

Provincia autonoma di Trento | Assessorato alla Cultura, Rapporti europei e Cooperazione

Quaderni Trentino Cultura

**Atti**

# Pasquini Symposium 2010

*a cura di Armando Carideo*

Cultura  
per il territorio  
*Atti*

**17**





17

**Quaderni Trentino Cultura**  
Servizio Attività culturali



17

Quaderni Trentino Cultura  
**Cultura per il territorio** Atti

**Atti**

# **Pasquini Symposium**

**Convegno internazionale - Smarano, 27-30 maggio 2010**

*a cura di Armando Carideo*

**PASQUINI SYMPOSIUM**, Smarano, 2010

Pasquini Symposium : convegno internazionale : Smarano, 27-30 maggio 2010 : atti / a cura di Armando Carideo. – Trento : Provincia autonoma di Trento. Giunta : Assessorato alla Cultura, Rapporti europei e Cooperazione, 2012. – 275, LII p. : ill. ; 24 cm. – (Quaderni Trentino cultura ; 17)

I. Carideo, Armando

Il terzo compl. del tit. precede il tit.

ISBN 978-88-7702-329-2

1. Pasquini, Bernardo – Congressi – Smarano - 2010

780.92

*Con il contributo di*



Fondazione  
Accademia Internazionale  
di Smarano ONLUS



**Atti Convegno internazionale**

**Pasquini Symposium - Smarano, 27-30 maggio 2010**

© 2012 Giunta della Provincia autonoma di Trento - Servizio Attività culturali, via Romagnosi 5 - 38122 Trento  
tel 0461.496915 fax 0461.495080 e-mail serv.attcult@provincia.tn.it www.trentinocultura.net

**Quaderni Trentino Cultura**

Collana editoriale realizzata dalla Provincia autonoma di Trento, Assessorato alla Cultura, Rapporti europei e Cooperazione, Servizio Attività culturali

È vietata la riproduzione con qualsiasi mezzo essa venga effettuata

*Progetto editoriale*

Servizio Attività culturali

*Cura e revisione testi*

Armando Carideo

*Foto copertina*

Andrea Pozzo, *Ritratto di Bernardo Pasquini*, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

*Realizzazione grafica*

Palma & Associati

*Stampa*

Litotipografia Alcione



VAI AL SITO

## Presentazione

Nel licenziare questo volume della Collana provinciale non posso esimermi dal sottolineare la peculiarità ed il carattere di eccellenza dei contenuti, indirizzati alla riscoperta di un Musicista che dallo splendore del Barocco Romano ha operato nelle Corti nobiliari dell'epoca in tutta Europa: Bernardo Pasquini dunque rappresenta una realtà culturale che, anche ai nostri tempi, ben si inquadrebbene nel più largo ambito continentale dell'Europa.

Bene ci sta in copertina l'opera del nostro grande conterraneo Andrea Pozzo, che lo ha ritratto con efficacia, paludato nei suoi panni sontuosi.

L'iniziativa dell'Accademia Internazionale di Smarano ha permesso di radunare intorno a questo Simposio il meglio dei musicologi e ricercatori italiani e stranieri e di dare così un contributo determinante alla raccolta di documenti e ricerche che rappresentano, nel loro insieme, la collezione più completa di cui al momento la Comunità scientifica mondiale possa disporre riguardo a Bernardo Pasquini, riportato alla luce nelle sue opere didattiche e musicali.

Un ringraziamento al professor Armando Carideo dell'Istituto dell'organo Storico Italiano per la paziente e inappuntabile cura dei testi.

*Franco Panizza*

*Assessore alla Cultura, Rapporti europei e Cooperazione  
della Provincia autonoma di Trento*



## Sommario

Introduzione	9
La musica nel principato vescovile di Trento ai tempi di Andrea Pozzo e Bernardo Pasquini <i>Antonio Carlini</i>	15
Contributo all'iconografia di Bernardo Pasquini <i>Roberto Pancheri</i>	51
Gli oratori di Bernardo Pasquini come opere su commissione per l'aristocrazia romana <i>Sabine Ehrmann-Herfort</i>	66
Catalogo delle cantate di Bernardo Pasquini <i>Alexandra Nigito</i>	87
L'opera per tastiera di Bernardo Pasquini nel passaggio tra «lo stile degli antichi» e «gli stili dei moderni e dei modernissimi» <i>Armando Carideo</i>	91

Queen Christina and Roman Music in Northern Europe: A Tale of Two Cities Kerala J. Snyder	108
Organi e cembali «all'ottava bassa» nella Roma del Seicento: indizi su un aspetto ignorato di prassi esecutiva? Pier Paolo Donati	128
I cembalari della Roma di Bernardo Pasquini: un censimento, con aggiornamenti sui loro strumenti Patrizio Barbieri	139
Affetti cantabili from Frescobaldi to Pasquini Massimiliano Guido	154
A Source of Pasquini Partimenti in Naples Robert Gjerdingen	177
Pasquini e l'Improvvisazione: un approccio pedagogico Edoardo Bellotti - Bill Porter	195
Variation im 17. und 18. Jahrhundert in Italien und Deutschland – acht Streiflichter Christoph Bossert	211
Bernardo Pasquini's Cuckoo: An Opera for Keyboard in One Act Joel Speerstra	256

## Introduzione

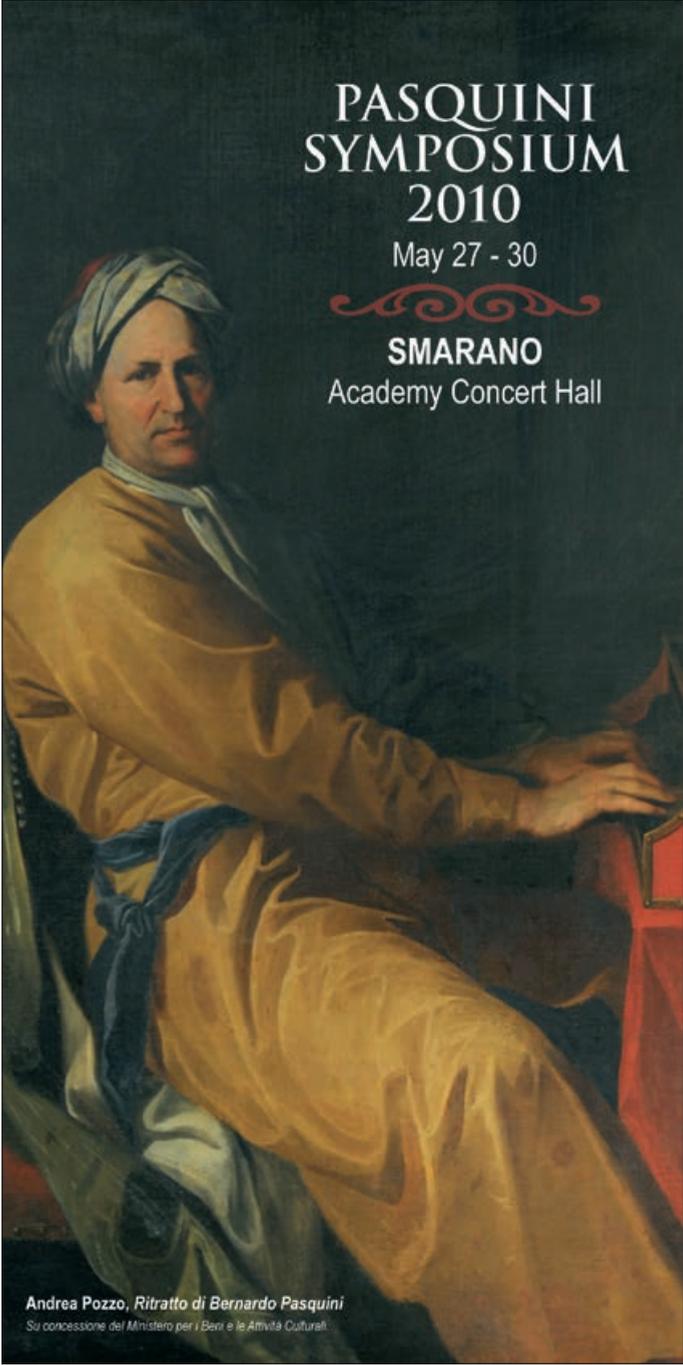
È con grande soddisfazione che possiamo mettere a disposizione degli studiosi gli Atti del «Pasquini Symposium», che si è svolto a Smarano (TN) dal 27 al 30 maggio 2010 nella ricorrenza del Terzo Centenario della morte di Bernardo Pasquini. È stata l'occasione opportuna per sollecitare nuovi contributi di ricerca da specialisti internazionali dell'epoca nella quale si svolse l'attività musicale di Bernardo Pasquini a Roma, in tutta la seconda metà del Seicento fino al primo decennio del Settecento. È stata un'impresa difficile, ma fruttuosa, che ha portato nuova luce su molti aspetti dei cambiamenti epocali che maturarono in un'epoca di passaggio nella storia della musica che portò all'affermazione generalizzata del sistema tonale in Occidente.

