gua-to ben, del di - le-gua-to ben, del di - le-gua-to ben, del di - le -

33

guas - se, si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se!
 gua-to ben, si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se!
 si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se!
 guas - se, si di - le-gua-s - se, si di - le-gua-s - se!

35

3. Selve beate

SWV 3

CANTO

Sopran I (cis'-g'') Sel - ve be a - te, sel -

QUINTO Sel - ve be a - te,

Sopran II (a-f'') Sel - ve be a - te,

ALTO Sel - ve be a - te, sel -

Alt (e-b'') Sel - ve be a - te, sel -

TENORE Sel - ve be a - te, sel -

Tenor (cis-g'') Sel - ve be a - te, sel -

BASSO Sel -

Baß (G-b) Sel -

3
- ve be a - te,
se so - spi -
se so - ran - doin e-bi - li su - sur - ri,
- ve be - o - spi - ran - doin fle - bi - li su - sur -
se so - spi - ran - doin

5
ran - doin fle - bi - li su - sur - ri, sel - ve be a - te,
in fle - bi - li su - sur - ri, sel - ve be a -
ri, sel - ve be a - te,
fle - bi - li su - sur - ri, sel - ve be a -
Sel - ve be a -

7

sel - ve be - a - te,
 - te, sel - ve be - a - te,
 sel - ve be - a - te, se so - spi -
 - te, sel - ve be - a - te, se
 te, sel - ve be - a - te,

9

se so - spi - ran - doin fle - bi - li su - su -
 se so - spi - ran - in i - li su - sur - ri,
 ran - doin fl - sur - ri, se so - spi - ran - doin
 ran - su - ri, fle - bi - li su - sur - ri, in fle - bi - li su -
 se so - spi - ran - doin fle - bi - li su -

II

in fle - bi - li su - sur - ri, in fle - bi - li su -
 in fle - bi - li su - sur -
 fle - bi - li su - sur - ri, in fle - bi - li su -
 sur - ri, in fle - bi - li su - sur - ri
 sur - ri, in fle - bi - li su - sur - ri

12

sur - ri al no - stro la - men -
 ri al no - stro la - men -
 sur - ri al no - stro la - men - tar, al no - - stro la - men -
 al no - stro la - men - tar
 al no - stro la - men - tar

14

tar vi la - men - ta - gio -
 tar vi la - men - ta - gio - i -
 tar la - men - ta - ste, gio -
 la - men - ta - ste, gio - i -
 men - ta - ste,

15

i te, gio - i - - - -
 - te, gio - i - - - - te,
 i - - - - - - - - te,
 - te, gio - i - - - - te, gio -
 gio - i - - - - te, gio -

18

gio - i - te an - co al gio - i -

gio - i - te an - co al gio - i -

gio - i - te an - co al gio - i -

i - te an - co al gio - i -

te an - co al gio - i -

20

21

re, gio - i

re, gio - i

re, gio

re, gio - i

22

24

te, gio - i - te an-co al gio - i -

i - te an-co al gio - i -

gio - i - te an - co al gio - i -

gio - i - te an - co al gio - i -

gio - i - te an - co al gio - i -

i - te an - co al gio - i -

25

re, e tan-te lin -
re, e tan-te lin - gue scio -
re, e tan-te lin - gue scio-glie - te
re, e tan-te lin - gue scio-glie - te

27

gue scio - glie - te
glie - te quan - te
quan - te fron - di
an - te fron - di
quan - te fron - di

29

quan - te fron - di scher - za - no al
fron - di scher - za - no al suon,
di scher - za - no al suon, scher - za - no al
scher - za - no al
di

31

suon di que - ste,
 scher - za - no al suon,
 suon di que - ste, scher - za - no al suon,
 suon, scher - za - no al suon, scher -
 scher - za - no al suon -

33

- za - no al suon, scher - za - no al suon di que - ste pie - ne del gio - ir, del
 - za - no al suon di que - ste pie - ne del gio - ir, pie - ne del gio -
 scher - za - no al suon que - ste pie - ne del gio - ir
 za - no al suon di que - ste pie - ne del gio - ir, pie - ne del gio -
 pie - ne del gio - ir

35

— gio - ir no - stro au -
 ir no - stro au - re ri - den
 au - re ri - den
 ir no - stro au - re ri - den
 no - stro

87

re, au - re ri - den

ti, au - re ri - den

ti, au - re ri - den

ti, au - re ri - den - ti, au -

au - re ri - den

39

ti, au - re, au - re

ti, au - re ri - den

ti, au - re ri - den

ti, au - re ri - den

re - den

ti, au - re ri - den

ti, au - re ri - den

41

au - re ri - den

ti.

au - re ri - den

ti.

ti, au - re ri - den

ti.

den - ti, au - re ri - den

ti.

ti.

4. Alma afflitta, che fai?

SWV 4

CANTO

Sopran (h-e'') *Al-*

ALTO *Al-*

TENORE

Tenor I (c-f') *Al-* *Al - ma af - lit - ta, che fa - i? Chi ti da-rà più*

QUINTO

Tenor II (c-e') *Al-* *Al - ma af - lit - ta, che fa*

BASSO

Baß (G-a) *Al-*

flit - ta, fa - i, che

vi - ta, ch - rà p

ta, al - ma af - flit -

Chi ti da-rà più vi - ta, chi ti da-rà più vi -

fa - i? Chi ti da-rà più vi - ta, chi ti da-rà più vi - ta,

ta, che fa - i,

flit - ta, al - ma af -

ta, chi ti da - rà più

8

al - ma af - flit - - -

al - ma af - flit - - - ta, che

flit - - - ta, che fa - i? Chi ti da - rà più

vi - ta, chi ti da - rà più vi - ta, chi ti da - rà più vi - ta,

ta, che fa - - - - - i,

10

ta, che fa - i? Chi ti da - rà più vi - ta, chi ti da - rà più vi - ta,

fa - i? Chi ti da - rà più vi - ta, chi ti da - rà più vi - ta,

vi - ta, chi ti da - rà più vi - ta, chi ti da - rà più vi - ta,

ta, che fa - - - - - i?

12

vi - ta, chi ti da - rà più vi - ta,

ta, chi ti da - rà più vi - ta, chi ti da - rà più vi - ta, chi

chi ti da - rà più vi - ta, chi ti da - rà più vi - ta,

fa - i? Chi ti da - rà più vi - ta, chi ti da - rà più vi - ta,

ta che fa - - - - - i? Chi ti da - rà più vi - ta,

14

chi ti darà più vita, chi ti darà più vita,
ti darà più vita, chi ti darà più vita,
vi - ta, chi ti darà più vita, se co -
chi ti darà più vita
vi - ta, chi ti darà più vita

16

se co - lei, per cui vi vi,
se co - lei, per cui vi vi, per cui vi -
lei, per cui vi vi, per cui vi -
se co - , per cui vi vi, per cui vi -
se co -

18

og - gi è par - ti - ta, per cui vi -
vi, og - gi è par -
og - gi è par - ti - ta, par -
vi, per cui vi - vi,
vi, og - gi è par -

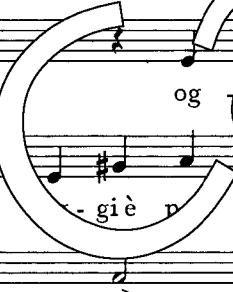
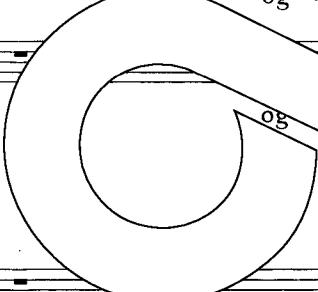
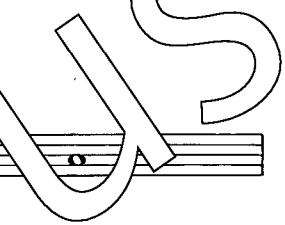
21

vi, per cui vi - vi, og -
 ti - ta, og-giè par - ti - ta, og - giè
 ti - ta, per cui vi - vi, og -
 og - giè par - ti - ta, og - giè par - ti - ta,
 ti - ta, per cui vi - vi, og - giè par - ti - ta,

24

giè par - ti -
 par - ti - ta, og - giè - ti - ta?
 giè par - ti - ta? og - giè p - ti - ta? Ahi, —
 og - gi - par - ti - ta?

26

27

Ahi, ahi, son ben fol - - lee cie -
 Ahi, ahi, son ben fol - -
 ahi, ahi, son ben fol - - lee
 Ahi, ahi, son ben fol - - lee cie - co, ahi, son ben
 Ahi, ahi, son ben fol - - lee cie - co,

co, ahi, son ben fol - le e cie - co, ahison ben
 - lee cie - co, ahi, son ben fol - lee cie - co,
 cie - co, e cie - co, ahi, son ben fol - le, ahison ben fol -
 fol - lee cie - co, ahi, son ben fol - lee cie - co,
 ahi, son ben fol - lee cie - co, ahi, son ben fol - lee

fol - le, ahi, son ben fol - lee cie - co,
 ahi, son ben fol - lee cie - co, con l'al-ma a ra-gio -
 fol - le cie - co, con l'al-ma a ra-gio-nar che non è
 - - - - - e cie - co, con l'al-ma a ra-gio -

con l'al-ma a ra-gio-nar che non è me - co,
 - - - - - con l'al-ma a ra-gio-nar che non è me - co, con
 narche non è me - - co, con l'al-ma a ra-gio-nar che non è me -
 me - co, con l'al-ma a ra-gio-nar che non è me -
 narche non è me - - co, con

con l'alma a ra-gio-nar che non è me - co, con l'alma a ra-gio-nar, con
 l'alma a ra-gio-nar, che non è me - - co, è me - co, con l'alma a ra-gio-
 co,
 con l'alma a ra-gio-nar che non è me - co,
 me - co, che non è me - - co, con l'alma a ra-gio-
 l'alma a ra-gio-nar che non è me - - co,

l'alma a ra-gio-nar che non è me - co, con l'alma a ra-gio-nar che non è me - co,
 nar che non è me - co, con l'alma a ra-gio-nar che non è me - co,
 l'alma a ra-gio-nar che non è me - co, con
 nar che non è me - co, con l'alma a ra-gio-
 l'ra-gio-nar co, con

con l'alma a ra-gio-nar che non è me - co.
 con l'alma a ra-gio-nar che non è me - co.
 l'alma a ra-gio-nar, con l'alma a ra-gio-nar che non è me - - co.
 nar che non è me - co, con l'alma a ra-gio-nar che non è me - co.
 l'alma a ra-gio-nar che non è me - - co.

5. Così morir debb'io

SWV 5

CANTO

Soprano (c'-e'')

ALTO (d-h')

TENORE

Tenor I (c-e')

QUINTO

Tenor II (c-e')

BASSO

The musical score consists of five staves, each representing a different vocal part. The parts are: CANTO (Soprano), ALTO, TENORE, Tenor I, and BASSO. The lyrics are written below the notes, corresponding to the vocal parts. Large, stylized musical notes are drawn over the staff lines, particularly around the word 'Co-' and 'sì morir'. The score is in common time, with various note values including eighth and sixteenth notes.

Co - sì morir debb' i - o?

i - o? Co - sì morir debb' i - o?

Co - sì morir debb' i - o? Nè sa -

i - o? Nè sa - rà chi m'a-scol -

o? Nè sa - rà chi m'a -

5

Co - sì mo - rir debb'

Nè sa - rà chi m'a-scol -

rà chi m'a-scol - tio mi di - fen -

tio mi di - fen - da. Co - sì mo -

scol - tio mi di - fen - da,

7

i - o?

Nè sa - rà chi m'a-scol -

ti, o mi di - fen - da,

da.

ne sa - rà chi m'a -

Co - sì mo - rir debb' i -

rir dell -

Nè sa - rà chi m'a-scol - ti, nè sa -

sa - rà chi m'a-scol - tio mi

9

- tio mi di - fen -

nè sa - rà chi m'a-scol - tio mi di - fen -

- o? Nè sa - rà chi m'a - scol - tio mi di - fen -

rà chi m'a-scol - tio mi di - fen - da?

da?

11

da?
Co - sì da tut - ti ab-ban-do-na - ta e
da?
Co - sì da tut - ti, co - sì da tut - ti ab-
da?
Co - sì da tut - ti, co - sì da
Co - sì da tut - ti ab-ban-do-na - ta e pri - va,
Co - sì da tut - ti, co -

13

pri - va, co - sì da tut - ab-ban -
ban-do - na - tae pri - a, co - sì da tut - ti ab-ban - do -
tut - ti ab-ba - pri - va, co - sì da tut -
a tut - ti ab-ban - do - na - ta
sì da tu - b-ban - do - na - ta e
ta e pri - va

15

ta e pri - va
na - tae pri - va, e pri - va
ti ab-ban - do - na - tae pri - va
e pri - va
pri - va

16

d'o - gni spe - ran za?

d'o - gni spe - ran za?

- gni spe - ran za?

d'o - gni spe - ran za? Ac - com - pa -

d'o - gni spe - ran za?

19

Ac - com - pa - gna - ta so - lo,

Ac - com - pa - gna - ta so - lo,

pa - gna - ta so - lo,

gna - ta so - lo,

ac - com - pa - gna - ta so - lo

pa - gna - ta so - lo, ac - com - pa - gna - ta

21

so - lo, ac - com - pa - gna - ta so - lo da un'

ac - com - pa - gna - ta so - lo da un' e -

ac - com - pa - gna - ta so - lo da un' e - stre - ma,

da un' e - stre - majin - fe - li -

so - lo da un' e - stre -

23

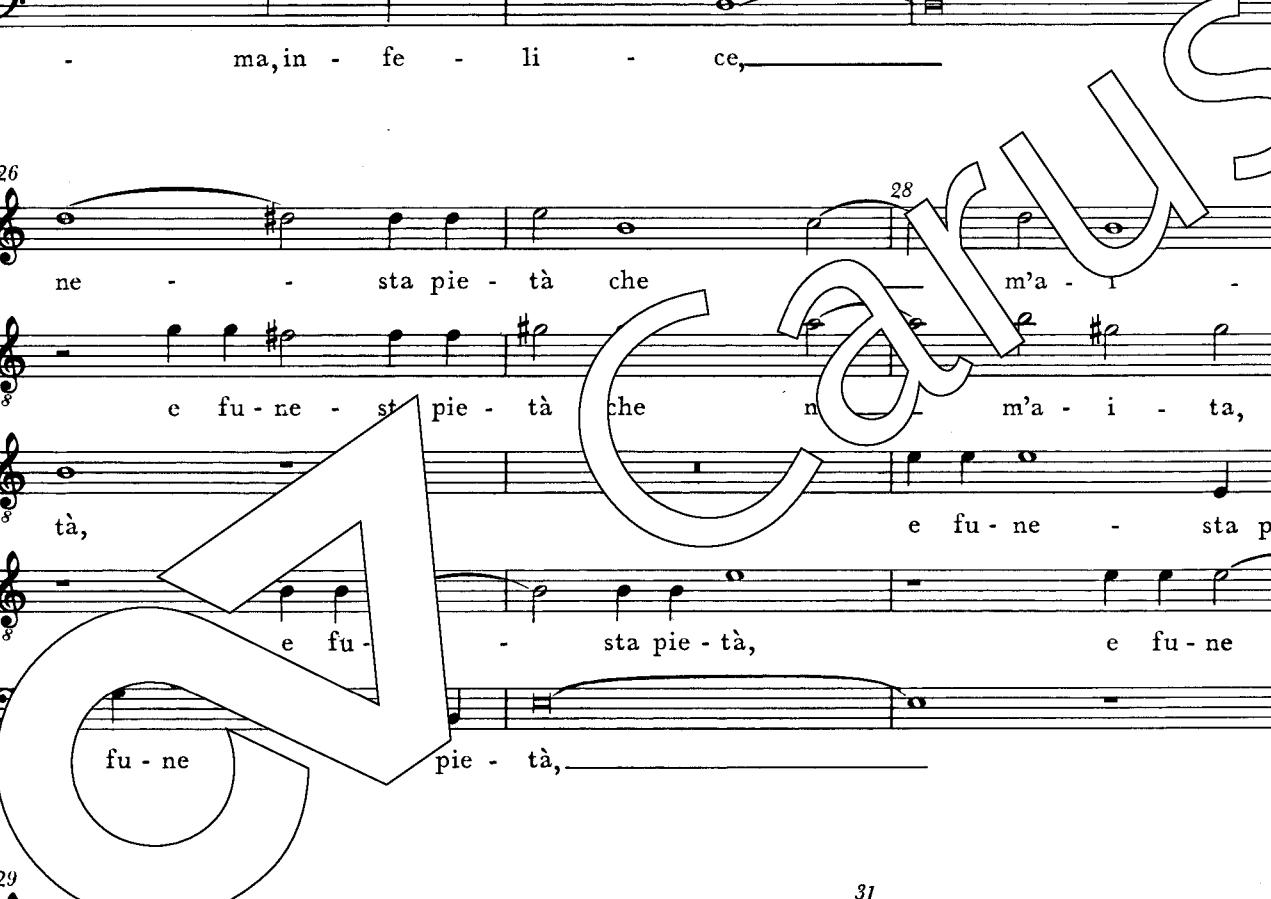
25

e - stre - ma,in-fe - li ce, e fu -
stre - ma,in-fe - li ce,
e - stre - ma,in-fe - li ce, e fu - ne sta pie -
ce, daun' e - stre - ma,in-fe - li ce,
ma,in - fe - li ce,