Il confronto tra gli studiosi è stato intenso e arricchente. Per questo è stato chiesto ai relatori di lavorare ad una redazione dello studio che ne tenesse conto e comprendesse una risposta alle sollecitazioni del confronto. Questo è il lato positivo del ritardo nella pubblicazione. Di particolare importanza è pure l'acquisizione del catalogo completo delle Cantate di Bernardo Pasquini, corredato dagli incipit musicali.

Un ringraziamento a tutti i relatori per la ricchezza degli approfondimenti di prima mano e per la collaborazione alla buona riuscita dell'iniziativa.

*Armando Carideo*



A classical oil painting of a man, Bernardo Pasquini, seated at a keyboard instrument. He is wearing a yellowish-brown robe with a blue sash and a white turban. The background is dark, and the lighting is dramatic, highlighting his face and hands.

PASQUINI  
SYMPOSIUM  
2010

May 27 - 30



**SMARANO**  
Academy Concert Hall

Andrea Pozzo, *Ritratto di Bernardo Pasquini*

*Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.*



### Thursday, May 27.th

Late afternoon:

h 19

h 19,30

h 21,15

Arrival

Welcome at Concert Hall

Dinner

**Church S.Maria Assunta:**

**Oratorio "IL MOSE" Per Solisti e Orchestra**

**di Bernardo Pasquini**

**PREMIERE IN MODERN AGE**

**Ensemble WESER-RENAISSANCE BREMEN**

**Cond. Manfred Cordes**

### Friday, May 28.th

h 9

h 9,30 Antonio Carlini:

h 10,15 Roberto Pancheri:

h 11

h 11,15 Kerala Snyder:

h 12,15 Sabine Ehrmann-Herfort:

h 13

Opening Adress

*La musica nel Principato Vescovile di Trento ai tempi di Andrea Pozzo e Bernardo Pasquini.*

*Bernardo Pasquini, Andrea Pozzo e Pietro Papaleo: intersezioni di musica e arti figurative nella Roma di Cristina di Svezia e Clemente XI Albani.*

Coffee Break

*Queen Christina and Roman Music in Northern Europe: A Tale of Two Cities.*

*Gli Oratori di Pasquini...*

Lunch

h 15,30 Hans Davidsson:

h 16,15 Christoph Bossert:

h 17

h 17,30 Alexandra Nigito:

h 18,15 Discussion

h 19,30 Gala Dinner

*Bernardo Pasquini and Dietrich Buxtehude*

*Variation in Deutschland und Italien im 17. und 18. Jahrhundert*

Coffee Break

*L'Apolline dei tempi suoi: Le Cantate di Bernardo Pasquini*



### Saturday, May 29.th

- h 9,30 Pier Paolo Donati: *Organi e cembali all'«ottava bassa» nella Roma del Seicento: indizi su un aspetto ignorato di prassi esecutiva?*
- h 10,15 Patrizio Barbieri: *Clavicembali, spinette, spinettini, spinettoni, cembali piegatori, e sordini nel tardo Barocco Romano.*
- h 11 Coffe Break
- h 11,30 Massimiliano Guido: *Gli affetti cantabili: da Frescobaldi a Pasquini.*
- h 12,15 Armando Carideo: *Bernardo Pasquini tra stile antico e stile moderno nelle fonti per tastiera.*
- h 13 Lunch

- 
- h 15,30 Robert Gjerdingen: *Pasquini and the Partimento at the End of the XVIIth Century.*
- h 16,15 Bill Porter/E. Bellotti: *Pasquini and improvisation: a pedagogical way.*
- h 17 Coffe Break
- h 17,30 Joel Speerstra: *Pasquini's "Toccata con lo scherzo del cucco": an Emblematic Opera in One Act.*
- h 18,15 Discussion

h 19,30 Dinner

h 21,15  Concert: *Organ & Harpsichord - Edoardo Bellotti - William Porter*

### Sunday, May 30.th

Morning departure





PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO  
ASSESSORATO ALLA CULTURA



REGIONE AUTONOMA TRENTO-ALTO ADIGE  
AUTONOME REGION TRENTO-SÜDTIROL  
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO REGIONALE



COMUNE  
DI SMARANO



Istituto  
dell'Organo  
Storico  
Italiano



Musica sacra  
Weistliche Musik

Con il contributo di



FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
DI TRENTO E ROVERETO



L'ARTE DELLA VACANZA

## BERNARDO PASQUINI, 1637 - 1710

Bernardo Pasquini, nato nel 1637 a Massa di Valdinievole (oggi Massa e Cozzile nel pistoiese), arrivò a Roma tredicenne, dopo la prima formazione musicale in Toscana (e forse anche a Ferrara), e si perfezionò con Loreto Vittori, celebre soprano umbro, e con Antonio Cesti, aretino, autore della nota opera Pomo d'oro. Si radiò a Roma (brevi i viaggi a Vienna, dove rifiutò l'invito di Leopoldo I che lo voleva a corte, e a Parigi, dove suonò alla presenza del Re Sole). Ebbe contatti con musicisti di tutta Europa come testimoniano le dediche di molte composizioni per tastiera (per lo Scozzese, per l'Inglese, per il Francese, per il Danese, per Spagna, per Francia, per Monaco ecc.). A Roma prestò servizio in diverse Chiese (S. Maria in Vallicella, S. Luigi dei Francesi, S. Maria in Aracoeli, S. Maria Maggiore, Oratorio del SS. Crocifisso). Partecipò attivamente alla vita musicale animata dalla regina Cristina di Svezia e agli eventi musicali nei palazzi nobiliari e cardinalizi (Colonna, Pamphij, Ottoboni). Passò gli ultimi 40 anni della sua vita come cembalista da camera di Palazzo Borghese. Fu membro dell'Arcadia con il nome di Prolico Azetiano, e della Congregazione di S. Cecilia. La sua attività compositiva, a differenza di G. Frescobaldi, comprese i principali generi: dall'opera, all'oratorio, alle cantate, alla musica per tastiera.

Quasi tutta la sua produzione ci è pervenuta manoscritta e quella per tastiera è in gran parte autografa. La sua fama di insegnante, testimoniata anche dai Saggi di contrappunto (1695), conservati a Berlino, e dalle Regole per ben suonare il cembalo e organo, conservate a Münster e purtroppo andate perdute nella II guerra mondiale, attirò un gran numero di allievi italiani e stranieri poi divenuti celebri: G. Muffat e forse J. K. Kerl, J. Ph. Krieger, F. Durante, B. Gaffi e F. Gasparini, Azzolino della Ciaia, G.M. Casini, D. Zipoli e altri. Nel 1707 arrivò a Roma il giovane G. F. Händel, durante il suo viaggio in Italia per assorbire la lezione dei grandi maestri, partecipando alla vita musicale degli stessi ambienti nei quali operavano A. Corelli, A. Scarlatti e B. Pasquini. Morì a Roma il 21 novembre 1710. La fama di grande musicista e didatta è testimoniata dal suo allievo Francesco Gasparini che nella celebre opera didattica (1722) L'armonico pratico al cimbalo (p. 62) scrive: «Chi averà ottenuta la sorte di praticare, o studiare sotto la scuola del famosissimo Sig. Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno l'avrà inteso o veduto suonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella e nobile maniera di suonare e di accompagnare».

bormiGraphic



SMARANO  
INTERNATIONAL  
ORGAN ACADEMY

38010 SMARANO (TRENTO) - Italy

www.eccher.it mail@eccher.it  
tel 0463 536573 cell 340 5738358

# La musica nel principato vescovile di Trento ai tempi di Andrea Pozzo e Bernardo Pasquini

Antonio Carlini

I limiti cronologici imposti dai termini biografici del pittore trentino Andrea Pozzo (Trento 30 novembre 1642 - Vienna 31 agosto 1709) e del musicista Bernardo Pasquini (Massa e Cozzile 7 dicembre 1637 - Roma 22 novembre 1710)<sup>1</sup> - permettono di isolare alcuni processi di natura sociale, estetica, comunicativa e culturale ricchi di significati non solo per la storia del principato vescovile di Trento, ma per l'intera Europa. Il settantennio in esame infatti inerisce a quella *Barockzeit*, sintetizzata come età di crisi sin dall'inizio del Novecento (1935) da Paul Hazard<sup>2</sup>, cui partecipa anche il principato vescovile di Trento se non altro per la scomparsa nel 1658 di Carlo Emanuele Madruzzo, vale a dire dell'ultimo rappresentante della casata dei Madruzzo, vescovi a Trento per centodiciannove anni ininterrotti, dal 1539 al 1658.

Il governo dei Madruzzo (vera e propria dinastia temporale), si era caratterizzato per un centralismo politico amministrativo tendente a escludere dal potere il patriziato cittadino e le altre grandi famiglie nobiliari tirolesi, mentre ribadiva una politica personalistica proiettata decisamente all'esterno. Per dieci anni, dalla morte dell'ultimo Madruzzo all'elezione a principe vescovo di Sigismondo Antonio Thun (1668) la sede vescovi-

<sup>1</sup> I settant'anni interessati dal nostro discorso (1640-1710) vedono presiedere il governo del principato Carlo Emanuele Madruzzo (+1658), Sigismondo Antonio Thun (1668-1677), Francesco Alberti Poia (1677-1689), Giuseppe Vittorio Alberti D'Enno (1689-1695) e Giovanni Michele Spaur (1696-1725). Per una sintesi dei vescovi sulla cattedra di Trento in questo periodo si rimanda al saggio, sempre attuale, di ARMANDO COSTA, *I Vescovi di Trento. Notizie - profili*, Trento, Edizioni diocesane, 1977, pp. 169-181.

<sup>2</sup> PAUL HAZARD, *La crisi della coscienza europea*, Torino, UTET, 2007.

le rimase vacante, favorendo i tentativi, da parte della casa d'Austria, di inglobare il territorio vescovile nella contea del Tirolo, mentre si inasprivano i conflitti interni al principato fra aristocrazie feudali e istituzioni cittadine, tra Capitolo (l'alto clero espressione della doppia aristocrazia feudale tedesca e italiana), Capitano (il rappresentante militare del conte del Tirolo) e Magistrato consolare (l'aristocrazia e la borghesia cittadina)<sup>3</sup>. La nomina a principe vescovo di Sigismondo Alfonso Thun (ramo Castel Bragher), elezione che, scrive Claudio Donati, «affermeva a Trento l'egemonia della nobiltà e del patriziato locali»<sup>4</sup>, segnava il fallimento di tali manovre, avviando inoltre un percorso di cambiamenti, in perfetta sintonia con le contemporanee trasformazioni relative all'assetto organizzativo della società europea<sup>5</sup>. Specifici interventi nel settore amministrativo, fiscale e legislativo inducevano «l'ascesa del patriziato trentino come corpo nobiliare capace di porsi sullo stesso piano della grande feudalità trentino-tirolese»<sup>6</sup>. Ed è interessante sottolineare come l'incontro di questi due ceti sociali avvenga all'interno di una struttura culturale, l'Accademia degli Accesi, mediatrice della cultura italiana<sup>7</sup>, non estranea a iniziative musicali<sup>8</sup>. Una vera e propria rivoluzione per la nostra regione che, con la nomina

<sup>3</sup> La complessa 'costituzione' della città di Trento, osservata in un arco di tempo più allargato rispetto alla nostra trattazione, è descritta in modo esemplare nel recente studio di MARIA TERESA LO PREIATO, *La costituzione politica della città. Trento e la sua autonomia (secoli XIV-XVIII)*, Roma, Viella, 2009.

<sup>4</sup> CLAUDIO DONATI, *Contributo alla storia istituzionale e sociale del Principato vescovile di Trento fra XVII e XVIII secolo*, in *Il Trentino nel Settecento fra Sacro Romano Impero e antichi stati italiani*, a cura di Cesare Mozzarelli e Giuseppe Olmi, Bologna, Il Mulino, pp. 647-675: 663. Dopo Sigismondo Alfonso Thun, fino alla soppressione del Principato (1803), tutti i vescovi furono di nascita e famiglia trentina.

<sup>5</sup> Si pensi, per esempio, alla formazione coeva dell'impero austriaco e sua apertura verso i territori orientali (Ungheria e Balcani).

<sup>6</sup> DONATI, *Contributo alla storia istituzionale e sociale del Principato vescovile di Trento*, cit., p. 666. Il tema è trattato più approfonditamente dallo stesso autore nel volume: ID, *Ecclesiastici e laici nel Trentino del Settecento*, Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma, 1975, pp. 264-269.

<sup>7</sup> DONATI, *Contributo alla storia istituzionale e sociale del Principato vescovile di Trento*, cit., pp. 647-675: 666-667.