26

28

ne - sta pie - tà che m'a - i - ta
e fu - ne - st pie - tà che m'a - i - ta,
tà, e fu - ne - sta pie - tà, e fu - ne -
e fu - pie - tà, e fu - ne -



29

31

ta, e fu - ne - sta pie - tà che non
che non m'a - i - ta, e fu - ne - sta pie - tà che
tà che non m'a - i - ta, e fu - ne - sta pie -
sta pie - tà, e fu - ne - sta pie - tà che non
sta pie - tà, e fu - ne - sta pie - tà,

32

m'a - i - ta, e fu - ne - sta pie - tà che
 non m'a - i - ta, e fu - ne -
 tà, e fu - ne - sta pie - tà,
 m'a - i - ta, e fu - ne - sta pie - tà che
 e fu - ne - sta pie - tà che non m'a - i

35

non m'a - i - ta
 sta pie - tà che
 e fu - ne pie - ta chen m'a - i - ta, che non m'a -
 i - ta, che
 che non

37

che non m'a - i - ta?
 non m'a - i - ta?
 i - ta, che non m'a - i - ta, chen non m'a - i - ta, che non m'a - i - ta?
 non m'a - i - ta?

6. D'orrida selce alpina

SWV 6

CANTO

Soprano I (e'-e'') D'or - 3

QUINTO D'or -

Soprano II (g-cis'') D'or - D'or - ri - da sel - ce, d'or -

ALTO D'or -

Alt (e-a') D'or - D'or - ri - da sel - ce al - pi - na, cre-d'io, Don -

TENORE D'or -

Tenor (d-e') D'or - D'or - ri - da sel - ce al - pi - na

BASSO

Bass (E-h) D'or -

4

- ri - da sel - ce al - pi - na, cre - d'io, Don -

- ri - da ce al - pi - na, cre - d'io, Don -

- na, sti, cre - d'io, Don - na, na - sce -

cre - d'io, Do - na, na - sce -

5

na, cre - d'io, Don - na, Don - na, na - sce -

na, na - sce - sti, cre - d'io, Don - na, na - sce - sti,

sti, e dal - le

sti, Don - na, na - sce - sti, cre - d'io, Don - na, na -

pi - na, cre - d'io, Don - na, na - sce -

8

10

- sti, e _____ dalle ti - griir - ca - ne,
e _____ dalle ti - griir - ca - ne, e
ti - griir - ca - ne, e dalle ti - griir -
sce - sti, e _____ dalle ti - griir - ca - ne,
sti, e dalle ti - griir - ca - ne,



12

14

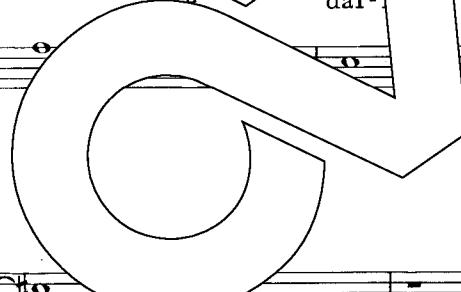
e dalle ti - gri, e dalle ti - gri -
dalle ti - griir - ca - e dalle ti -
ca - ne, e dalle ti - griir - ca -
dal -
griir - ca - ne
dalle ti - griir - ca - ne



16

18

- ne il lat - tea - ve - sti...
- griir - ca - ne il lat - tea - ve - sti.
ne il lat - tea - ve - sti.
il lat - tea - ve - sti.



20

sì du - ra a'

S'in - e - so - ra - bil se - i, sì du -

S'in - e - so - ra - bil se -

S'in - e - so - ra - - bil se -

S'in - - e - so - ra - bil se -

22

sì du - - - - -

23

pre - ghi mie - i,

- ra a' pre - ghi mie - sì du - ra,

i, - ra a' pre - ghi mie - sì du -

i, - ra a' pre - ghi mie - sì du -

25

sì du - ra,

sì du - - - - -

26

sì du - ra, sì du - ra a' pre - ghi mie -

- ra a' pre - ghi, sì du - ra a' pre - ghi mie -

sì du - ra a' pre - ghi, sì du - ra a' pre - ghi mie -

- ra, sì du - ra a' pre - ghi mie -

28

mie - - - - -

30

i. O se' pur ti - gre, an - zi pur

se' pur ti - gre, an - zi pur sel - ce,

i. O se' pur ti - gre, an - zi pur

i. O se' pur ti - gre, an - zi pur sel - ce,

O se' pur ti - gre, an - zi pur sel - ce,

32

sel - ce, o se' pur ti -

o se' pur ti - gre, an - zi pur sel -

sel - ce, an zi pur sel - ce,

se' pur ti - gre, an - zi pur sel -

an zi pur sel - ce,

an zi pur sel -

33

35

zi pur sel - ce, ahi las - so, ahi las -

ce, ahi las - so, ahi las -

an - zi pur sel - ce, ahi las - so, ahi las -

ce, ahi las - so, ahi las - so,

ce, ahi las - so, ahi las - so,

36

38

ahilas - so, ahi las -

ce, ahi las - so, ahi las -

an - zi pur sel - ce, ahi las - so, ahi las -

ce, ahi las - so, ahi las - so,

ce, ahi las - so, ahi las -

39

so...
hai cor di
so, ch'en-tro un pet - to di fe - ra,
so, ch'en-tro un pet - to di fe - ra hai cor di sas - so,
ch'en-tro un pet - to di fe - ra hai cor di sas - so,
so, ch'en-tro unpet - to di fe - ra hai cor di sas - so,

41

sas
so, h
ch'en-tro un pet - to di fe - ra hai cor di sas - so,
ch'en-tro un
hai cor
sas - so
so, hai
di sas
so, so
hai
di sas
so, so
pet - to di fe - ra hai cor di sas - so, hai cor di sas -
hai cor di sas -
cor di sas - so, ch'en-tro un pet - to di fe - ra hai

43

— di sas — so, so
pet - to di fe - ra hai cor di sas - so, hai cor di sas -
hai cor di sas -
cor di sas - so, ch'en-tro un pet - to di fe - ra hai

45

ch'en-trou pet - to di fe - ra, ch'en-tro un
 so, ch'en-tro un pet - to di fe - ra hai cor di sas
 so, hai cor di sas
 cor di sas so, ch'en-tro un pet - to di fe - ra hai cor di sas
 sas so, hai

47

pet - to di fe - ra hai cor di sas so,
 so,
 so, ch'en-trou pet - to fe - ra hai cor di
 hai cor di sas - so, ch'en-trou

49

cor di sas - so.
 hai cor di sas - so.
 sas - so, hai cor di sas - so.
 pet - to di fe - ra hai cor di sas - so.
 so.

7. Ride la primavera

SWV 7

CANTO

Sopran I (f'-a'') Ri - de la pri - ma - ve - ra,

QUINTO

Sopran II (d'-a'') Ri - de la pri - ma - ve - ra, torna la bel - la Clo -

ALTO

Alt (g-d'') Ri - torna la bel - la Clo - ri, ri -

TENORE

Tenor (d-a') Ri - de la pri - ma - ve - ra, torna la

BASSO

Baß (G-d') Ma

3

ri - de la pri - ma - ve - ra, torna la bel - la Clo -

ri, tor - na a bel - la Clo -

- de ma - ra, tor - na la bel - la Clo -

la

5

ri, o - di la ron - di - nel - la, mi - ra l'er - bet -

ri, o - di la ron - di - nel - la, mi - ra l'er -

ri, o - di la ron - di - nel -

ri... mi - ra l'er - bet - te ei fio - ri,

7

- tee i fio - ri, mi - ra l'er-bet-teei fio -
bet-teei fio - ri, mi - ra l'er - bet-teei fio -
la, mi - ra l'er-bet-teei fio - ri.

8

o - di la ron - di - nel - la, mi - ra l'er-bet-teei fio -

9

ri. Ma, ma tu Clo - ri. Ma tu Clo - i, più bel -
ma tu Clo - ri, più bel - la, più -
Ma, ma - tu Clo - - ri, più -
tu Clo - - ri, più -

12

più bel - la, più -
la, più bel -
bel - la, più bel -
più bel - la, più -
più bel - la, più bel -

14

bel - la nel - la sta - gion no - vel - la,
la nel - la sta - gion no - vel - la,
la, più bel - la
bel - la nel - la sta - gion no - vel - la,
la

17

nel - la sta - gion no - vel - la,
nel - la sta - gion no - vel - la,
nel - la sta - gion
vel - la, ser - bi l'an -
nel - la sta - gion no
vel - la, ser - bil'an - ti - co ver -
- la sta - vel - la, ser - bil'an - ti -

20

22

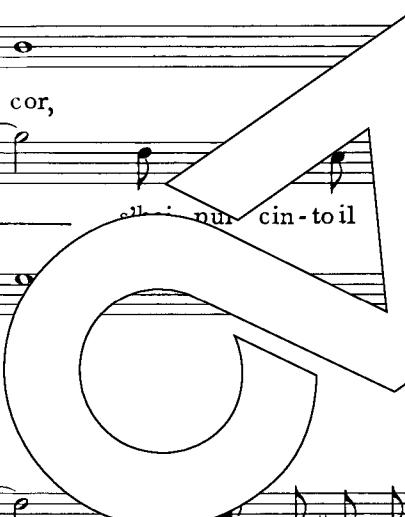
ser - bi l'an - ti - co ver -
ser - bi l'an - ti - co ver - no, ser - bi l'an - ti - co
ti - co ver - no, ser - bi l'an - ti - co ver - no,
no, ser - bi l'an - ti -
co ver - no, ser - bi l'an - ti - co

23

no, ser - bi l'an - ti - co ver - no. Deh,
 ver - - - - no. Deh, s'hai pur cin - to il
 ser - bi l'an - ti - co ver - no. Deh, s'hai pur cin - to il
 co ver - - - - no. Deh,
 ver - - - - no. Deh,

26

deh, s'hai pur cin - to il cor, deh,
 cor, s'hai pur cin - to il
 cor, s'hai pur cin - to il
 s'hai pur cin - to il cor, s'hai pur cin - to il
 s'hai pur cin - to il cor, s'hai pur cin - to il



28

s'hai pur cin - to il cor di ghiac - cio e -
 di ghiac - - cio e - ter -
 cor di ghiac - - cio e - ter -
 s'hai pur cin - to il cor di ghiac - cio e -
 cor di ghiac - - cio e - ter -

30

ter - - - - -
no, e - - ter - - -

32

ter - - - - -

34

no, per-chè, nin - - fa cru -
no, - - - - -
no, nin - - - - -
no, per-chè, nin - - fa cru - del, per-chè, nin - - fa cru -
no, per-chè, nin - - fa cru - del, - - - - -
no, per-chè, nin - - - - -
36

fa cru - del,

37

quan - to gen - ti - - le, quan - to gen - ti - - le, quan - to gen -
del, quan - to gen - ti - - le, quan - to gen - ti - - le, quan - to gen -
del, quan - to gen - ti - - le, quan - to gen -
del, quan - to gen - ti - - le, quan - to gen -
del, quan - to gen - ti - - le, quan - to gen -
del, quan - to gen - ti - - le, quan - to gen -



39

ti - - le,
 ti - - le, por - ti ne-gli oc-chi il sol,
 ti - - le, por - ti ne-gli oc-chi il sol, nel
 por - ti ne-gli oc-chi il sol, nel vol -
 ti - - le, por - ti ne - gli oc-chi il sol,

41

por - ti ne - gli oc-chi il sol nel vol -
 nel vol - to a - pri - le, nel vol - to a -
 vol - to a - pri - le, nel vol - to a -
 - to a - pri - le, -
 to a - pri - le,

43

- to a - pri - le, por - ti ne - gli oc-chi il sol,
 pri - - le,
 pri - - le, por - ti ne - gli oc-chi il sol, nel vol -
 por - ti ne-gli oc-chi il sol, nel vol - to a -
 por - ti ne-gli oc-chi il sol, nel vol - to a -

45

por - ti ne-gli oc-chi il sol, nel vol - - -
por - ti ne-gli oc-chi il sol, por - ti ne-gli oc-chi il
- to a - pri - le, il sol, nel vol - - -
pri - - - le, por - ti ne - gli oc-chi il sol, nel
pri - - - le,

47

- to a - pri - - - le, vol - - -
sol, nel vol - - to a - pri - - - le, vol - - -
- to a - pri - - - le, vol - to
vol - - - pri - - - le, por - ti ne-gli oc-chi il sol, nel
i ne-gli oc-chi il sol, nel vol - - -

48

a - pri - - - le?
le?
le?
nel vol - - - to a - - - pri - - - le?
nel vol - - - to a - - - pri - - - le?
to a - - - pri - - - le?