<sup>8</sup> Dell'Accademia faceva parte, ad esempio, lo stesso principe vescovo Gian Michele Spaur (affiliato con il nome di "Purgatus" e come tale autore di madrigali); altro illustre accademico (autore di madrigali e poemetti d'occasione) era il padre di Francesco Antonio Bonporti, Bernardino III come pure Andrea Antonio Vannetti, poeta, sacerdote ma anche violinista e violista. Testimone del ricorso alla musica durante le iniziative dell'Accademia è la cronaca delle feste organizzate al Castello del Buonconsiglio il 28 giugno 1716 per la nascita di Leopoldo, figlio dell'imperatore: *Le Muse in danza d'intorno alla felicissima Cuna dell'imperiale e Regio Infante. Accademia di lettere, che applaude al sospiratissimo nascimento del serenissimo arciduca d'Austria [...] umiliata [...] dagli accademici accesi di Trento [...]*, Trento, Brunati, MDCCXVI. Per un ritratto particolareggiato dell'Accademia degli Accesi si veda: ALDO CHEMELLI, *Trento e le sue stampe: il Seicento*, Trento, 1983, pp. 256-304.

del “trentino” Thun, giungeva ad attenuare gli antichi rapporti diretti con l’Europa, impostando però una politica sul territorio prima praticamente assente, comprendente pure una significativa riforma spirituale finalizzata a ricondurre, all’interno della comunità cristiana, «purezza di dottrina e rigore di disciplina»<sup>9</sup>.

Il segno più significativo di questa politica spirituale, volta prima di tutto alla formazione e al controllo del clero, si può individuare nelle visite pastorali, condotte fra il 1698 e il 1723, che impegneranno costantemente il governo di Sigismondo Antonio Thun e soprattutto quello del suo successore Gian Michele Spaur. Uno sforzo considerevole poiché ogni azione di governo nel principato era complicata da un sistema giuridico di origine feudale incredibilmente macchinoso, ereditato dal Sacro Romano Impero, costruito su «(carte di regola, statuti, privilegi) conservate gelosamente contro ogni mutamento»<sup>10</sup> e, dal punto di vista geo-politico, caratterizzato da una struttura a mosaico, dove città o paesi limitrofi (Trento-Rovereto, Arco-Riva ecc.) potevano ubbidire ad amministrazioni diverse (Trento o Innsbruck); perfino alcuni parroci dipendevano, per nomina, da autorità esterne al principato.

La vivacità espressa dal principato nel settore politico amministrativo corrispondeva a un ambiente culturale ricco di risorse intellettuali, rappresentate da personalità di spicco nel mondo delle scienze e delle arti, come il medico Pietro Antonio Michelotti (1680-1740), il bibliotecario Benedetto Gentilotti (1672-1725), il missionario e geografo Martino Martini (1614-1661), il musicista Francesco Antonio Bonporti (1672-1749) o lo stesso pittore e architetto Andrea Pozzo (1642-1709). In puntuale aderenza tuttavia alla cultura dicotomica dell’età barocca, come la macchinosità burocratica s’opponeva ai desiderata innovativi, così l’ambiente socio-culturale viveva contraddittoriamente il permanere della più retrograda superstizione culminante nei processi (accompagnati da feroci torture) per stregoneria in Val di Non, a Brancolino, Villalagarina e Brentonico,

<sup>9</sup> MARCELLO FARINA, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa dal 1650 al 1803*, in *Storia del Trentino, IV L’Età moderna*, a cura di Marco Bellabarba - Giuseppe Olmi, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 505-551: 509.

<sup>10</sup> MARIA ROSA DI SIMONE, *Diritto e riforme nel Settecento trentino*, in *Storia del Trentino, IV L’Età moderna*, a cura di Marco Bellabarba - Giuseppe Olmi, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 209-229: 211.

dove nel 1716 veniva bruciata sul rogo l'ultima strega del principato<sup>11</sup>. Pure le ritualità liturgiche, osservate nei paesini di montagna lontani dalla capitale, esibivano momenti di antica conservazione a fronte di evolute innovazioni. Se, ad esempio, nella chiesa di Baselga di Piné all'inizio del 1600 durante la festa dell'Ascensione si usava, secondo un costume medioevale, «ritirare in alto e far scomparire un'immagine del Cristo»<sup>12</sup>, la chiesa di Brentonico accoglieva, nel 1698, per iniziativa della Confraternita del Carmine, li «sonatori per far l'opera» (pagando un «pittore per far le sene»), facendo conoscere ai fedeli la nuova forma di teatro musicale inaugurata nel Seicento<sup>13</sup>. Ma in piena età moderna, nell'aprile del 1747 in una città dinamica come Rovereto, riappariva l'immagine medievale di un mondo corrotto e inquinato dal peccato, da purificare con cerimoniali collettivi terapeutici. In preparazione alle feste pasquali - con un contorno di processioni, flagellazioni, sermoni ecc., sotto la guida di un gruppo di padri gesuiti chiamati appositamente dal parmense, si svolgeva la 'sacra missione' narrata con queste amare parole del diarista don Gio Batta Betta: «L'ultima sera della Benedizione [29 aprile 1747] frattanto, che si faceva il discorso nella focchara da piccegoti furono abbruciati i Libri proibiti, scritture, lette, pitture, callisoni, cimbali ecc. che venivano portati». La 'missione' dei pp. Gesuiti, in quel 1747, durò otto giorni nei quali i Sacri cantici imparati dai fedeli durante la Dottrina cristiana favorivano il coinvolgimento emozionale dei partecipanti. Un pulpito era stato eretto «sopra i gradini di S. Marcho con un Palco apposta», da dove padre Trento alla mattina «faceva un discorso d'istruzioni catechistiche, precedute da

<sup>11</sup> Nutrita è la bibliografia sull'argomento dalla quale possiamo richiamare - oltre al meno recente *La stupenda inquisizione d'Anaunia. Processo del 1611-1615*, a cura di Claudia Bertolini, Trento, Edizioni U.C.T., 1990 -, due più attuali tesi di laurea: ALESSANDRO CAPRARÀ, *Un processo per stregoneria nel Trentino di primo settecento: il caso della Toldina di Pilcante*, relatore Marco Bellabarba, correlatore Andrea Giorgi, Tesi di laurea, Università degli studi di Trento, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in scienze storiche, a.a. 2004-05, e MARTA BEZZI, *La stregoneria in Tirolo*, relatore Paul Renner, Tesi di Magistero in Scienze Religiose - Istituto di Scienze Religiose in Trento, Corso superiore di scienze religiose, a.a. 2005-06.

<sup>12</sup> IGINIO ROGGER, *L'articolazione pastorale della pieve di Piné fino alla secolarizzazione del 1803*, in *Storia di Piné dalle origini alla seconda metà del XX secolo*, a cura di Marco Bettotti, Comune - Biblioteca Baselga di Piné, 2009, pp. 335-358: 354.

<sup>13</sup> ANTONIO CARLINI, *L'organo Bertè nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Brentonico*, in «Orfeo», Firenze, A. V, n. 55, giugno 2001, pp. 11-13: 13.

un divoto canto solito delle missioni, poi veniva fuori la S.a Messa con l'esposizione d'una qualche S.a Reliquia, a cui dopo la Messa si faceva un colloquio, e si dava la benedizione». L'altare per la messa era stato eretto fuori dalla porta della chiesa, a destra del pulpito; la mattina si chiudeva con un'altra predica e «con altri cantici». Il pomeriggio proseguiva con processioni che convergevano in S. Marco dalle varie chiese sedi delle Dottrine cristiane, esposizione del SS.mo, benedizioni, colloqui, sermoni «con seguito di cantici», flagellazioni sul palco e canto del Te Deum. «La Notte poi ad un'ora fino si teneva per i uomini in Chiesa Parochiale un'oratorio, in cui si facevano discorsi, poi si flagellavano con grand' concorso del Popolo»<sup>14</sup>.

Alla dialettica tra antico e moderno non sfuggiva naturalmente il mondo musicale, in quanto prodotto dello stesso ambiente storico. Se ne affrontano qui le caratteristiche procedendo per punti e isolando alcuni fenomeni.

## Intimità domestiche

Senza affermare una diretta relazione fra causa ed effetto, gli atti notarili e le cronache inducono a relazionare l'ascesa del patriziato locale (dovuta almeno in parte anche all'azione politica di Sigismondo Alfonso Thun), con il rifiorire di attività e pratiche musicali all'interno delle famiglie (notai, avvocati, medici, farmacisti, commercianti) residenti nei centri urbani. A Trento, il Consigliere aulico e avvocato Giuseppe Andrea Bonporti, fratello di Francesco Antonio, che possedeva, e quindi suonava, due flauti<sup>15</sup>, non era certamente il solo a dedicarsi alla pratica domestica della musica<sup>16</sup>, rappresentando piuttosto una consuetudine collettiva - e per altro diffusa nell'intera Europa - destinata a sostanzarsi istituzionalmente nel 1795

<sup>14</sup> GIOVANNI BATTISTA BETTA, *Giornale di alcuni avvenimenti di Brentonico e della Val Lagarina [1727-1765]*, Rovereto, Museo Civico, Ms. (numero d'inventario 5198), pp. 223-225.

<sup>15</sup> ANTONIO CARLINI, *Francesco Antonio Bonporti "Gentiluomo di Trento". Biografia e catalogo tematico dell'opera*, Padova, Edizione de "I Solisti Veneti", 2000, p. 28.

<sup>16</sup> Per un elenco di nomi e strumenti si veda: Ivi, pp. 57-61.

con la fondazione dell'Accademia filarmonica. Nell'evolversi di una prassi che affondava radici nel lontano Quattrocento, lo strumento a raccogliere massimi consensi non poteva che essere la tastiera, nelle molte declinazioni di spinette, sordini, clavicordi, clavicembali, ampicordi, monocordi, organi positivi, portativi ecc., maneggevole, poco sonora, adatta a piccole sale, elegante e decorativa, capace di restituire una letteratura raffinata e piacevole proposta autonomamente o assieme ad altri strumenti. Un parco di manufatti, quello rilevato per il principato tridentino, sicuramente vasto, di cui, purtroppo, testimoniano spesso soltanto documenti cartacei, perduti per sempre gli oggetti concreti. Il quadro complessivo - con un'ottantina di strumenti 'da penna' individuati per gli anni compresi fra il 1455 e il 1815 - si rivela considerevole, dimostrando una costante sensibilità artistica, destinata inevitabilmente a riflettersi nei molteplici aspetti della vita sociale<sup>17</sup>.

## Impegno pubblico

Nel più vasto fenomeno di crescita del patriziato trentino, e sia pure in ritardo rispetto a città italiane vicine come Brescia, Verona o Bergamo, all'inizio del Seicento anche il Municipio di Trento inizia a considerare l'importanza della musica, rendendo stabile la presenza dei trombettieri e pagando 'la musica' straordinaria ad alcune cerimonie organizzate direttamente, costituendo così il nucleo generatore della futura Banda civica<sup>18</sup>. A Rovereto il Magistrato, non dipendente dal principe-vescovo, gestiva direttamente la vita musicale legata alla chiesa di San Marco, mantenendo

<sup>17</sup> In appendice se ne fornisce un primo, inevitabilmente provvisorio, catalogo.

<sup>18</sup> Per la descrizione di alcune feste pubbliche celebrate a Trento con il sostegno della municipalità, si veda: ANTONIO CARLINI, *Musiche per fiati: modelli d'uso e consumo nel principato tridentino del XVIII secolo*. In «Studi Trentini di Scienze Storiche». Sezione prima. Trento. A.79 (2000), n. 3, pp. 347-370; ID., *La musica sacra nel principato vescovile di Trento e a Villa Lagarina nel XVII secolo*, in *La policoralità in Europa al tempo di Paris Lodron. "Missa Salisburgensis": Biber contra Benevoli. Atti del Convegno internazionale di studi "Paris Lodron e la musica del suo tempo"*. Rovereto - Sala conferenze Mart, 14 dicembre 2003, a cura di ANTONIO CARLINI, DANILLO CURTI E SIEGFRIED GMEINWIESER, Trento, Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i Beni librari e archivistici, 2006, pp. 15-30.

un'orchestra civica impegnata poi anche in accademie pubbliche<sup>19</sup>. Il 5 agosto 1705 il Consiglio Civico, per ricordare lo scampato pericolo di un terrificante bombardamento da parte dell'esercito francese durante la guerra di secessione spagnola (1703), dedicava a Maria Ausiliatrice una festa perpetua. Nell'apposito decreto il Consiglio comunale stabiliva: «che in perpetuo sia fatta, celebrata ed osservata sempre in questo 5 Agosto, dedicato alla SS. Vergine detta della Neve, Festa pubblica e solenne, come se fosse di precetto di S. Chiesa, astenendosi tutti da ogni opera ed esercizi in simili Feste proibiti, con di più in esso giorno di far celebrare in onore della medesima SS. Vergine dell'Aiuto in questa Parocchia di S. Marco all'altare della Sua Effigie una Messa solenne coll'offerta pubblica di una Torcia con la Sua Iscrizione, e il discorso o sii Predica in onore della stessa Vergine SS. con di poi la solita Processione coll'intervento del Clero tutto e Città medesima»<sup>20</sup>.

## Musiche militari

Tornando al mondo profano, non mancano poi occasioni per verificare l'influenza esercitata dalle compagini musicali aggregate ai vari eserciti presenti sul territorio. Infatti, a fronte di un principato che possedeva solo una piccola milizia, il contatto con la tradizione europea degli strumenti a fiato era favorito dal passaggio di reggimenti provenienti dal nord, poiché la difesa vera e propria del territorio tridentino spettava al conte del Tirolo. Così, e solo citando un esempio tra i molti, nelle cerimonie programmate nella chiesa di San Pietro, quartiere popolato prevalentemente da tedeschi, ad integrazione della piccola orchestra d'archi, venivano chiamati suonatori di trombe, corni e timpani facenti parte dei vari reggimenti tedeschi di stanza a Trento<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> P. MARIO LEVRI, *La cappella musicale di Rovereto*, Trento, Edizioni Biblioteca pp. Francescani, 1972.

<sup>20</sup> AUGUSTO STEFANI, *Documenti e memorie intorno alla chiesa arcipretale di S. Marco in Rovereto ed al Voto del 5 agosto*, Rovereto, Tomasi, 1900, p. 243.

<sup>21</sup> CARLINI, *Musiche per fiati*, cit., pp. 347-370.

Ma, come possiamo dedurre dal quadro anonimo riprodotto lo sbarco (ma in realtà la partenza) dell'esercito francese comandato dal generale Vendôme a Riva nel 1703 e conservato nel Museo Provinciale d'Arte del Castello del Buonconsiglio a Trento, modalità e pratiche musicali affidate a suonatori di tromba, flauti e tamburi si potevano importare pure da quella Francia, destinata in fine secolo a fornire l'impulso primario per la formazione delle bande musicali italiane.