8. Fuggi, fuggi, o mio core!

SWV 8

CANTO

Sopran I (f'-h'') *QUINTO* o o mio co - re, o mio

Sopran II (e'-h'') *Fug-* Fug - gi, fug - gi, fug - gi, fug - gi,

Alt (a-d'') *ALTO* Fug - gi, fug - gi, fug - gi,

Tenor (g-a') *TENORE* Fug - gi, fug - gi, fug - gi, fug

Bass (G-e') *BASSO* Fug - gi, fug - gi, fug - gi,

3 co - re, fug - gi, fug - gi, fug - gi, fug - gi, o mio co - re, o mio

4 fug - gi, o mio co - re, o mio

5 o mio co - re, fug - gi, o mio co - re, fug - gi, non ve -

6 re, fug - gi, fug - gi, fug - gi, non ve - di

7 re, fug - gi, fug - gi, fug - gi, non ve - di

7

fug - gi, fug - gi, fug - gi, fug -
di la man bel - la che con - giu - ra - ta co' be - gli oc -
la man bel - la che con - giu - ra - ta co' be - gli oc - chi, che
la man bel - la che con - giu - ra - ta co' be - gli oc -

9

fug - gi, fug - gi, fug - gi, fug -
- chi anch' con - giu - ra - a co' be - gli oc - - chi anch' el - la, per far - ti pri - gio -
per far - ti pri - gio - nier, vien -
- chi anch' la, per far - ti pri - gio - nier, vien -

II

non ve - - di la man bel - la
non ve - - di la man bel - la
nier, vien - ti a fe - ri - re, che con - giu - ra - ta co' be -
- - - - - tia fe - ri - re, non ve - - di, non ve - - di
tia fe - ri - re, - - - - -

che con - giu - ra - ta co' be-gli oc - chianch'el - la, per
 che con - giu - ra - ta co' be-gli occhi anch'el - la,
 gli occhi anch'el - la, per far - ti pri-gio - nier, vien - tia fe -
 la man bel - la che con - giu -
 non ve - di la man bel -

far - ti pri-gio-nier, vien - tia fe - ri - re, che con - giu - ta co' be -
 per far - ti pri-gio-nier, vien - tia - ri - , che con - giu - ra - ta co' be -
 ri - re, che con - giu - ra - ta co' be-gli oc - chi, co' be -
 ra - ta co' be-gli oc - chi
 con - giu - ra - ta co' be-gli oc - chi, co' be -
 con - giu - ra - ta co' be-gli oc - chi anch'

gli occhi anch' el - la, per far - ti pri-gio-nier, per far - ti pri-gio -
 gli occhi anch' el - la, per far - ti pri-gio - nier, per far - ti pri-gio -
 el - la, per far - ti pri-gio-nier, vien - ti, vien -
 gli occhi anch' el - la, per far - ti pri-gio-nier, vien - tia fe - ri - re,
 el - la, per far - ti pri-gio-nier,

19

nier, vien - tia fe - ri re? Ma
 nier, vien - tia fe - ri re? Ma
 tia fe - ri re?...
 vien - tia fe - ri re?...
 vien - tia fe - ri re? Ma

21

las - - so, ma las - - so, las - - so, ecco un so -
 las - - so, m las - - so, ecco un so -
 ecco un so - spir, ecco un so - spir, nun -
 un so - spir, ecco un so - spir, ecco un so - spir,
 ec - co un so - spir, ec - co un so - spir, ec - co un so - spir,
 ec - co un so - spir, ec - co un so - spir, ec - co un so - spir,
 ec - co un so - spir, nun - zio in - fe - li
 spir, nun - zio in - fe - li
 - zio in - fe - li ce, in - fe - li
 nun - zio in - fe - li
 nun - zio in - fe - li

25

ce...

ce, ch'e - sce del pet-to e di - ce: Che più gio - va il fug -

ce, ch'e - sce del pet-to e di - ce:

ce... Che più gio - va il fug - gi re,

Che più gio - va il fug - gi

27

Che più gio - va il fug - gi re, che più gio - va il fug -

gi re, che più gio - va, che più gio - va il fug -

gi re, che più gio - va il fug - gi re,

che più gio - va il fug - gi

29

gi re, che più gio - va il fug - gi

gi re, che più

che più gio - va il fug - gi - re, che più gio - va il fug - gi - re, che più gio - va il fug -

re, che più gio - va il fug - gi

che più gio - va il fug - gi - re?

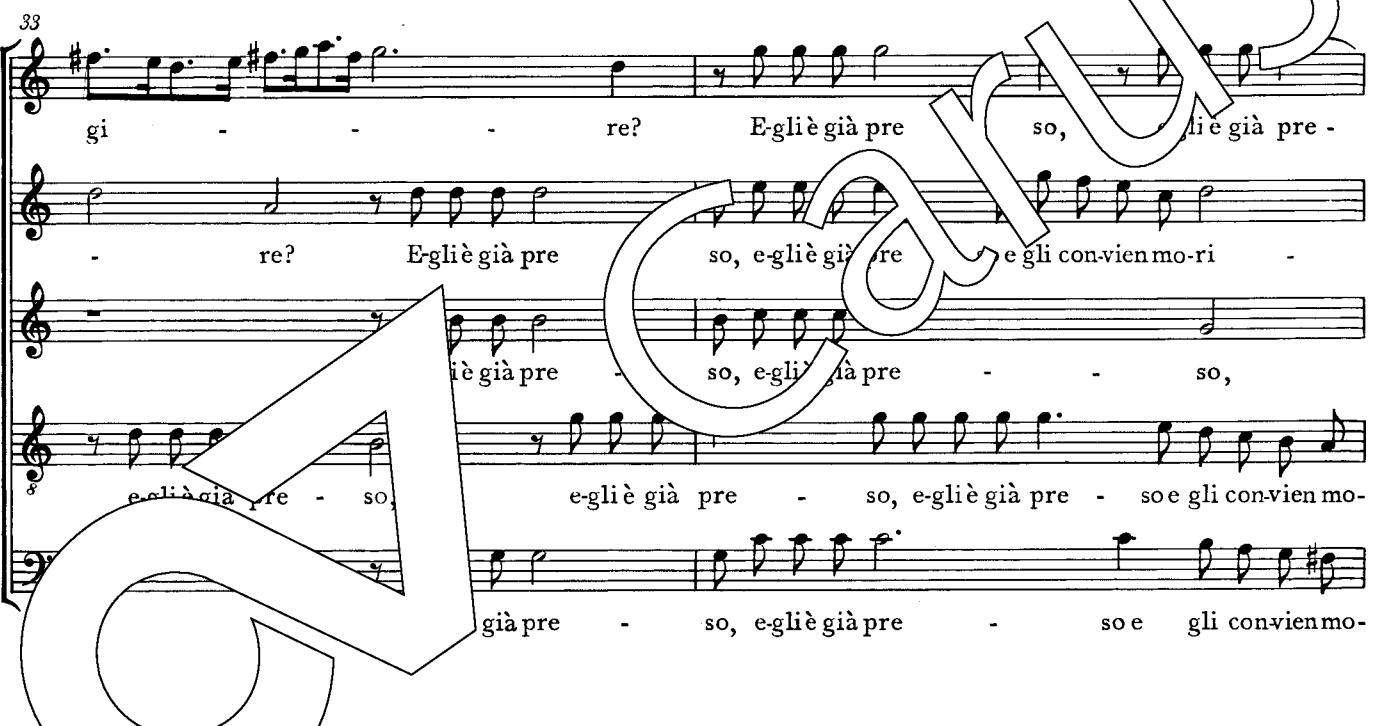
che più gio - va il fug - gi

31



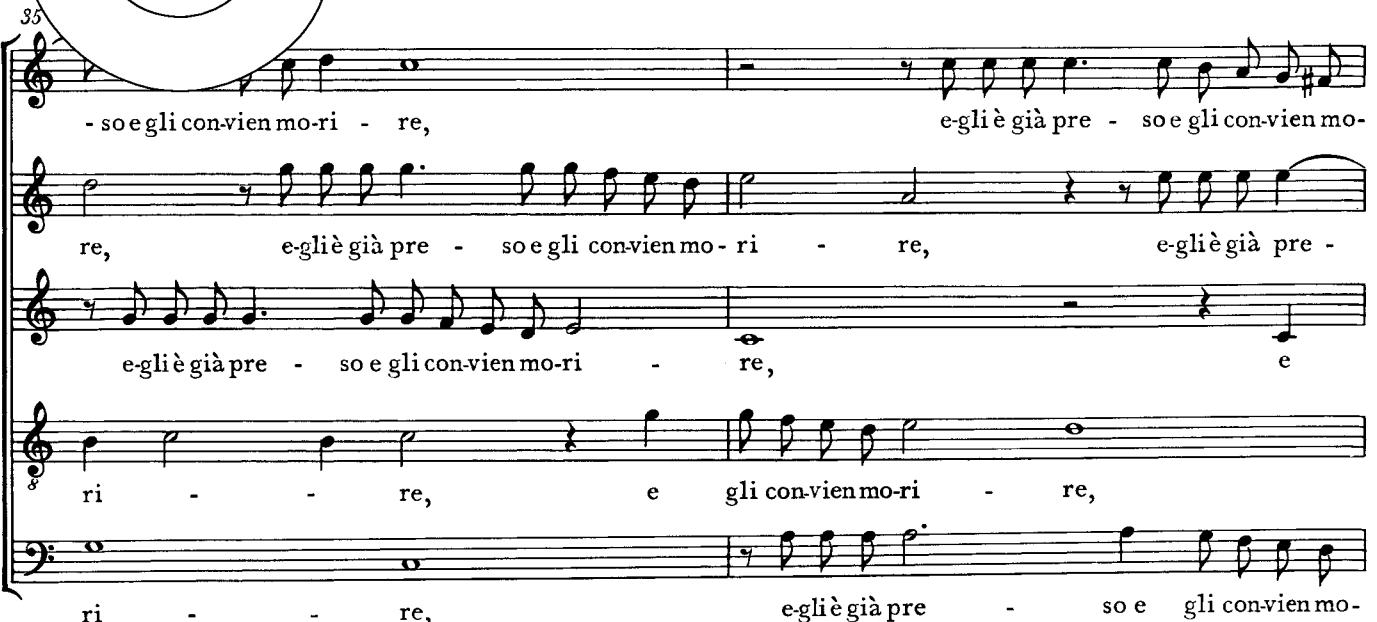
re, che più giova il fug-
gio-va il fug- gi - re, che più giova il fug- gi -
gi - re? E-gli è già pre - so e gli con-vien mo - ri - re,
E-gli è già pre - so e gli con-vien mo - ri - re,
re?

33



gi - re? E-gli è già pre - so, E-gli è già pre -
- re? E-gli è già pre - so, e-gli è già pre - so, e gli con-vien mo - ri -
iè già pre - so, e-gli è già pre - so, e gli con-vien mo -

35



- so e gli con-vien mo - ri - re, e-gli è già pre - so e gli con-vien mo - re,
re, e-gli è già pre - so e gli con-vien mo - ri - re, e-gli è già pre -
e-gli è già pre - so e gli con-vien mo - ri - re, e
ri - - re, e gli con-vien mo - ri - re, e-gli è già pre - - so e gli con-vien mo -

37

ri - re, e-gliè già pre - so e gli con-vien mo-ri - re,
- so e gli con-vien mo-ri - re, e gli con-vien mo-ri - re,
gli con-vien mo-ri - re, e-gliè già
e-gliè già pre - so e gli con-vien mo-ri - re,
ri - re,

39

e-gliè già pre - so, e-gliè già pre - so e gli con-vien mo-ri - re, e-gliè già - so e
e-gliè già pre - so, e-gliè già pre - so e gli con-vien mo-ri - re, e-gliè già
pre - so, e-gliè già pre - so e gli con-vien mo-ri - re, e-gliè già pre - so e
e-gliè già pre - so e gli con-vien mo-ri - re, e-gliè già pre - so, e-gliè già pre - so e
e-gliè già pre - so e gli con-vien mo-ri - re, e-gliè già pre - so, e-gliè già pre - so e
e-gliè già pre - so e gli con-vien mo-ri - re, e-gliè già pre - so, e-gliè già pre - so e

41

gli con-vien mo-ri - re!
pre - so e gli con-vien mo-ri - re!
gli con-vien mo-ri - re, mo - ri - re!
e - gliè già pre - so e gli con-vien mo-ri - re!
re!

9. Feritevi, ferite

SWV 9

CANTO

Sopran I (c'-f'') Fe - ri - te - vi, fe - ri -

QUINTO Fe -

Sopran II (b-f'') Fe - ri - te - vi,

ALTO Fe -

Alt (f-a') Fe - ri - te - vi, fe - ri -

TENORE Fe -

Tenor (A-f') Fe - ri - te - vi, fe -

BASSO Fe -

Baß (F-b) Fe - ri - te

2

te, fe - ri - te - vi, fe - ri - te, ri - te - vi, fe - ri - te, fe - - te,

fe - ri - te, fe - - te - vi, fe - ri - te, re - ri - te - vi, fe - ri - te,

- te, fe - ri - te, fe - ri - te - vi, fe - ri - te, fe - ri - te, fe - ri -

ri - te - vi, fe - - te, fe - ri - te - vi, fe - ri - te, fe - ri - te, fe -

vi - pe - ret - te mor - da - ci, mor - da - ci, vi - pe - ret - te mor - da - ci,

vi - pe - ret - te mor - da - ci, mor - da - ci, vi - pe - ret - te mor - da -

te, vi - pe - ret - te mor - da - ci, mor - da - ci, vi - pe - ret - te mor -

ri - te...

te...

6

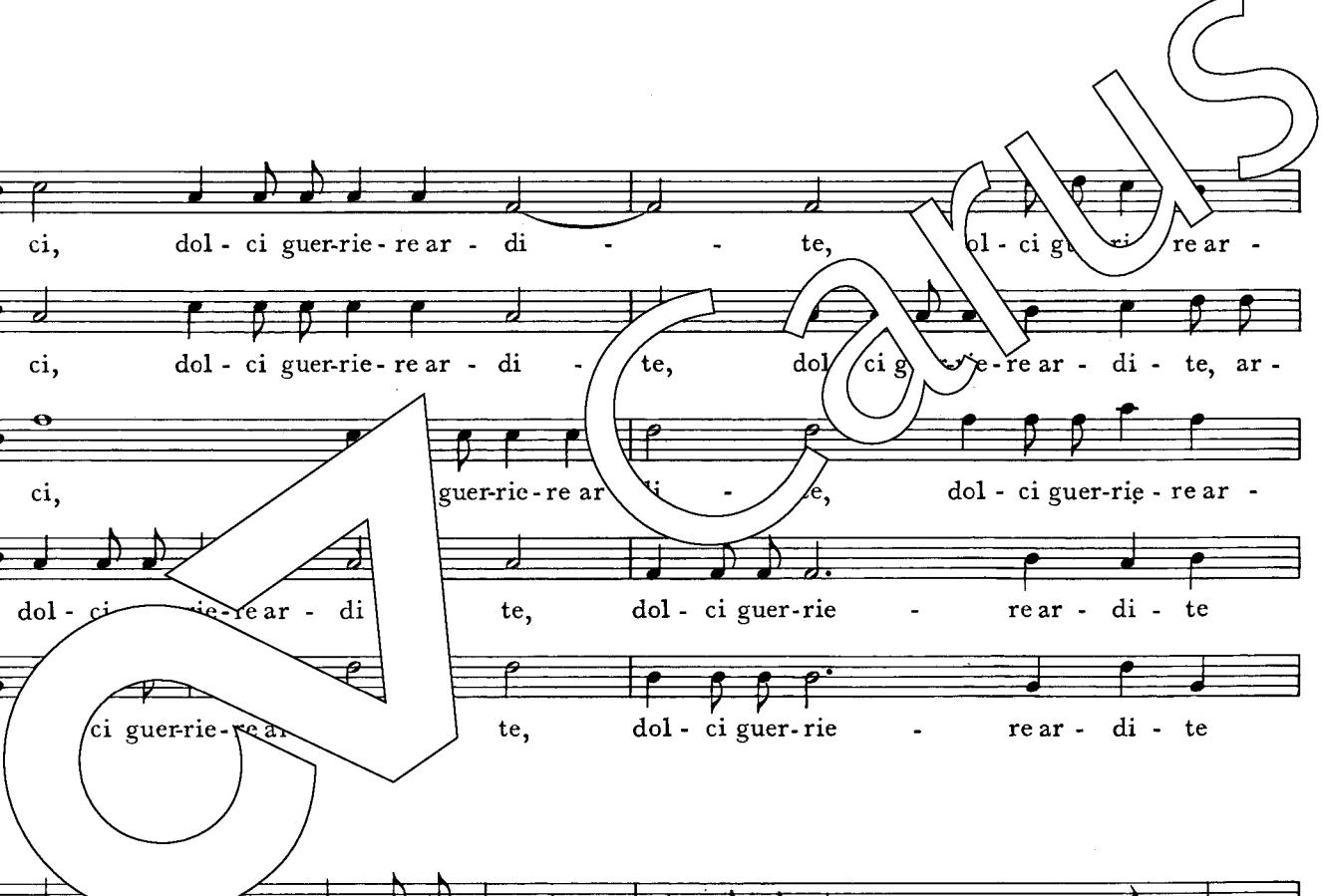
mor - da - ci, mor - da
 ci, mor - da - ci, mor - da - ci, mor - da
 da - ci, mor - da - ci, mor - da
dol - ci guer - rie - rear - di - te,