## L'esperienza del sacro

La politica religiosa di massima attenzione verso ogni possibile infiltrazione delle eresie, rinvigorita dall'esperienza conciliare, suggeriva ai vescovi di agire nella duplice direzione del controllo diretto dei sacerdoti e del costante contatto con i fedeli.

a) Al primo obiettivo rispondeva l'istituzione di sempre più frequenti visite pastorali, da cui proveniva l'immagine di un clero spesso profondamente ignorante in materia spirituale: insipienza dovuta a carenze formative che la diocesi cercò quindi sin da subito di sanare rafforzando l'istituzione del Seminario. Il problema non investiva solamente l'aspetto dottrinale, ma pure quello assai più semplice del comportamento. Per restare nel campo della musica, una nota di don Giovanni Battista Betta, riferita al 1749 è assai indicativa. Il sacerdote (e diarista) roveretano il 26 giugno 1749 si trovava a Trento, dove riceveva, per l'appunto, l'incarico di eseguire il modello dell'erigendo nuovo Seminario. Era un giorno di grande festa, celebrandosi il Santo patrono Vigilio e don Betta si recava nella chiesa di San Pietro per i tradizionali Vespri: «Trovandomi alli primi vespri in Coro di S. Pietro con tutta la magnificenza della solennità, vi trovo quel coro de' Sacerdoti à Cantar vespro senza Cotta, li Tabari, e capello taccato dietro la schena del sedere da osteria. Senza devocione. E pure v'era in questi dì fatta la visita»<sup>22</sup>. L'invito ai

<sup>22</sup> BETTA, *Giornale*, cit., p. 240.

sacerdoti, se pur privi di curazia d'anime, a partecipare con regolarità e rispetto all'attività dei cori nelle chiese, è continuo da parte dell'Ordinariato Vescovile, ma poco rispettato. Eppure la musica era assai praticata dai sacerdoti, spesso proprietari di strumenti musicali (violini e cembali soprattutto), per altro non sempre utilizzati al fine delle cure spirituali dell'anima. Come a Venezia, Bologna, Roma l'intrattenimento musicale profano accoglieva, senza alcuno scandalo, la partecipazione degli ecclesiastici. Già nel 1707, a Trento, i signori erano soliti "andare a spasso", nel pomeriggio, per le vie centrali, per conversare e fermarsi nelle osterie a bere un bicchiere di 'vernaza', facendosi accompagnare anche da gruppi di musicisti. Durante uno di questi giri ricreativi, si scontrarono con pistole e coltelli due giovinastri di buona famiglia, un Bordogna de Taxis e un Trentini. Il processo subito istruito segnalava che quella sera sulle stesse strade suonava un piccolo gruppo di musicisti formato da Battista Scudellaro (violino), Giovanni Battista Busetti (arpa), Paolo Pace (viola) con un anonimo prete alla chitarra<sup>23</sup>.

b) Tra le strategie adottate dalla chiesa per avvicinare i fedeli spicca in primis la diffusione capillare della cosiddetta "dottrina cristiana", sinonimo degli incontri di istruzione e preghiere organizzati nelle domeniche pomeridiane. In queste riunioni si insegnavano anche una lunga serie di canti utilizzati per la religiosità domestica nelle singole famiglie e, soprattutto, in tante occasioni paraliturgiche: processioni, sacre rappresentazioni, questue natalizie ecc. Erano testi stampati in forma di libretti tascabili, cantati sulle arie di canzoni già note al popolo, la cui diffusione si allargava considerevolmente nella seconda metà del Seicento, nei fatti adottando la tecnica messa in atto da Martin Lutero per la chiesa riformata. In riferimento a tali pratiche paraliturgiche, gli archivi locali ci restituiscono un documento assai preciso quanto raro, risalente al 1647: un disegno di Pietro Gaspare Buffa di Telve riproducente un'asta che sorregge una stella con la trascrizione approssimativa della melodia

<sup>23</sup> Cfr. ANTONELLA FRANZOI, *Qui subdiaconum occiderit, CCC solidos componat. La composizione privata per omicidio nel Trentino del Settecento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», a. LXXXII, Sez. I (2) Supplemento (2003), pp. 471-580: 488. Per analoghi casi nella città di Bologna si veda: OTTAVIA NICCOLI, *Storie di ogni giorno in una città del Seicento*, Bari, Editori Laterza, 2000, pp. 23-27.

utilizzata per il testo, conosciuto in tutta Europa, del Canto della Stella<sup>24</sup>. Altro versante d'azione della Chiesa fu il sostegno accordato a vari ordini religiosi (francescani, cappuccini, filippini, suore orsoline, gesuiti ecc.) che cercano un radicamento sul territorio attraverso la fondazione di nuovi conventi. Se consideriamo, ad esempio, i padri Francescani Riformati che, con una mossa diplomaticamente complicata, si erano costituiti in una provincia autonoma nel 1643 (la Provincia di s. Vigilio) - staccandosi da quella veneta, ma non aderendo nemmeno a quella tirolese -, possiamo registrare il rapido passaggio da sei a nove conventi con la fondazione di quelli di Mezzolombardo, Campo Lomaso (1661) e Cavalese (1689)<sup>25</sup>.

All'interno di questi conventi, lontani dai centri urbani, viene a formarsi un repertorio di particolare interesse. Mentre a Trento, Salisburgo o Venezia si imponeva lo stile possente della policoralità, qui si sviluppava il cosiddetto 'canto fratto'. Interi cicli di *ordinarium* o *proprium missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus ecc.*) scritti a due o tre voci in uno stile che si faceva «lieve e orecchiabile» attraverso il ricorso a «progressioni, salti d'ottava, impianto tonale», accompagnamenti semplici, magari «per terze parallele» anche improvvisati<sup>26</sup>. Un modo di cantare, quindi, facile, poco dotto e vicino a quello del popolo che in breve tempo si diffonde in tutta la diocesi, favorendo la formazione dei primi cori laici. La corsa all'incremento delle famiglie religiose nella diocesi di Trento, venne fortemente sponsorizzata dal principe vescovo Giovanni Michele Spaur (1696-1725) «contro la volontà delle stesse autorità civiche» preoccupate da questioni di ordine economiche (l'incremento dei beni

<sup>24</sup> ANTONIO CARLINI - MIRKO SALTORI, *Sulle rive del Brenta. Musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni archeologici - Soprintendenza per i beni librari e archivistici 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 27), pp. 30-31.

<sup>25</sup> REMO STENICO, *La Biblioteca San Bernardino dei Francescani in Trento*, Trento, Fondazione Biblioteca San Bernardino, 1996, pp. 291-350.

<sup>26</sup> MARCO GOZZI, *Canto gregoriano e canto fratto*, in *Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, catalogo di Giulia Gabrielli, con un saggio di Marco Gozzi, prefazione di Giacomo Baroffio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni archeologici - Soprintendenza per i beni librari e archivistici 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 28), pp. 17-47: 46-47.

ecclesiastici attraverso donazione ed elemosine) e sociale<sup>27</sup>.