8

ci, dol - ci guer - rie - rear - di - te,
 ci, dol - ci guer - rie - rear - di - te, dol - ci guer - rie - rear -
 ci, dol - ci guer - rie - rear - di - te, dol - ci guer - rie - rear -
 dol - ci guer - rie - rear - di - te, dol - ci guer - rie - rear -
 dol - ci guer - rie - rear - di - te, dol - ci guer - rie - rear -
 dol - ci guer - rie - rear - di - te, dol - ci guer - rie - rear -
ci guer - rie - rear -
te, dol - ci guer - rie - rear - di - te

10

di - te del di - let - to e d'a - mor, boc - che sa - ga - ci, boc -
 di - te del di - let - to e d'a - mor, boc - che sa - ga - ci, del di - let - to e d'a -
 di - te, dol - ci guer -
del di - let - to e d'a - mor, boc - che sa -
del di - let - to e d'a - mor,



12

- che sa - ga - ci, del di - let - toe d'a - mor, del di - let - toe d'a - mor, del di -
 mor, del di - let - toe d'a - mor, del di - let - toe d'a - mor, del di - let - toe d'a -
 rie - rear - di - te del di - let - toe d'a - mor, del di - let - toe d'a - mor, dol - ci guer -
 ga - ci, del di - let - toe d'a - mor, del di - let - toe d'a - mor, dol - ci guer - rie - re ar -
 dol - ci guer - rie - rear - di - te, dol - ci guer - rie - rear -

14

let - toe d'a - mor, del di - let - toe d'a - mor, boc -
 mor, boc - che sa - ga - boc - che sa -
 rie - rear - di - te che sa - ga - boc - che sa -
 di - te d - let - toe d'a - mor, boc -
 - let - toe d'a - mor, boc - che sa -
 - let - toe d'a - mor, boc - che sa -

16

- che sa - ga - ci! Sa - et - ta - te - vi pur, vi - bra - te ar -
 ga - ci! Sa - et - ta - te - vi pur, vi - bra - te ar - den
 - che sa - ga - ci! Sa - et - ta - te - vi pur, vi - bra - te ar - den
 ga - ci! Sa - et -

17

den - ti, sa - et - ta - te - vi pur, vi-brate arden
Sa - et - ta - te - vi pur, vi-brate arden - ti, sa - et - ta - te - vi pur, vi-brate arden - ti
ti, sa - et - ta - te - vi pur, vi-brate arden - ti
- ti, sa - et - ta - te - vi pur, vi-brate arden - ti, sa - et - ta - te - vi
ta - te - vi pur, vi-brate arden - ti, sa - et - ta - te - vi pur, vi-brate arden - ti

19

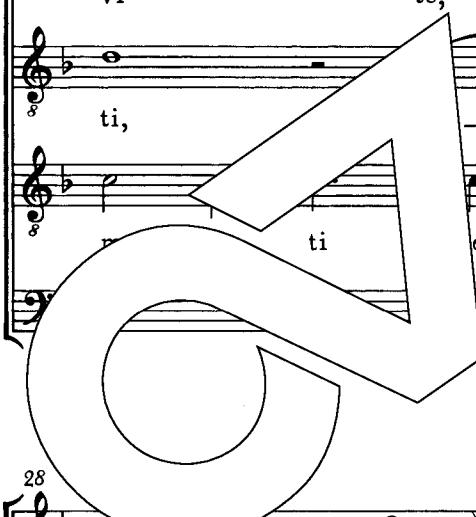
ti Par - mi vo - stre pun-gen - ti, l'ar - mi vo -
l'ar - mi vo - n-gen - ti, vi-brate arden - ti l'ar -
pur, sa - et - ta - t pur, vi-brate arden - ti, vi-brate arden - ti l'ar - mi vo - stre pun -

21

l'ar - mi vo - stre pun-gen - ti!
- stre pun-gen - ti! Ma, ma le
mi vo - stre pun-gen - - ti! Ma, _____
l'ar - mi vo - stre pun-gen - - ti! Ma, _____
gen - - - - - ti! Ma, _____

Ma, ma le mor - - ti sien
 mor - - - - ti sien
 — ma, — ma le mor -
 ma le mor - - ti, ma, ma le
 — ma le mor - - ti,

vi - - - - te,
 vi - - - - te,
 — ti, — male m - - ti sien
 — en vi - - - - te, ma, —
 — ma, — male



ma, ma le mor - - ti sien vi - -
 ma le mor - - ti sien vi - - - - te,
 — vi - - - - te, — sien
 — ma le mor - - ti, ma, — ma le
 — mor - - ti sien vi - -

32

te, sien vi
vi te, sien vi
mor ti sien vi
te,

33

te, ma le guer - re, ma le guer - re sien pa -
te, ma le guer - re, ma le guer - re sien pa -
te, ma le guer - re, ma le guer - re sien pa -
te, ma le guer - re, ma le guer - re sien pa -
ci, ma le guer - re, ma le guer - re sien pa -
ci, ma le guer - re, ma le guer - re sien pa -
ci, ma le guer - re, ma le guer - re sien pa -
ci, ma le guer - re, ma le guer - re sien pa -

37

ci... c pia -

ci, sien sa - et te le lin - gue,

ci, sien sa - et te le lin - gue,

ci, sien sa - et te le lin - gue e

ci, sien sa - et te le lin - gue,

39

ghei ba ci,

sien sa et te le lin -

sien sa et -

pia ghei ba ci, sien sa et te le lin -

sien sa et te, sien sa et -

41

sien sa - et te le lin - gue

gue, sien sa - et te e

- te le lin - gue e pia - ghei ba -

gue, sien sa - et te,

- te le lin - gue e pia - ghei ba -

43

e pia - ghei ba - ci, sien sa - et - te,
sien sa - et -
ci, sien sa - et - te, sien sa - et - te, sa - et -
sien sa - et - te le lin -
ci,

45

sien sa - et - te le lin - gue
- te le lin - gue,
sien sa - et - te le lin - gue
- te le lin - gue
e pia -
sa - et - te le lin - gue
lin - gue e pia -
sien sa - et - te le lin - gue
lin - gue e pia -
gue,

47

pia - ghei ba - ci.
e pia - ghei ba - ci.
ghei ba - ci.
e pia - ghei ba - ci.
ghei ba - ci.

10. Fiamma ch'allaccia

SWV 10

CANTO

Soprano I (c'-f'') E elac - cio sei tu, fiam - ma ch'allac -

QUINTO

Soprano II (b-f'') Fiam-

ALTO

Alt. (f-a') Fiam- Fiam - mach'allac -

TENORE

Tenor (H-g') Fiam- Fiam - mach'allac - cia e lac - cio sei

BASSO

Bass (E-c') Fiam- Fiam - mach'allac - cia lac

3

- cia, - ma ch'al- - m - ma ch'al-
Fiam - ma cl - c - cia e lac - cio sei tu, e
cia - cio sei tu, fiam - ma ch'al-lac - cia,
- ma, fiam - fiam -
cio sei

5

lac - - cia, fiam - ma ch'al - lac - - cia e
lac - cio sei tu, fiam - ma ch'al-lac - - cia, fiam -
fiam - ma ch'al-lac - - cia, ch'al - lac -
- ma ch'al-lac - cia... ch'in - fiam -
lac - - cia,

7

lac - cio sei tu, e lac - cio sei
 - mach'allac - cia, fiam - mach'al-lac
 - cia, fiam - mach'al-lac - cia e
 ma, fiam - mach'al-lac
 fiam - mach'al-lac

9

tu, e lac - cio sei tu cia - fiam -
 - cia e lac - ci sei tu
 lac - cio - ci sei tu fin-fiam
 cia e lac - ci sei tu ch'in - fiam -
 sei tu, e lac - ci sei tu

II

ma, o ca - ro, dol - ce
 ch'in - fiam - ma, o ca - ro,
 ma, o ca - ro,
 ma, o ca - ro,
 ch'in - fiam - ma, o ca - ro,

vez - zo d'a-mor, pre - gia - to e ra - - -
 dol - ce vez - zo d'a-mor, pre - gia - to e ra - - -
 dol - ce vez - zo d'a-mor, pre - gia - to e ra - - -
 dol - ce vez - zo d'a-mor, pre - gia - to e ra - - -

ro, ch'av-vam-pan - do-miil cor cir-con - ilb
 ro, ch'av-vam-pan - do-miil cor cir-con-d brac - cio, ch'av - vam - pan - do-miil cor cir-con-di il
 ro, ch'av - vam-pan - do-miil cor cir-con-di il brac - cio,
 ro, ch'av - vam - do-miil cor cir-con-di il brac - cio,

cio, ch'av - vam - pan - do-miil cor cir-con-di il brac - cio.
 brac - cio, ch'av - vam - pan - do-miil cor cir-con-di il brac - cio. Fo - stian - cor
 brac - cio, ch'av - vam - pan - do-miil cor cir-con-di il brac - cio...
 ch'av - vam - do-miil cor cir-con-di il brac - cio. Fo -
 ch'av - vam - do-miil cor cir-con-di il brac - cio. Fo - stian - cor

Fo - stian - cor re - teal - me - no che m'ac - co -
 re - teal - me no... che m'ac - co -
 stian - cor re - teal - me no... che m'ac - co -
 re - teal - me no... che m'ac - co -

glies - seal-la mia don na in se - no,
 - seal-la mia don al-la mia don na in se - no,
 - seal-la mia don in se - no, ch'al-lor ve -
 ch'al-lor ve-dreb-beil
 on - na in se - no,

ch'al-lor ve-dreb - beil ciel in o - gni par - te, in
 ch'al - lor ve-dreb-beil ciel in o - gni par - te, in
 dreb-beil ciel, ch'al-lor ve-dreb-beil ciel in
 ciel, ch'al-lor ve-dreb-beil ciel in o - gni par - te, in
 ch'al - lor ve-dreb-beil ciel in o - gni par - te,

24

o - gni par - te, in o - gni par - te, Ve - ner più
 o - gni par - te, in o - gni par - te, Ve - ner più
 o - gni par - - te, in o - gni par - te, Ve - ner più
 o - gni par - te, in o - gni par - te, Ve - ner più
 ch'al - lor ve-dreb - beil ciel in o - gni par - te,

26

bel - la, Ve - ner più bel - la e più ga-gliardo Mar - te,
 bel - la, Ve - ner più bel - la,
 bel - la, Ve - ner e più - gliard Mar - te, Ve-ner più bel - la e
 bel - la, più ga - gliar - do Mar - te, Ve-ner più bel - la,
 Ve - ner più bel - la e più ga -

28

Ve - ner più bel - la, Ve - ner più bel - lae più ga - gliardo Mar - -
 gliardo Mar - - te, Ve - ner più bel - lae più ga - gliardo Mar - -
 più, e più ga - gliar - do Mar - - te, e più ga - gliar - do Mar - -
 Ve-ner più bel - lae più ga - gliardo Mar - - te, Ve - ner più
 gliar - do Mar - - te, e più ga - gliar - do Mar - -

30

te, e più gagliardo Mar-te, Vener più bella e più gagliardo Mar-te,
te, e più gagliardo Mar-te, Vener più bella,
te, Vener più bella e più gagliardo Mar-te,
bel-la e più gagliardo Mar-te, e più gagliardo Mar-te, e più ga-
te, Vener più bella e più gagliardo Mar-te, e

32

- do, Vener più bella e più, più ga-
Vener più bella, Vener bel la e più gagliardo Mar-te,
più ga-gliardo Mar Vener bel la e
gliardo Mar e più ga-gliardo Mar-te,
do Mar e più ga-gliardo

34

gagliardo Mar-te.
e più gagliardo Mar-te.
più gagliardo, e più gagliardo Mar-te.
e più gagliardo Mar-te.

11. Quella damma son io

SWV 11

CANTO

Soprani I (c'-e'')
Soprani II (c'-e')
Alt (g-a')
Tenor (d-f')
Baß (G-d')

Quel-la dam - ma son i - o, cru-de -

Quel-la dam - ma son i - o, cru-de - lis -

Quel-la dam - ma son i - o, cru-de - lis -

Quel-

3

lis - si - mo Sil - vio,

- si - mo Sil - vio,

- si - quel-la dam - ma son i -

Quel-la dam - ma son i - o,

Quel-la dam - ma son i - o,

quel-la dam - ma, quel-la

quel-la dam -

6

o, cru-de - lis - si - mo Sil - vio,

cru-de - lis - si - mo Sil - vio,

quel-la dam - ma, quel-la

quel-la dam -

9

o, cru-de - lis - si - mo Sil - vio,

cru-de - lis - si - mo Sil - vio,

quel-la dam -

quel-la dam -

9

dam - ma son i - o, cru - de - lis -
 - ma son i - o, cru - de - lis - si - mo Sil -
 8 dam - ma son i - o, cru - de - lis - si - mo
 8 ma son i - o, cru - de - lis - si - mo
 - ma son i - o, cru - de - lis - si - mo

11

- si - mo Sil - vio, che,
 - - - vio, che, sen - sa - es - ser at - te -
 8 Sil - o... son da te vin - ta, che, sen -
 8 Sil , che, sen - za es - ser at - te - sa, son da te vin - tae pre -
 che, sen - za es - ser at - te - sa,

14

sen - za es - ser at - te - sa, son da te vin - ta, son da te vinta e pre - sa,
 sa, son da te vin - ta, son da te vinta e pre - sa, son da te vin - tae pre - sa,
 za es - ser at - te - sa, son da te vin - tae pre - sa, che,
 - sa, son da te vin - tae pre - sa, che,
 son da te vin - tae pre - sa,

16

che, sen - zaes-ser at - te - sa,
 che, sen - zaes - ser at - te
 che, sen - zaes - ser at - te - sa, son da te
 sen - zaes-ser at - te - sa, son da te vin - tae
 che, sen - zaes - ser at - te - sa, son da te

18

son da te vin - ta, son da te vin-tae pre - sa, vi - tu
 sa, son da te vin - tae pre - sa, e pre - sa, vi - va, se
 vin - tae pre - sa, son da te tae pre - sa, vi - va, se tu
 pre - sa, son da te vin-tae pre - sa,

20

- m'ac-co - gli, mor - ta, se mi ti to - gli,
 tu m'ac-co - gli, mor - ta, se mi ti to - gli,
 - m'ac-co - gli, mor - ta, se mi ti to - gli, vi - va, se
 vi - va, se tu

22

vi - va, se tu

23

25

vi - va se tu —

tu m'ac - co - gli, mor - ta, se mi _____ ti to - gli, vi - va, se

— m'ac - co - gli, mor - ta, se mi ti to - gli, vi - va, se

— m'ac - co - gli, mor - ta, semi ti to - gli,

26

28

— m'ac - co - gli, vi - va, se tu m'ac - co - gli, mor - se mi

vi - va, se tu m'ac - co - gli, mor - se mi ti

tu m'ac - co - gli, vi - va, se tu m'ac - co - gli, mor - se mi

tu m'ac - co - gli, vi - va, se tu m'ac - co - gli, mor - se mi ti

29

31

ti to - gli, mor - ta, se mi ti to - gli.

to - gli, mor - ta, se mi ti to - gli.

co - gli, mor - ta, se mi ti to - gli.

- ta, se mi ti to - gli.

to - gli.

12. Mi saluta costei

SWV 12

CANTO

Sopran I (d'-a'') Mi QUINTO
Sopran II (d'-a'') Mi ALTO
Alt. (g-d'') Mi TENORE
Tenor (e-a') Ma BASSO
Baß (G-d') Mi

3

ste - i, mi lu - ta co - ste - i,
lu - ta co - ste - mi sa lu - ta co - ste - i,
sa - ta co - ste - i, co - ste - i,
a - lu - ta co - ste - i, co - ste - i,
ma nel so -

5

ma nel so - a - ve in -
ma nel so - a - ve in - chi -
ma nel so - a - ve in - chi -
a - ve in - chi -

7

chi - no na - scon-de a-glioc-chi mie - i
no na - scon-de a-glioc-chi mie -
no na - scon-de a-glioc-chi mie -
no na - scon-de a-glioc-chi mie - i gli oc - chi leg -

gia - dri, gli oc - chi leg - gia - dri, gli oc - chi leg - a - dri,
i, na - scon-de a-gli oc - chi leg - gia - dri, gli oc - chi leg - a - dri,
i, na - scon-de a-gli oc - chi leg - gia - dri, gli oc - chi leg - a - dri,
gia - dri, gli oc - chi leg - gia - dri, gli oc - chi leg - gia - dri, gli oc - chi leg - gia - dri, gli oc - chi leg - gia - dri.

10

gli oc - chi leg - gia - dri e'l bel vol - - to di - vi -
gia - dri e'l bel vol - - to, vol - to di - vi -
chi leg - gia - dri e'l bel vol - - to, vol - to di - vi -
e'l bel vol - - to di - vi -

12

no, ma nel so - a vein - ,
no, ma nel so - a,
no, ma nel so - a,
no, ma nel so - a, ve,
no, ma nel so - a,
ma nel so - a, ve
14
a - vein - chi - no, na - ,
chi - no, na - scon-de a-gli oc-chi mie - i,
- vein - no, na - scon-de a-gli oc-chi
- a - chi - no, no, na - scon-de a-gli oc-chi
- chi - no, no, na - scon-de a-gli oc-chi
- scon - dea - gli oc - chi mie - i, gli oc - chi leg - ,
na - scon - dea - gli oc - chi mie - i,
mie - i, gli oc - chi leg - gia - dri,
na - scon - dea - gli oc - chi mie - i,
mie - i, gli oc - chi leg - gia - dri,
mie - i, gli oc - chi leg - gia - dri,

16

17

gia - dri, gli oc - chi leg - gia - dri, gli oc -
gli oc - chi leg - dia - dri, gli oc - chi leg - dia -
na - scón - dea - gli oc - chi mie - i gli oc -
gli oc - chi leg - dia - dri, gli oc - chi leg - dia - dri,
gli oc - chi leg - dia - dri,

18

chi leg - dia - dri, gli oc - chi leg - dia - gli oc - leg -
dri, gli oc - chi leg - dia - dri, gli oc - leg - dia -
chi leg - dia - gli oc - leg - dia -
chi leg - dia - gli oc - leg - dia -
dri, gli oc - leg - dia -
chi leg - dia - dri
e'l bel

19

gia - dri e'l bel vol -
dri e'l bel vol -
e'l bel vol -
to, vol - to di -
vol -
to di - vi - no, e'l bel vol -
e'l bel vol -

21

- to di - vi - no. O pie -
- to di - vi - no. O _____
vi - no. O pie - to -
- to di - vi - no. O pie -
vi - no. O pie -

23

24

to - - sain a - spet -
pie - to - - sa -
sain a - - to -
to - - sa i -
spet - - to -
spet - - to -
to - e cru - de -
spet - - to - e cru - de -

26

27

lein ef - fet - to, e cru - de - lein ef -
e cru - de - lein ef - fet - to, e cru -
lein ef - fet - to, e cru - de - lein ef - fet - to, e cru -
de - lein ef - fet - to, e cru -
lein ef - fet - to, e cru - de -

29

30

fet - - - to, a - - - va-raor che fa -
e cru - de - - - lein ef - fet - - -
e cru - de - - - lein ef - fet - - -
de - - lein ef - fet - - to, in ef - fet - - to, a - - -
lein ef - fet - - to,

32

re - - - te, a - - va-raorche fa - re - - te, seu-san do cor - te -
to, a - - va-raorche fa - re - - - seu-san - do cor - te -
to, a - - va-raorche fa - re - - - va-raorche fa - re - - te, seu - -
va-raorche fa - re - - - te, a - - va-raorche fa - re - - te, seu - -
va-raorche fa - re - - - te, a - - va-raorche fa - re - - te, seu - -

34

sia, seu - san - do cor - te - sia,
sia, seu - san - do cor - te - sia, scar - sa mi sie -
san - do cor - te - sia, scar - sa mi sie - - - te,
san - do cor - te - sia, scar - sa mi sie - - te, scar -
seu - san - do cor - te - sia, scar -

36

scar - sa mi sie - te, a - va-ra or che fa - re -
 te, scar - sa mi sie - te, a - va-ra or che fa - re - te, seu -
 - sa mi sie - te, a - va-ra or che fa - re - te, seu -
 - sa mi sie - te, a - va-ra or che fa - re - te,

38

te, seu san do cor - te - sia,
 san - do cor - te - sia, se - san - do cor - te -
 san - do cor - te - sia, a - va-ra or che fa - re - te, seu -
 seu san o cor - te - sia, cor - te - sia, scar - - -
 sua

42

sia, seu san - do cor - te - sia, scar - sa mi sie - - - te?
 sia, seu san - do cor - te - sia, scar - sa mi sie - - - te?
 san - do cor - te - sia, scar - sa mi sie - - - te?
 scar - sa mi sie - - - te?
 - sa mi sie - - - te?

13. Io moro, ecco ch'io moro

SWV 13

CANTO

Sopran I (f'-h'') Io mo - ro, ec - co, ec - co ch'io

QUINTO Io

Sopran II (d'-b'') Io mo - ro, ec - co, ec - co ch'io mo -

ALTO Io

Alt (g-es'') Bel-

TENORE

Tenor (e-b') Io

BASSO Io mo - ro, ec - co, ec - co ch'io mo

Baß (G-es') Bel-

3

mo - ro, ec - co, ec - co ch'io mo - ec - co,

ro, ec - ec - co ch'io - ro,

bel - 1 mia, sias - sa

bel - la ne - mi - ca mi - a, t'of - fe - sias -

ber ne - mi - ca mia, t'of - fe - sias -

5

ec - co ch'io mo - - - ro, bel - la ne -

ec - co, ec - co ch'io mo - - - ro, bel - la ne - mi - ca

i, bel - la ne - mi - ca mia,

sa - - - i, bel - la ne - mi - ca mia,

le - var tropp' al - to i miei pen - sier o -

7

mi - ca mia, bel - la ne - mi - ca mia,
 mia, bel - la ne - mi - ca mia, bel - la ne -
 bel - la ne - mi - ca mia, t'of - fe - sias - sa - i,
 bel - la ne - mi - ca mia, bel - la ne - mi - ca mia,
 sa - i, bel - la ne - mi - ca mia, t'of -

9

t'of - fe - sias - sa - i, le -
 mi - ca mia, t'of - fe - as - sa - i,
 bel - la ca - mi t'of - fe - sias - sa - i, le - var trop - al - toi
 sias - sa - i,
 va - toi miei pen - sier o - sa - i,
 le - var trop - al - toi miei pen - sier o - sa - i,
 miei pen - sier o - sa - i,
 le - var trop - al - toi miei pen -
 le - var trop -

This musical score consists of two systems of music. The top system, starting at measure 7, features a treble clef and a bass clef. It includes lyrics in Italian and French. The bottom system, starting at measure 9, continues with the same vocal parts and adds a piano part. Large, stylized white markings are overlaid on the staves: a large 'S' shape on the first staff, a large 'C' shape on the second staff, and a large 'M' shape on the third staff. The piano part in the second system has markings for 'va' (downward arrow), 't' (upward arrow), and 'al' (upward arrow).

14

le - var trop' al - toi miei pen - sier o - sa -
 le - var trop' al - toi miei pen - sier o - sa -
 le - var trop' al - toi miei pen - sier o - sa - i.
 sier, le - var trop' al - toi miei pen - sier o - sa -
 al - toi miei pen - sier o - sa -

16

i. Per - don ti chieg - gio; pe-gno
 i. Per - don ti chieg - gio; pe-gno bra-mo di
 Per-don in pe-gno
 i. in pe-gno, in pe-gno
 Per-d chieg - gio,

18

bra - mo di pa - ce un se - gno, per - don ti chieg -
 pa - ce, bra - mo di pa - ce un se - gno, per - don ti
 bra - mo di pa - ce un se - gno, un se - gno, per - don ti
 bra - mo di pa - ce un se - gno, per - don ti chieg -
 per - don ti

21

- gio; in pe - gno, in pe - gno, in pe - gno
 chieg - gio; in pe - gno, in pe - gno bra - mo di
 chieg - gio; in pe - gno, in pe - gno bra - mo di pa - ce un
 gio; in pe - gno, in pe - gno bra - mo di pa - ce
 chieg - gio; in pe - gno, in pe - gno bra - mo di

23

bra - mo di pa - ce un se - gno.
 pa - ce un se - gno, un se - gno.
 se - gno, e - gno.
 se - gno.

In que - sta e - stre -
 In que - sta e - stre -
 I que - sta e - stre - ma
 In que - sta e - stre - ma
 In que - sta e - stre - ma

ma mia
 ma mia du - - ra par - ti
 mia du - - ra par - ti
 que - sta e - stre - ma mia du - - ra par - ti
 stre - ma mia du - - ra par -

27

du - - ra par - ti - ta non vo', sen - za il tuo
ta, du - ra par - ti - ta non vo', sen - za il tuo
- - - ta non vo', sen - za il tuo
ta non vo', sen - za il tuo
ti - ta

30

ba - cio, sen - za il tuo ba - cio, sen - za il tuo
ba - cio, u-scir di vi - ta, u-scir di vi - ta, u-scir di
ba-cio, u-scir di vi - u-scir di vi - ta, u-scir di vi - ta,
ba - cio, u-scir di vi - ta, u-scir di vi - ta, u-scir di
vi - - - ta, u-scir di vi - ta,

31

ba - - - cio, u-scir di vi - ta, u-scir di vi - ta, non
vi - ta, u-scir di vi - ta, u-scir di vi - ta, non
u-scir di vi - ta, u-scir di vi - ta, di vi - ta, non
vi - - - ta, u-scir di vi - ta, u-scir di vi - ta, non
non

33

vo', sen - zail tuo ba - cio,u-scir di vi - ta, non
vo', sen - zail tuo ba - cio, sen - zail tuo ba -
vo', sen - zail tuo ba - cio, u - scir di vi - ta,u - scir di vi - ta,
vo', sen - zail tuo ba - cio,u - scir di vi - ta, u - scir di vi - ta,
vo', sen - zail tuo ba - cio,

34

vo', non vo', sen - zail tuo ba - cio, cio, non vo', sen - zail tuo ba - cio,u - scir di vo', non vo', sen - zail tuo ba - cio, sen - zail tuo ba - cio,u - scir di vo', sen - zail tuo ba - cio, sen - zail tuo ba - cio,u - scir di vo', sen - zail tuo ba - cio, vo', sen - zail tuo ba - cio,u - scir di

36

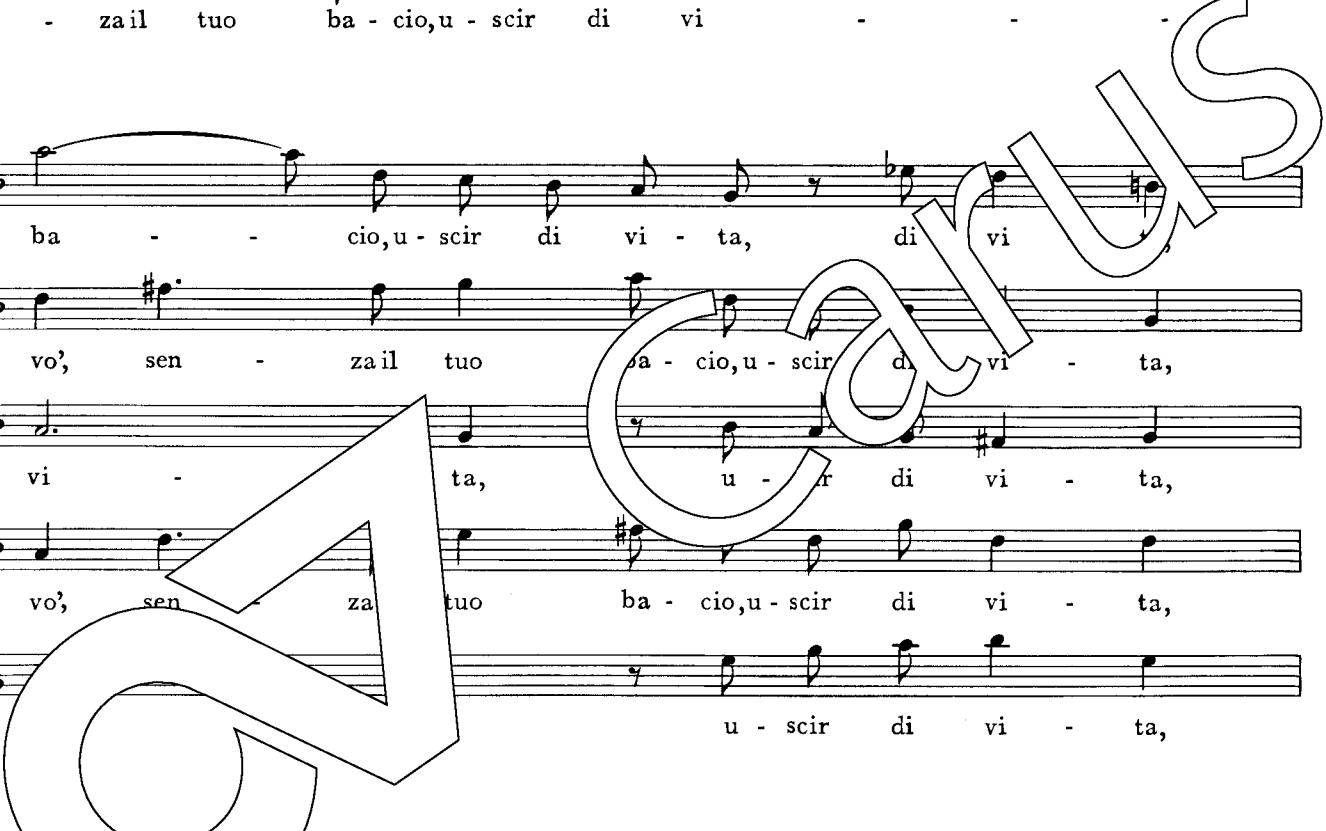
u - scir di vi - ta, u - scir di vi - ta, non vo', sen -
vi - ta, u - scir di vi - ta, non vo', sen -
vi - ta, u - scir di vi - ta, u - scir di vi - ta, non vo', sen -
u - scir di vi - ta, u - scir di vi - ta, non vo', sen -
vi - ta, u - scir di vi - ta, non vo', sen -

37

- zail tuo ba - - cio, sen - zail tuo
 - zail tuo ba - cio, u - scir di vi - ta, non
 - zail tuo ba - cio, u - scir di vi - ta, u - scir di
 8 - zail tuo ba - cio, u - scir di vi - ta, non
 - zail tuo ba - cio, u - scir di vi - - -

38

ba - - cio, u - scir di vi - ta, di vi
 vo', sen - zail tuo ba - cio, u - scir di vi - ta,
 vi - ta, u - scir di vi - ta,
 8 vo', sen - zail tuo ba - cio, u - scir di vi - ta,
 u - scir di vi - ta,



39

u - - - scir di vi - ta.
 u - - - scir di vi - ta.
 u - scir d vi - ta, u - scir di vi - - - ta.
 8 u - scir di vi - - - ta.