Assai contrastato fu, ad esempio, l'insediamento dei padri Filippini a Trento: nel 1723 i Filippini, guidati dal preposito Giuseppe Musocco, appena preso possesso della nuova sede al centro della città, in casa «detta dell'Europa [...] in contrada Lunga» dove intendevano aprire «un sontuoso collegio e chiesa», erano costretti dalle guardie municipali a «caricare tutti li utensili» appena sistemati e tornare al loro primo albergo<sup>28</sup>. La loro presenza in città non mancò, comunque, di arricchire la vita musicale all'insegna dei suggerimenti (contrappunto semplice, stile monodico e rappresentativo) provenienti dallo stesso fondatore, storicamente confluiti nella forma dell'oratorio. A beneficiare delle iniziative dei pp. Filippini fu soprattutto la chiesa di Santa Maria Maggiore, dove sin dal Seicento, il 26 maggio, si celebrava solennemente la festa per San Filippo e una serie di vesperi con musica. Il 23 maggio 1670, ricorda Clemente Lunelli, «si cantarono li vesperi come anco fu cantato un moteto sul l'organo; dopo il sermone furono cantate le Litanie in Musica come anco *Tantum Ergo*»; queste funzioni poi potevano anche essere arricchite da sinfonie e sonate solo strumentali a due violini con l'organo. Il 26 maggio 1687, giorno dedicato a san Filippo Neri, venivano celebrate quattro funzioni alle quali intervennero un organista, due violinisti e un quartetto vocale formato da due voci di fanciulli, un contralto e un baritono<sup>29</sup>.

Non un caso, poiché, i libri conti del giugno 1683, precisavano anche i nomi degli esecutori definendo un organico stabile di quattro cantanti, due violinisti e un organista, tutti provenienti dalla Cappella musicale del Duomo, alla quale spettava pure il servizio in Santa Maria Maggio-

<sup>27</sup> LILIANA DE VENUTO, *Il governo spirituale e temporale del principe vescovo Gian Michele Spaur*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», a. LXXVIII, Sez. I-4, pp. 703-732: 709. Significativa del supporto assicurato dallo Spaur ai pp. Filippini, è, ad esempio, la seguente pubblicazione: GIOVANNI MICHELE SPAUR, *Le glorie di s. Filippo Neri in congresso academico de' sig.ri Accesi di Trento seguito nel tempio di S. Maria Maggiore discorso sacro*, Trento, Zanetti, 1679. Il volumetto contiene una serie di versi encomiastici firmati da vari aggregati all'accademia degli Accesi (Bernardino Bomperto, Giovanni Battista Gentilotti, Michelangelo Mariani, Ferdinando Mattioli ecc.).

<sup>28</sup> P. ANGELO ZATELLI (1747-1779), *Diario delle cose occorse*, a cura di ANTONIO CARLINI, Trento, Edizioni U.C.T., 1988, p. 102.

<sup>29</sup> CLEMENTE LUNELLI, *Le celebrazioni religiose con musica nel Settecento a Trento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», Trento, A. 73 (1994/2), pp. 125-154: 140.

re<sup>30</sup>. Le composizioni musicali più significative proposte in città dai pp. Filippini furono sicuramente il *Cesare Baronio Guarito da una mortal malattia per le orazioni di s. Filippo Neri. Componimento sacro da cantarsi nella Sala del Castello*<sup>31</sup> (eseguito il 2 aprile 1748 con musica di Daniele Dal Barba), e il *Componimento sacro sopra la natività di Nostra Signora da cantarsi nell'Oratorio de' Padri Filippini di Trento posto in musica dal signor Niccolò Jomelli*, di cui pure si conserva il libretto stampato a Trento nel 1773 da Francesco Michele Battisti<sup>32</sup>. Le novità "filippine" vennero poi raccolte con maggior entusiasmo a Rovereto, dove la forma oratoriale risuonava nella chiesa di San Marco: se l'«opera scenica e spirituale» con musica scritta nel 1698 dal veronese Felice Zorzi (organista a Rovereto) *Sant'Elena*, era recitata probabilmente all'aperto<sup>33</sup>, altri titoli rimandano esplicitamente allo spazio sacro della parrocchiale. È il caso, ad esempio, de *Il figlio prodigo. Oratorio à quattro voci da cantarsi nella Chiesa Archipresbiterale di S. Marco in Roveredo. l'Anno 1725, Rovereto, Giuseppe Gojo, 1725*<sup>34</sup>, come pure del racconto poetico *Li misteri della Passione del N. Signore Gesù Cristo, Che cantano gli Angioli il Venerdì Santo*, il cui testo venne stampato, sempre a Rovereto, dal libraio Pietro Galvano attorno al 1700<sup>35</sup>. Il soggetto sacro condizionava fortemente anche i sempre più frequenti ritrovi drammatici organizzati dalle varie famiglie aristocratiche nei loro palazzi: don Giovanni Battista Betta nel *Giornale degli anni 1727 - 1765* riferisce ripetutamente di accademie a carattere teatrale di argomento natalizio<sup>36</sup>.

A questo complesso di pratiche rappresentative appartiene pure un singolare manoscritto anonimo, databile attorno alla fine del Settecento,

<sup>30</sup> Gli esecutori erano: d. Lorenzo Rossi, d. Giovanni Battista Xicho, sig. Carlo Buscardi, Panizza (voci), D. Paris Parisi e sig. Carlo Rossi (violini), d. Villa (organo). *Atti dell'Oratorio di S. Filippo Neri de' Molto Nob. e Molto R. di Preti cominciati li 30 Novembre 1658, sendo stato compito il libro cominciato li 14 Marzo 1641*, Trento, Biblioteca Comunale (da qui in avanti: TN, B.C.), Ms. 1764, p. 203.

<sup>31</sup> Il libretto, stampato a Trento da Monauni nel 1748, è conservato in TN, B.C., t-MLT 36.

<sup>32</sup> TN, B.C., t-MLT 48.

<sup>33</sup> *Sant'Elena per introduzione alla solennità della Croce inalberata nella campagna di Rovereto...*, Rovereto, Antonio Goio, 1698. Rovereto, Biblioteca Civica, r-E 56 5 (12).

<sup>34</sup> Rovereto, Biblioteca Civica, r-E 56 6 (11). Nel libretto manca qualsiasi indicazione sugli autori della musica e del testo; ignorati rimangono pure gli esecutori. Nel finale è previsto un «Concento gentil [che] disciolga il Canto» e un «Coro a 4».

<sup>35</sup> Rovereto, Biblioteca Civica, r-MZ 36 (9).

<sup>36</sup> 5 gennaio 1733: «Si fa l'accademia in Sala Piamarta, vi recito l'orazione della Natività di nostro

ispirato ad un testo di Apostolo Zeno. Si tratta di «un'azione sacra» intitolata *Giuseppe*, tradotta «dal verso in prosa» - con l'aggiunta di due sezioni per rendere la narrazione storica più comprensibile -, realizzata sicuramente a Rovereto come si deduce dalla filigrana caratterizzata dal monogramma G. F. (Giuseppe Fedrigoni)<sup>37</sup>.

Nell'ambito degli ordini religiosi, furono certamente i padri Gesuiti a farsi protagonisti di una modernità che puntava a colpire la sensibilità dei fedeli attraverso una forte gestualità drammatica. Un atteggiamento che non solo premiava il teatro quale elemento educativo fondamentale per la formazione degli stessi sacerdoti (ogni anno scolastico si chiudeva sistematicamente con una rappresentazione teatrale), ma si insinuava nella pratica stessa della musica liturgica con celebrazioni ampiamente accompagnate dagli strumenti. Non per caso il disegno che Andrea Pozzo preparava per la chiesa di San Francesco Saverio di Trento<sup>38</sup>, realizzata fra il 1708 e il 1711, escludeva, dall'abside, il tradizionale coro per il canto, considerando che i Gesuiti non avevano neppure l'obbligo di cantare assieme le ore dell'Ufficio. E nel 1773, quando l'Ordine veniva soppresso, sulla cantoria, accanto all'organo, si registrava la presenza di diversi strumenti (4 violini, 2 viole, 2 violoncelli, 2 flauti); ma la chiesa dei Gesuiti, già nel 1673, quando il Mariani dava alle stampe la sua guida di Trento, era nota in tutta la città per la sua «buona musica» sostenuta anche da trombe e timpani<sup>39</sup>.