41

14. Sospir, che del bel petto

SWV 14

CANTO

Sopran I (e'-b'') *QUINTO* So - spir, che del bel pet - to di Ma-

Sopran II (d'-g'') *ALTO* So - spir, che del bel pet - to di Ma-don-na-e-sci fo - re,

Alt (g-d'') *TENORE* So - spir, che del bel pet - to di Ma-don-na-e-sci

Tenor (d-a') *BASSO* Dim.

Baß (F-d') So -

3

don-na-e-sci fo - - - - -
di Ma-don-na e - - - - -
fo - re, di M - - - - -
na e-sci fo - - - - - re, dim - - - - -
mi, dim - - - - - mi, che fa quel

5

dim - - - - - mi, che fa quel co - - - - -
- - - - - re, dim - - - - - mi, che fa quel
- mi, che fa quel co - - re, quel co - - - - -
co - - - - - re, dim - - - - - mi, che fa quel co - - - - -

7

re, so - spir, che del bel pet - to

co - re, so - spir, che del bel pet - to di Ma -

- re, so - spir, che del bel pet - to

8 re, so - spir, che del bel pet - to

So - spir, che del bel pet - to Ma -

9

di Madon-na e-sci fo - re,

don-na e-sci fo - re, di Ma - don-na e-sci fo - e, dim -

di Ma-don-na e-sci fo - na, di Ma-don-na e-sci fo - re, dim - mi, che fa quel

ra-don - e-sci fo - re, dim - mi, che fa quel

dim - mi, dim - mi, che fa, dim -

dim - mi, dim - mi, dim - mi, che fa quel co -

- mi, che fa quel co - re, dim - mi, che fa quel

co - re?

co - re?

14

mi, che fa quel co - re? Ser - ba l'an - ti - co af - fet -

re? Ser - ba l'an - ti - co af - fet -

co re?... Ser - ba l'an - ti - co af - fet - to?

Ser - ba l'an - ti - co af - fet -

16

to?

Op - pur mes - so se' ,

Op - pur mes - so se' tu di no -

Op - pur mes - so se' tu, op - pur

17

o?

Op - pur me se' tu di no - vo a - mo

Op - pur mes - so se' tu, op - pur

tu di no - vo a - mo - re, di no - vo a - mo -

op - pur mes - so se' tu di no - vo a - mo -

- vo a - mo - re, di no - vo a - mo -

re, di no - vo a - mo -

mes - so se' tu di no - vo a - mo -

21

re, di no - vo a - mo - re,
op - pur
re, op - pur mes - so se' tu di no -
re, op - pur mes - so se' tu di no - vo a -
op - pur mes - so se' tu, op - pur mes - so se' tu, op - pur mes - so se'
re, op - pur mes - so se' tu, op - pur mes - so se' tu, op -

23

mes - so se' tu di no - vo a -
- vo a - mo - re, di no - vo a -
mo - re, di no - vo, di - vo a -
tu o - vo, di no - vo a -
so se' tu di no - vo a -

25

27

mo - re? Deh no, deh no, piut - to - sto si - a, deh
mo - re? Deh no, deh no, piut - to - sto si - a, deh no, piut -
mo - re? Deh no, deh no, piut - to - sto si - a, deh no,
mo - re? Deh no, deh no, piut - to - sto si -

28

no, piut - to - sto si - a so-spi - ra - ta da lei, so-spi -
to - sto si - a so-spi - ra - ta da
piut - to - sto si - - - a so-spi - ra - ta da lei, so-spi -
 so-spi - ra - ta da lei, so-spi -
 so-spi - ra - ta da lei, so-spi -
 so-spi - ra - ta da lei, so-spi -
 so-spi - ra - ta da lei, so-spi -
 so-spi - ra - ta da lei, so-spi -
 so-spi - ra - ta da lei, so-spi -
 so-spi - ra - ta da lei, so-spi -
 so-spi - ra - ta da lei, so-spi -

30

ra - ta da lei, so-spi - ra - ta da lei
lei, so-spi - ra - ta da lei
 la mor - te
ra - ta dalei la mor -
 la n - te, la mor - te mi -
 la mor - - - te, la mor - te
 so-spi - ra -
 lei
 mi ,

33

mi - - - a, deh no, deh no, piut - to - sto si -
- te mi - - a, deh no, deh no, piut - to - sto si -
 a, deh no, piut - to - sto si - a
 mi - - a, deh no, piut - to - sto si - a
 deh no, piut - to - sto si -
 deh no, piut - to - sto si -

36

so - spi - ra - ta da lei la mor - -
 so - spi - ra - ta la mor - - te
 so - spi - ra - ta da lei la mor - -
 so - spi - ra - ta da lei, so - spi - ra - ta da lei la mor - -
 so - spi - ra - ta da lei la mor - -

38

te mi - - a, la mor - -
 mi - - a, la mor - - te, la
 te - - - - a, la mor - - te, la
 - - m - - a, la mor - - te, la
 la mor - - - - te, la

40

te, la mor - - te mi - - a!
 la mor - - te mi - - a!
 mor - - te mi - - a!
 - - te, la mor - - te mi - - a!
 mor - - te mi - - a!

15. Dunque addio, care selve

SWV 15

CANTO

Sopran I (d'-b'') *QUINTO*

Sopran II (d'-g'') *ALTO*

Alt (g-c'') *TENORE*

Tenor (d-a') *BASSO*

Baß (G-d')

Dun - que ad - di - o, ad - di - o,
Dun - que ad - di - o, ad - di - o, ad - di - o,
Dun - que ad - di - o, ad - di - o, ad - di - o,
Dun - que ad - di - o, ad - di - o,
sel - ve; ca - re mie sel - ve, ad - di - o,
ca - re sel - ve; ca - re mie sel - ve, ad - di - o,
ca - re sel - ve; ca - re mie sel - ve, ad - di - o,
ca - re sel - ve; ca - re mie sel - ve, ad - di - o,
ca - re mie sel - ve, ad - di - o,

5

ad - di - o, ad -

ad - di - o,

dun que ad - di - o, ad - di - o, ca - re

dun que ad - di - o, ad - di - o, ad -

dun que ad - di - o, ca - re

7

di - o, ca - re mie sel - ve ad - di - o!

ad - di - o, ca - re mie sel - ve ad - di - o! ca - re - te que -

sel - ve; ca - re mie sel - ad - di - o! Ri - ce - ve - te que -

di - o ca - re mie sel - ve ad - di - o!

- ve; ca - re mie sel - ve ad - di - o!

9

te que - sti ul - ti - mi so - spi - ri,

sti ul - ti - mi so - spi - ri,

sti ul - ti - mi so - spi - ri, ri - ce - ve - te

Ri - ce - ve - te que -

Ri - ce - ve - te que -

11

ri - ce - ve -
ri - ce - ve - te que -
que - sti ul - ti - mi so - spi - ri, ri - ce - ve - te
sti ul - ti - mi so - spi - ri, ri - ce - ve - te
sti ul - ti - mi so - spi - ri, ri - ce - ve - te que -

13

te que - sti ul - ti - mi so - spi - ri que - - ti -
sti ul - ti - mi so - spi - ri que - sti ul - ti -
que - sti ul - ti - so - spi - ri, ri - ce - ve - te que - sti ul -
ti ul - ti - mi so - spi - ri, ri - ce - ve - te que - sti ul -
que - - ti - so - spi - ri, ri - ce - ve - te que - sti ul -

15

mi so - spi - ri, fin - ché, sciol - ta da fer - roin -
mi so - spi - ri, fin - ché, sciol - ta da fer - roin -
ri, fin - ché, sciol - ta da fer - roin -
- ti - mi so - spi - ri, fin - ché, sciol - ta da fer - roin -
ri, fin - ché, sciol - ta da fer - roin -

17

fin - ché, sciol - ta da fer - roin - giu - sto e cru -
 giu - sto e cru - do,
 ta da fer - roin - giu - sto e cru -
 giu - sto e cru - do, in - giu - sto e
 giu - sto e cru -

20

do, tor - ni la mia fredd' om - bra
 tor - ni la mia fredd' om - bra al - le vostr'
 do, tor - ni la mia fredd' om - bra
 cru - do, tor - ni la mia fredd' om - bra

22

al - le vostr' om - bre a - ma - te, chè nel pe - no -
 om - bre a - ma - te, chè nel pe - no -
 bra al - le vostr' om - bre a - ma - te...
 al - le vostr' om - bre a - ma - te...
 al - le vostr' om - bre a - ma - te, chè

24

- so in - fer - no non può gir
- so in - fer - no non può gir
non può
nel pe - no - soin - fer - no,

26

— in - no - cen - te,
— in - no - cen - te,
gir - no - cen - te, chè nel pe - no
in - no - cen - te, chè nel pe - no
chè nel pe -

28

non può gir — in - no - cen - te,
non può gir, — non può
so in - fer - no non può gir, non può gir
no - soin - fer - no non può gir

30

nè può star tra'be-a - ti
gir in-no-cen - te, nè può star tra' be -
in-no-cen - te, nè può star tra'be-a -
in-no-cen - te, nè può
in-no-cen - te, nè può star tra'be-a

32

di - spe - ra - tae do - len - te,
a - ti, nè può star tra'be-a - ti di - spe -
ti, nè può star tra'be-a - ti, di - spe -
star tra'be-a - ti di - spe -
spe - ra - - tae do -
di - spe -

34

e do - len - - te, nè può
ra - tae do - len - - te, nè può
nè può star tra'be-a - ti, nè può
ra - tae do - len - - te, nè può star tra'be-a -
len - - te, nè può

star tra' be - a - ti di - spe - ra - tae do - len -
nè può star tra' be - a - ti di - spe -
nè può star tra' be - a - ti
ti, nè può star, nè può star tra' be - a - ti
star tra' be - a - ti di - spe - a -

te, nè può star tra' be - a - ti, tra' be - a - ti
ra - tae do - len - te, nè può star tra' be - a - ti
di - spe - a - tae do - len - te, di -
di - spe - rae do - len - te, di - spe -
di - spe - rae do - len - te, di - spe -

di - spe - ra - tae do - len - te.
di - spe - ra - tae do - len - te.
di - spe - ra - tae do - len - te.
di - spe - ra - tae do - len - te.
di - spe - ra - tae do - len - te.

16. Tornate, o cari baci

SWV 16

CANTO

Sopran I (d'-g'') Tor - na - te, tor - na - te, o ca - ri ba - ci,

QUINTO

Sopran II (d'-e'') Tor - na - te, tor - na - te, o ca - ri ba - ci,

ALTO

Alt (g-h') Tor - na - te, tor - na - te, a ri-tor -

TENORE

Tenor (c-f') A ri - tor -

BASSO

Bass (G-c') Tor - na - te, a ri - tor -

3 a ri - tor - nar - miin vi - ta, ri - nar - miin
a ri - tor - nar - miin vi - ta, a ri - tor - nar - miin
nar - vi - ta, a ri - tor - nar - miin
nar - vi - ta, a ri - tor - nar - miin vi -

5 vi - ta, tor - na - te, tor - na - te, a ri - tor -
vi - ta, tor - na - te, tor - na - te, a ri - tor - nar,
vi - ta, tor - na - te, tor - na - te, o ca - ri ba - ci,
- - - ta, tor - na - te, tor - na - te, o ca - ri ba - ci,

Tor - na - te, tor - na - te,

7

nar, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar-miin
a ri-tor-nar, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar - miin
a ri-tor-nar, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar-miin
a ri-tor-nar, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar-miin

8

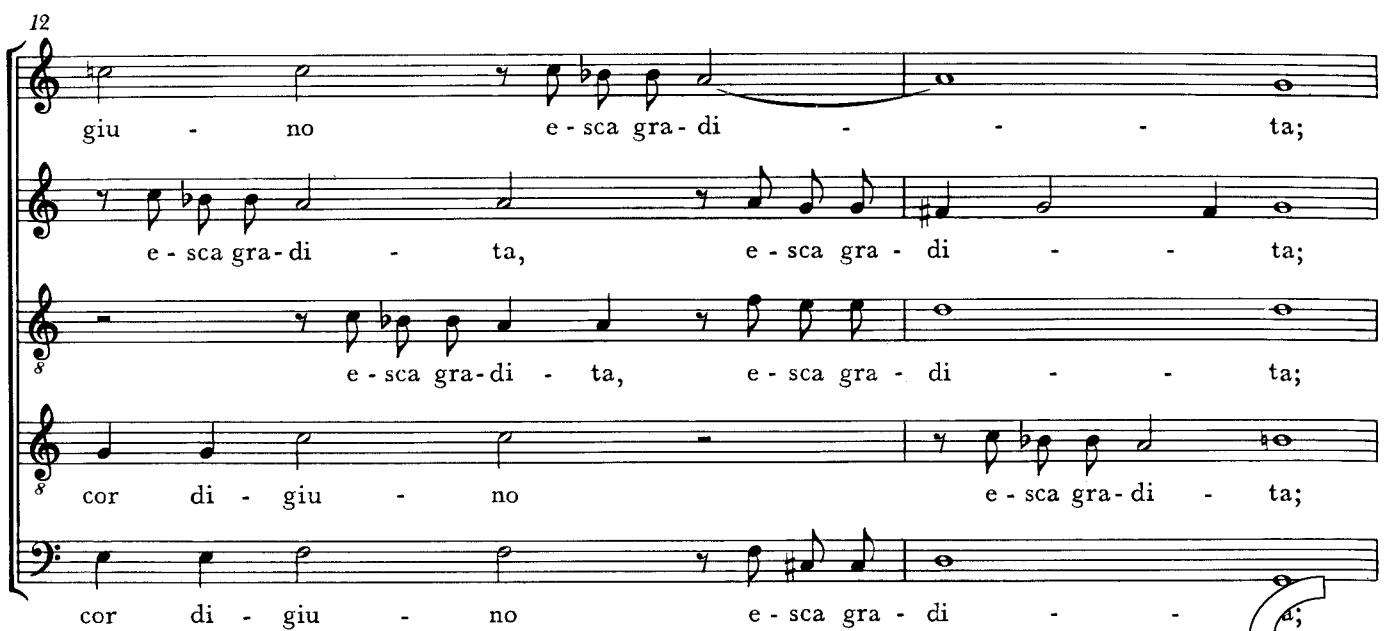
9

vi - ta, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar - miin
vi - ta, a ri-tor-nar, a ri-tor-nar - miin
vi - a ri-tor - a ri-tor - nar - miin vi -
a ri-tor - a ri-tor - nar - miin vi -
a ri-tor - a ri-tor - nar, a ri-tor-nar - miin

10

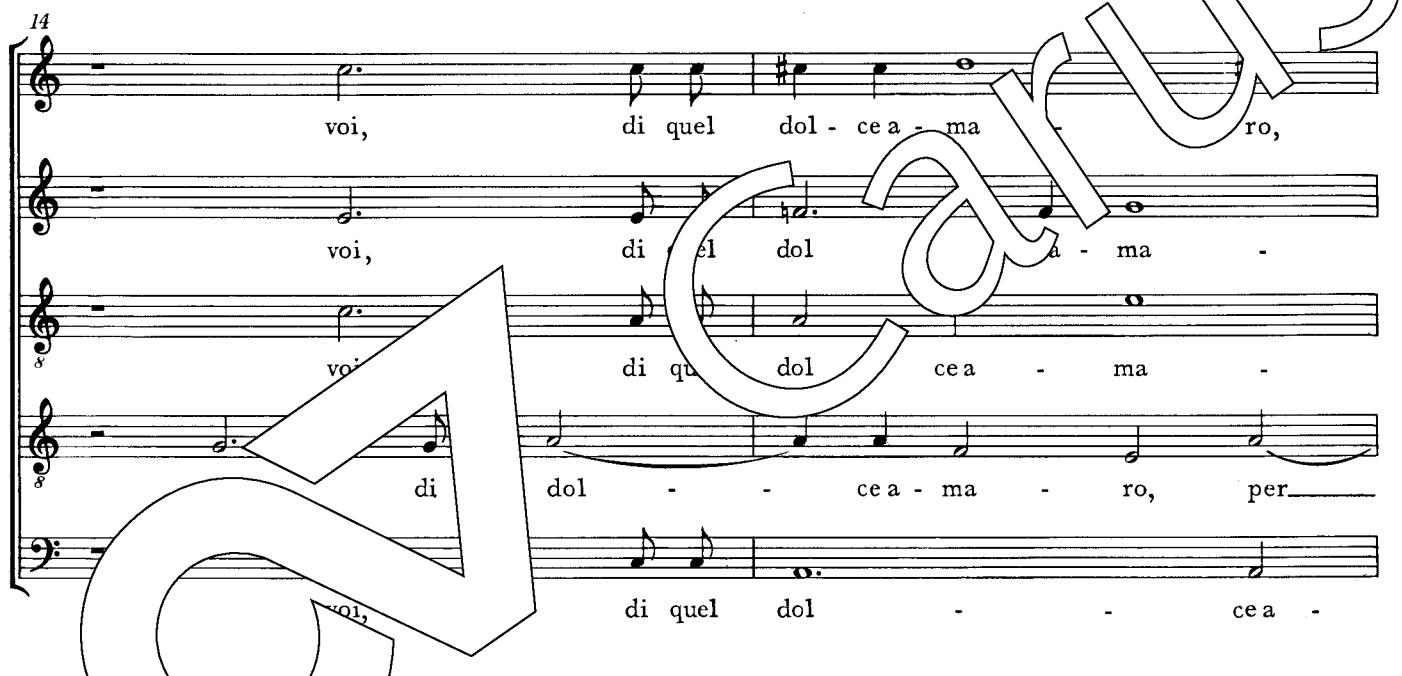
vi - ta, ba - cial mio cor, ba - cial mio cor di -
vi - ta, ba - cial mio cor di - giu - no
ta, ba - cial mio cor di - giu - no
nar-miin vi - ta, ba - cial mio cor, ba - cial mio
vi - ta, ba - cial mio cor, ba - cial mio

12



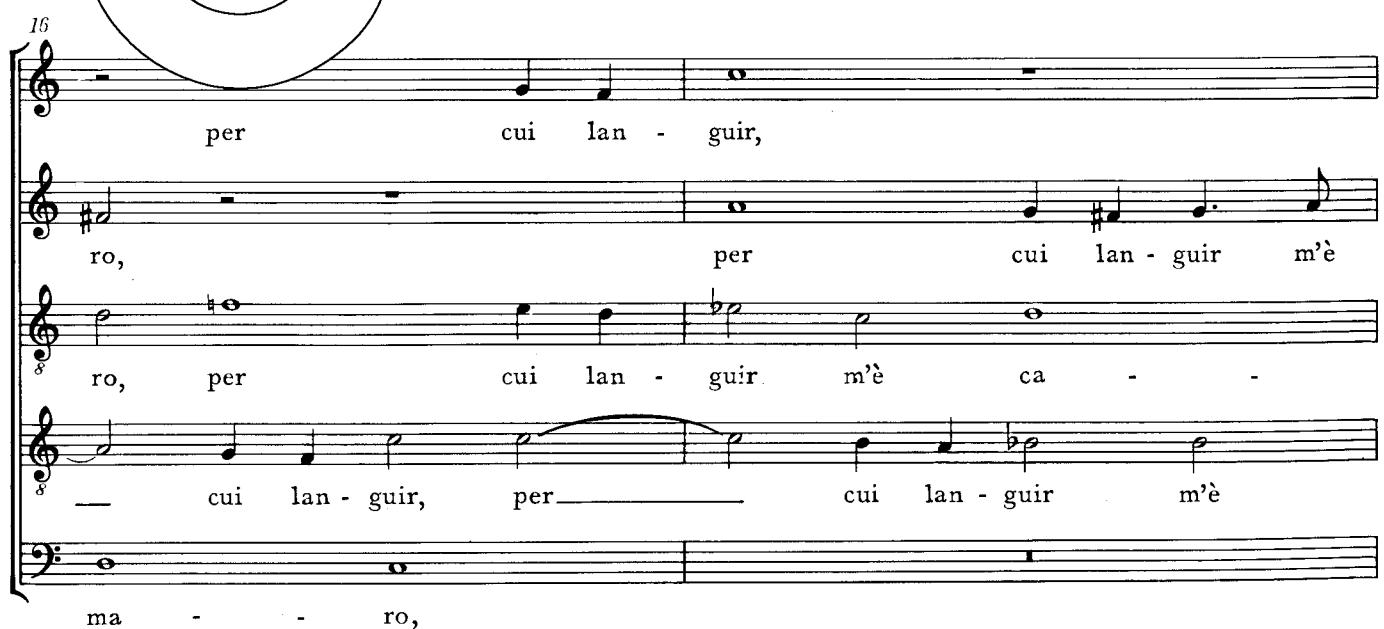
giu - no e - sca gra - di ta;
e - sca gra - di ta, e - sca gra - di ta;
e - sca gra - di ta, e - sca gra - di ta;
cor di - giu - no e - sca gra - di ta;
cor di - giu - no e - sca gra - di ta;

14



voi, di quel dol - cea - ma ro,
voi, di quel dol - cea - ma -
vo, di quel dol - cea - ma - ro, per -
di quel dol - cea - ma - ro, per -

16



per cui lan - guir,
ro, per cui lan - guir m'e
ro, per cui lan - guir m'e ca -
cui lan - guir, per cui lan - guir m'e
ma - ro,

18

per cui lan - guir m'è ca -
 ca - ro, per cui lan - guir m'è
 ro, per cui lan - guir m'è ca -
 ca - ro, per cui lan - guir m'è ca -

20

ro, di quel vo - stro non me - no net - che ve -
 ca - ro, di quel vo - stro non me - no...
 ro, el vo - stro non me - no net - ta - re che ve - ne -
 vo - stro non me - no net - ta - re che ve - ne -
 vo - stro non me - no...

22

ne - no pa - sce-teimiei fa-me - li - ci de - si -
 pa - sce-teimiei fa-me - li - ci de - si - ri, pa - sce-teimiei fa-me - li - ci de -
 no pa - sce-teimiei fa-me - li - ci de - si - ri, pa - sce-teimiei fa-me - li - ci de -
 no pa - sce-teimiei fa-me - li - ci de - si - ri; ba-ci,in cui dol - ci pro - vo an -
 pa - sce-teimiei fa-me - li - ci de - si - ri; ba-ci,in cui dol - ci

ri; ba-ci,in cui dol - ci pro - vo an - coi so - spi - ri, pa - sce-teimieifa -

si - ri; ba-ci,in cui dol - ci pro - vo an - coi so - spi - ri,

si - ri; ba-ci,in cui dol - ci pro - vo an - coi so - spi - ri,

coi so - spi - ri, so - spi - ri, pa - sce-teimieifa -

pro - vo an - coi so - spi - ri, pa -

me-li - ci de-si - ri, pa - sce-teimieifa-me-li - ci de -

pa - sce-teimieifa-me-li - ci de-si - ri, pa - sce - imiei - li - ci de-si -

fa - e-si - ri, fa - me-li - ci de-si - ri;

me-li - ci - ri, sce-teimieifa - me-li - ci de-si - ri; ba-ci,in cui

s - iei - fa - me - li - ci de - ri; ba-ci,in cui dol - ci pro - vo an - coi so -

ba-ci,in cui dol - ci pro - vo an - coi so - spi - ri, so - spi - ri.

ri; ba-ci,in cui dol - ci pro - vo an - coi so - spi - ri.

ba-ci,in cui dol - ci pro - vo an - coi so - spi - ri, so - spi - ri.

dol - ci pro - vo an - coi so - spi - ri, so - spi - ri.

spi - ri.

17. Di marmo siete voi

SWV 17

CANTO

Sopran I (d'-a'') *Di QUIÑTO*

Sopran II (e'-a'') *E*

Alt (g-d'') *Di TENORE*

Tenor (e-a') *Di BASSO*

Baß (A-d') *Di*

3

4

na, ai col - pi d'A-mo - re, al pian - mi - o,

di mar - mo son i -

i, Don - amo - re, di mar - mo sie - te

ar

Don - na, ai col - pi d'A-mo - re, al pian - to

mo sie - te vo - - i,

7

Don - na, ai col - pi d'A-mo - re, Don -

o, - - -

vo - - i, Don - na, ai col - pi d'A-mo - re, al pian -

mi - o, Don - na, ai col - pi d'A-mo -

Don - na, ai col - pi d'A - mo - - -

9
 - na, ai col - pi d'A-mo - re, Don - na, ai col - pi d'A-mo - re,
 e di mar - - - - mo son i -
 - to mi - o, Don - na, ai col - pi d'A-mo - re, al pian - to
 re, Don - na, ai col - pi d'A-mo - re, al pian - to
 re, al pian - to m -
 12
 di mar - - - - mo sie - i,
 o al-le vostr' i-re e a-gli stra - z suo -
 mi - o, e di mar - - - -
 mi e mar - - - - mo son i -
 13
 o, e di mar - - - - mo son
 14
 Don - na, ai col - pi d'A-mo - re,
 al - le vostr' i-re e a - gli stra - zi suo - i,
 - - - - mo son - - - - i - o al - le vostr' i-re e a - gli
 o
 15
 al - le vostr' i-re e a - gli
 i - o al - le vostr' i-re e a - gli
 al - le vostr' i-re e a - gli stra -
 i - o al - le vostr' i-re e a - gli

17

al pian - - to mi - o... per A - mor,
 al le vostr' i - ree a - gli stra - zi suo - - i... per Na -
 stra - zi suo - - i. Per A - mor,
 stra - - zi suo - - i... per Na -
 zi suo - - i.

19

per A - mor, per A - mor, io - st -
 tu - ra, per Na - tu - ra, Na - tu - ra... e
 per Na - tu - ra, per A - mor, per Na - tu - r io co - stan -
 tu - ra per A - n er Na - tu - ra, per A - mor, per Na - tu - ra
 per Na - tu - ra, per A - mor, per Na - tu - ra

21

- - - te, per A - mor,
 voi, e voi du - - - ra, per Na -
 - te e voi du - - - ra,
 io co - stan - tee voi du - - - ra, per A - mor, per Na -
 io co - stan - te e voi du - - - ra,

23

per A-mor, io co - stan - te...
 tu - ra, perNa-tu - ra... e voi du - ra, e voi
 io co - stan - tee voi du - ra, io co-stan - tee
 tu - ra io co-stan - tee voi du - ra, io co-stan - tee voi
 io co-stan - tee

26

28

am - bo siam sas - si el'un e l'al - tro sco - glio el'un e
 du - ra; am - bo siam sas - si el'un e l'al - tro sco - glio, am - bo siam
 — voi du - ra... el'un e l'al - tro sco - glio, am - bo siam
 du - ra; el'un e l'al - tro sco - glio, am - bo siam
 am - - bo siam

29

l'al - tro sco - glio, el'un e l'al - tro sco - glio, io di
 el'un e l'al - tro sco-glio, el'un e l'al - tro sco - glio...
 sas - si el'un e l'al - tro sco - glio, el'un e l'al - tro, el'un e
 bo - siam sas - si el'un e l'al - tro sco - glio, el'un e l'al - tro
 sas - - si el'un e l'al - tro

fè, io di fè, e l'un e l'al - tro sco-glio, e l'un e l'al - tro
 voi d'or-go - glio, voi d'or-go - glio, e l'un e l'al tro sco - glio, e l'un e
 l'al - tro sco - glio, e l'un e l'al - tro sco - glio, io di fè, voi d'or-go - glio,
 e l'un e l'al - tro sco - glio, io di fè, voi d'or-go - glio,
 sco - glio, e l'un e l'al - tro sco - glio, io di fè, voi d'or -
 glio,

sco - glio, io di fè, io di fè, fè,
 l'al - tro sco - glio... voi d'or - go-glio, d'or-go-glio, voi d'or -
 e l'un e l'al - tro sco - glio, io di fè, voi d'or -
 glio, e l'un e l'al - tro sco - glio, io di fè, voi d'or -
 glio, e l'un e l'al - tro sco - glio, io di fè, voi d'or -
 glio, e l'un e l'al - tro sco - glio, io di fè, voi d'or -
 glio,

io di fè, io di fè, voi d'or - go - - - glio.
 go - glio, voi d'or-go - glio, voi d'or - go - - - glio.
 go - glio, voi d'or-go - glio, io di fè, voi d'or - go - - - glio.
 voi d'or - go - glio, voi d'or - go - glio, voi d'or - go - - - glio.
 io di fè, voi d'or - go - - - glio.

18. Giunto è pur, Lidia

SWV 18

CANTO

Sopran I (e'-a'') Giun-

QUINTO

Sopran II (d'-f'') Giun -

ALTO

Alt (g-c'') Giun -

TENORE

Tenor (g-a') Giun -

BASSO

Baß (A-d') Las -

5

giun - toè pur, Li dia, il

toè pur, Li dia, giun - toè pur, Li dia, il mi -

dia, giun-toè p - dia, giun - toè pur, Li dia,

di - toè pur, Li dia,

Las - - so,

9

mi - o, non so, non so, non so, se deg - gia

o, non so, non so, non so, se deg - gia di -

il mi - o, non so, se deg - gia di -

il mi - o, il mi - o, non so, se deg - gia di -

las - - so, las -

11

di - re, non so, se deg - gia di - re, o par-ti - re o mo-ri - re,
re, se deg - gia di - re, o par-ti - re o mo-ri - re,
re, non so, se deg - gia di - re, o par-ti - re o mo-ri - re,
- so, las - - so,

13

o par - ti - re o mo - ri - re. Las - so,
o par - ti - re o mo - ri - re. Las - so,
ti - reo mo - ri - re, Las - so,
- so,

15

17

las - so, di - rò ben i - o
las - so, di - rò ben i - o
las - so, di - rò ben i - o che la mor -
las - so, di - rò ben i - o che la mor - te è
las - so, di - rò ben i - o

18

che la mor - te è par - ti - ta,
 che la mor - te è par -
 te è par - ti - ta, che la mor -
 — par - ti - ta, che la mor - te, che la
 che la mor - te è par - ti - t

21

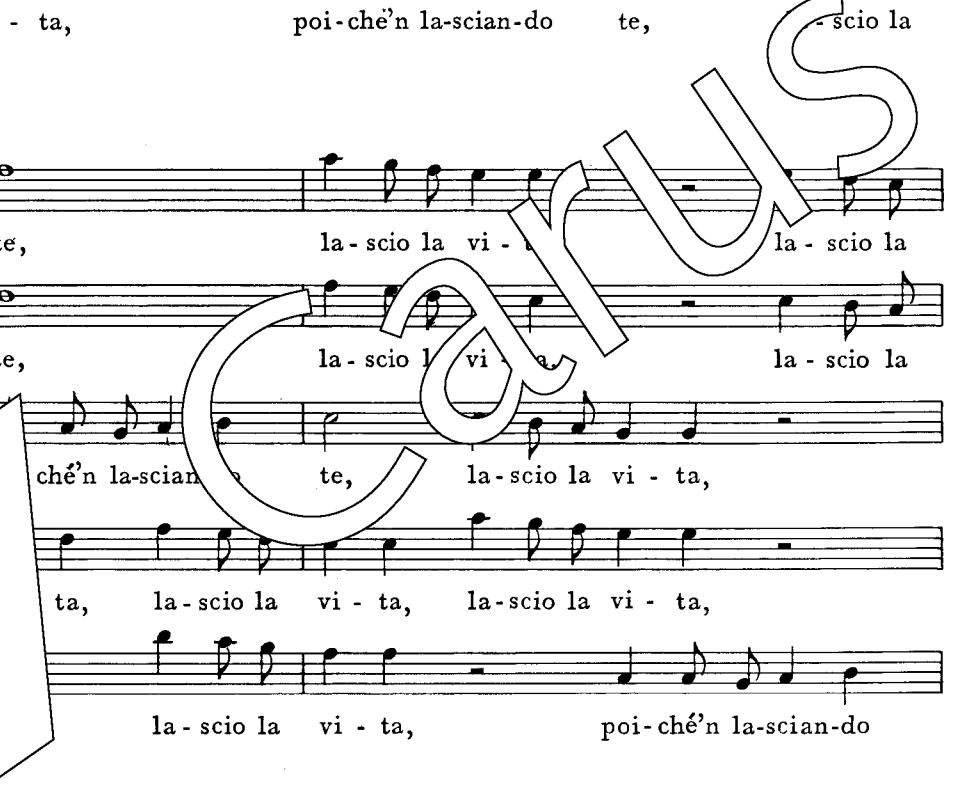
che la mor - te è par - ti - ta,
 ti - ta, che la mor - te è par - ti - a,
 - te è par - ti - a, è par -
 mor - par - ti - ta, che la mor - te è par -
 che la mor - te è par - ti - ta,

23

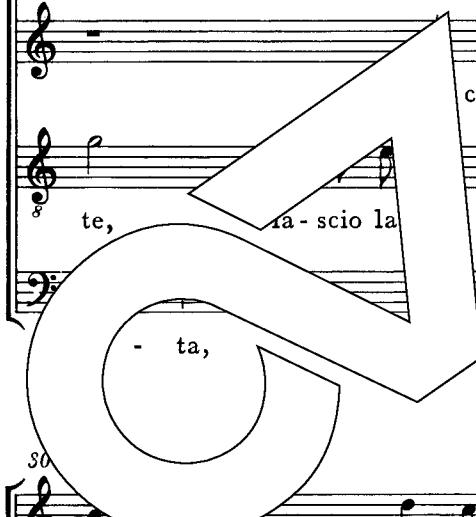
24

poi-ché'n la-scian-do te, la - scio la vi - ta,
 poi-ché'n la-scian-do te, la - scio la vi - ta, poi - ché'n la-scian-do
 ti - ta... la - scio la vi - ta, la - scio la
 ti - ta, poi - ché'n la-scian-do te, la - scio la
 poi - ché'n la-scian-do

poi-ché'n la-scian-do te, la - scio la vi - ta, poi-ché'n la-scian-do
 te, la - scio la vi - ta, la - scio la vi - ta,
 vi - ta, poi-ché'n la-scian-do te, la - scio la vi - ta,
 vi - ta, poi-ché'n la-scian-do te, poi-ché'n la-scian-do
 te, la - scio la vi - ta, poi-ché'n la-scian-do te, - scio la



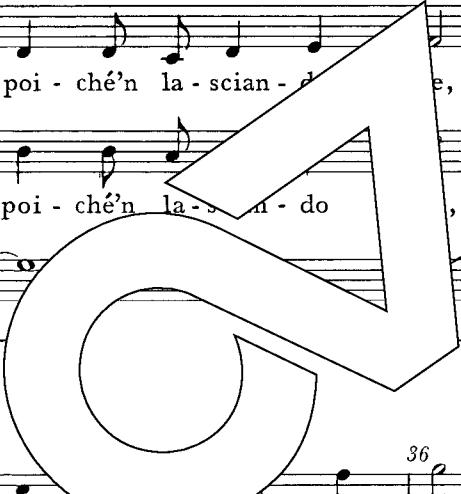
te, poi-ché'n la-scian-do te, la - scio la vi - ta, la - scio la
 poi - ché'n la-scian-do te, la - scio la vi - ta, la - scio la
 ché'n la-scian - te, la - scio la vi - ta, la - scio la vi - ta,
 te, la - scio la vi - ta, la - scio la vi - ta, la - scio la vi - ta, poi-ché'n la-scian-do
 - ta,



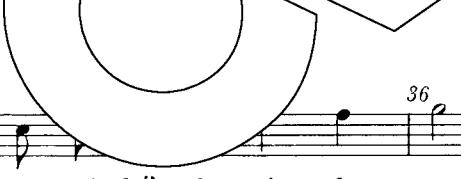
vi - ta, la - scio la vi - ta, la - scio la vi - ta,
 vi - ta, la - scio la vi - ta, poi-ché'n la-scian - do te, la - scio la
 la - scio la vi - ta, la - scio la vi - ta, poi-ché'n la-scian-do
 poi-ché'n la-scian-do te, la - scio la vi - ta, la - scio la
 te, la - scio la vi - ta, la - scio la vi - ta, poi-ché'n la-scian-do

poi-ché'n la-scian-do te,
 poi-ché'n la-scian-do
 vi - ta, la - scio la vi - ta, poi-ché'n la-scian - do te, la - scio la
 te, poi-ché'n la-scian-do te, la-scioletta vi - ta,
 vi - ta, poi-ché'n la-scian-do te, la - scio la vi - ta,
 te, la - scio

te, la - scio la vi - ta, poi - ché'n la - s - n - do
 vi - ta, poi - ché'n la-scian - do te, la - scio la
 poi - ché'n la - s - n - do te, la - scio la vi - ta,
 poi - ché'n la-scian - do te, la - scio la vi - ta,



te, poi-ché'n la - s - n - do te, la - scio la vi - ta!
 vi - ta, la - scio la vi - ta!
 poi - ché'n la - s - n - do te, la - scio la vi - ta!
 poi - ché'n la - s - n - do te, la - scio la vi - ta!



19. Vasto Mar [Dialogo] a 8

Coro Primo

SWV 19

CANTO

Soprano (c'-f'')
ALTO
Alt (g-a')
Tenor (c-e')
BASSO
Baß (D-b)

Va- Va- Va- Va- Va-

Coro Secondo

CANTO

Soprano (c'-f'')
ALTO
Alt (e-h')
Tenor (c-g')
BASSO
Baß (D-c')

Va- Va- Va- Va- Va-

Ma- Mar, va - sto Mar, -

sto Mar,

Va - sto,

Va - sto

Va -

5

nel cui se - - -

sto Mar,

va sto Mar,

Mar, va sto Mar, va

sto Mar,

7

no,

no,

no,

va

va

va

sto Mar, va

va

9

va
sto, Mar,
va

sto Mar, va sto Mar, sto Mar,

11

Mar, nel cui
va sto Mar,
sto Mar,
sto Mar,
Mar,

nel cui se
nel cui se
Mar, nel cui se
nel cui se

13

se - no fan so - a - ve ar-mo - ni -
nel cui se - no fan so - a - ve ar-mo - ni -
nel cui se - no fan so - a - ve ar-mo - ni -
nel cui se - no fan so - a - ve ar-mo - ni -

15

no fan so - a - ve ar-mo - ni -
no fan so - a - ve ar-mo - ni -
no fan so - a - ve ar-mo - ni -

16

fan - a - ve ar-mo - ni -
fan - a - ve ar-mo - ni -
fan - a - ve ar-mo - ni -

a, nel cui se - no fan so -
a, nel cui se - no
a, nel cui se - no fan so -
a, nel cui se - no fan so -

18

a - - - ve ar - mo - ni - - - a d'al -
a - - - ve ar - mo - ni - - - a d'al -
a - - - ve ar - mo - ni - - - a d'al -
a - - - ve ar - mo - ni - - - a d'al -

a - - - ve ar - mo - ni - - - a...
fan so - a - - ve ar - mo - ni - - - a...
a - - - ve ar - mo - ni - - - a...
ve ar - mo - ni - - - a...

20

tez - za, al - tez - za... con - cor - di
al - tez - za... con - cor - di
d'al - tez - za... con - cor - di
tez - za, d'al - tez - za... con - cor - di

e di vir - tù, e di vir - tù, con - cor - di
e di vir - tù, e di vir - tù, con - cor - di
e di vir - tù, e di vir - tù, con - cor - di
e di vir - tù, e di vir - tù, con - cor - di

22

ven - ti.
ven - ti.
ven - ti,
ven - ti,
ven - ti,
ven - ti.

24

Que
Que

Que - sti - de - vo -

26

sti de - vo -
ti ac - cen -
ti

vo -
ti ac - cen -
ti

sti de - vo -
ti ac - cen -
ti

Que - sti - de - vo -
ti ac - cen -
ti

27

t'of - fre la mu-sa mi - a, t'of - fre la mu-sa
ti t'of - fre la mu-sa mi - a, t'of - fre, t'of - fre la
ti t'of - fre la mu-sa mi - a, t'of - fre la mu-sa mi - a
t'of -



29

mi
sa mi
sa mi - a.
Tu, Gran Mau - ri
Tu, Gran Mau - ri
Tu, Gran Mau - ri
fre la mu-sa mi - a.

31

Tu, Gran Mau - ri
Tu, Gran Mau - ri
Tu, Gran Mau - ri
Tu, Gran Mau - ri

zio, tu, Gran Mau - ri - - -

zio, tu, Gran Mau - ri - - -

zio, lor gra-di - sci, lor gra - di - sci, lor gra -

zio, tu, Gran Mau - ri - - -

zio, tu, Gran Mau - ri - - -

zio, tu, Gran Mau - ri - - -

zio, tu, Gran Mau - ri - - -

zio, tu, Gran Mau - ri - - -

zio, lor gra-di - - - scie in - tan - to,

lor gra - di - - - scie in - tan - to,

lor gra - di - - - scie in - tan - to,

lor - di - sci, lor gra - di - scie in - tan - - - to,

zio, lor gra-di - sci, lor gra - di - - - scie in - tan - - - to,

zio, lor gra-di - sci, lor gra - di - - - scie in - tan - - - to,

lor gra - di - sci, lor gra - di - - - scie in - tan - - - to,

zio, lor gra-di - sci, lor gra - di - - - scie in - tan - - - to,

zio, lor gra-di - sci, lor gra - di - - - scie in - tan - - - to,

lor gra-di - sci, lor gra - di - sci, lor gra-di - sci,
 lor gra-di - sci, lor gra - di - sci, lor gra-di - sci,
 lor gra-di - sci, lor gra - di - sci, lor gra-di - sci,
 lor gra-di - sci, lor gra - di - sci, lor gra-di - sci,

lor gra-di - sci, lor gra-di - sci, lor gra-di - sci, lor gra -
 lor gra-di - sci, lor gra-di - sci, lor gra-di - sci, lor gra -
 lor gra-di - sci, lor gra-di - sci, lor gra-di - sci, lor gra -



lor ein - tan - to fa - rai, fa -
 lor ein - tan - to fa - rai, fa -
 lor ein - tan - to fa - rai, fa -
 lor gra-di - sci ein - tan - to fa - rai, fa -



di - sci, lor gra-di - sci ein - tan - to fa - rai, fa - rai,
 di - sci, lor gra-di - sci ein - tan - to fa - rai, fa - rai,
 di - sci, lor gra-di - sci ein - tan - to fa - rai, fa - rai,
 di - sci, lor gra-di - sci ein - tan - to fa - rai, fa - rai,

41

raí,
fa - rai di roz - zo
raí
raí di roz - zo
raí,
fa - rai di roz - zo

fa - rai di roz

zo

43

ar - ni - o - so,
o - ni - o - so,
ar - mo - ni - o - so,
ar - mo - ni - o - so,

ar - mo - ni - o - so, ar - mo - ni - o - soil

ar - mo - ni - o - so, ar - mo - ni - o - soil can -

ar - mo - ni - o - so, ar - mo - ni - o - soil

ar - mo - ni - o - so, ar - mo - ni - o - soil

45

can

can

can

47

mo - ni - o - so, ar - mo - ni -

mo - ni - o - so, ar - mo - ni -

ar - mo - ni - o - so, ar - mo - ni -

ar - mo - ni - o - so, ar - mo - ni -

to, ar - mo - ni - o - so, ar - mo - ni - o - so

to, ar - mo - ni - o - so, ar - mo - ni - o - so

to, ar - mo - ni - o - so, ar - mo - ni - o - so

to, ar - mo - ni - o - so, ar - mo - ni - o - so

49

o - so il can
o - so il can to,
o - so il can to, il can -
o - so il can

il can
il can to, il can -
il can to, il
il can

51

can to.
can to.
can to.
can to.