La ricca cantoria dei Gesuiti era quindi copiata da altre chiese della diocesi, soprattutto quando sostenute dal mecenatismo di alcune famiglie

Signore»; 21 luglio 1735: «Si fa in Casa Vanetti un'accademia al novello arciprete don Felice de Betta mio cugino»; 27 dicembre 1748: «In casa Pezzini si fa una cademia Letteraria in onor della Natività del Redentore col mezzo del Sig.r Giuseppe Vanetti»; 27 dicembre 1751: «Si è fatta l'accademia nostra della Sig.a Biancha Saibante. Introdotta con formalità da essa Sig.a, e Sig.r Iseppo Vaneti coll'impresa de' Agiati; questa per essere di Natale è stata sopra la Natività di Nostro Signore». BETTA, *Giornale*, cit., pp. 67, 108, 259, 263.

<sup>37</sup> Rovereto, Biblioteca Civica, Ms 48.7 (9).

<sup>38</sup> La discussa paternità del progetto della chiesa di San Francesco Saverio di Trento è, crediamo, risolta a favore del Pozzo nel recente studio di DOMIZIO CATTOI, *Andrea Pozzo e il Trentino*, in *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore prospettico in Italia settentrionale*, a cura di Eugenia Bianchi, Domizio Cattoi, Giuseppe Dardanello, Francesco Frangi, Trento, Museo Diocesano Tridentino, 2009, pp. 73-101: 80.

<sup>39</sup> MICHELANGELO MARIANI, *Trento, con il sacro Concilio et altri notabili*, [...], Augusta, 1673, p. 126.

dell'alta nobiltà, come la parrocchiale di Villalagarina, finanziata dai Lodron<sup>40</sup>, o la collegiata di Arco, sostenuta dai conti d'Arco<sup>41</sup>.

Il punto di riferimento per tutta la diocesi rimaneva comunque la Cattedrale, dove esisteva da sempre una Cappella musicale il cui organico, fra '6 e '700, non superava i sette/undici elementi. Per particolari occasioni festive - per esempio nel giorno del patrono San Vigilio il 26 giugno - il Capitolo ricorreva però ad assunzioni temporanee, chiamando soprattutto i musicisti già presenti nel Convento degli agostiniani di San Michele all'Adige e nel Collegio dei padri Gesuiti o dei padri conventuali<sup>42</sup> e invitando strumentisti perfino da Rovereto, Riva del Garda e Salò<sup>43</sup>. Si componevano così organici piuttosto consistenti, giustificando le 14 o 16 parti per ogni opera presenti nell'archivio della Cappella musicale alla fine del Settecento. Per garantire lo spazio necessario a tutti questi musicisti si ricorreva alla costruzione interna di orchestre di legno provvisorie. Si potevano così realizzare pienamente quegli effetti di policoralità elaborati negli stessi anni soprattutto a Venezia, ma anche a Roma. Le scritture policorali, col sostegno di organi portativi<sup>44</sup>, accompagnavano anche le processioni esterne: «Con un Choro di Mu-

<sup>40</sup> Cfr.: CARLINI, *La musica sacra nel principato vescovile di Trento e a Villa Lagarina nel XVII secolo*, cit.

<sup>41</sup> Desiderando S. Eccellenza il Sig. Conte Vinciguerra «vedere istituita in questa Chiesa Coleggiata di Arco la Devozione verso il gran S. Francesco Saverio della Compagnia di Gesù, e che perpetuamente venghi anche mantenuto con qualche decoro massime il Suo Giorno festivo che accade li 3 Dicembre annualmente, ha perciò deliberato [...] acciò in tal giorno venghi solennemente con musica solita del Paese, e non mai con obbligazione di far venir cantori Forastieri (in caso non ne fosseron Paesani) cantata una messa perpetuamente all'Altar ove sarà riposta l'Effigie di quel Glorioso Santo, a questo effetto habba esigere da questo Venerabile Capitolo della detta Chiesa Coleggiata, e nella medesima costituire la certa entrata, che portar possi l'elemosina da contribuire a chi canterà, et interverrà a tal funzione da dispensarsi ad arbitrio di monsignor Arciprete [...]». Arco, 5 novembre 1695. *Fondazione di una messa con musica nella chiesa collegiata di Arco per il giorno di San Francesco Saverio fatta dal conte Vinciguerra d'Arco*. TN, B.C., BCT1-2575.16, cc. 205-206. Si ringrazia per la gentile segnalazione Alessandro Cont.

<sup>42</sup> TN, B.C., Archivio della Congregazione di Carità, Ms. 36 (n. 9) «Adi 30 marzo 1619 per tanti pagati al padre musicho de sto. Francesco per aver aiutato cantar la sera del vendro santo ala procession, troni 3».

<sup>43</sup> 28 giugno 1665: «Musicis vocatis ad Festum S. Vigilii de Salò tre de Rovere tre, et uno da Riva computatis expensis et honorario [...]». Trento, Archivio Capitolare, Acta capitularia, N. 31, a. 1664-1665.

<sup>44</sup> Una tela dipinta da un artista anonimo verso la metà del Seicento (conservata nella Chiesa di Santa Maria del Suffragio a Trento) e intitolata *Il Giudizio universale*, ritrae una serie di angeli musicanti con trombe e, soprattutto, con due organi 'ottavini', evidentemente ben conosciuti e utilizzati a Trento durante le processioni.

sici, e d'Angioletti», nel 1671 si svolgeva ad esempio la processione del Venerdì Santo con il legno della Santa Croce e tutto il Capitolo della Cattedrale<sup>45</sup>. Simili celebrazioni, se dimostravano l'accogliimento anche a Trento delle prassi musicali controriformistiche, costituivano tuttavia sempre allestimenti eccezionali, costruiti grazie al coinvolgimento delle diverse capacità umane ed economiche, non potendo le contenute risorse finanziarie delle singole fabbricerie soddisfare sistematicamente le grandiosità dello stile concertante importato da Venezia. La straordinarietà degli eventi che meritano ampio accompagnamento strumentale si concretizzava, ad esempio, nelle due messe celebrate in cattedrale il 22 dicembre 1658, per i funerali del principe-vescovo Carlo Emanuele, l'ultimo vescovo di casa Madruzzo, una della Beata Vergine, l'altra di Requiem; queste, scrive Michel'Angelo Mariani, furono «ambe cantate in Musica à trè Chori»<sup>46</sup>. Anche le visite illustri, religiose o laiche che fossero, motivavano sfarzose accoglienze liturgiche: voci e strumenti risuonavano il 7 settembre del 1666 per accogliere il cardinale Ernesto Adalberto d'Harrach arcivescovo di Praga: in suo omaggio nel Duomo, dopo un saluto al suono delle trombe, veniva cantato un «Te Deum [...] con bellissimo Concerto Musicale»<sup>47</sup>, mentre il 15 novembre 1655 il canto dell'antifona *Ista est speciosa* in Duomo festeggiava il passaggio della Regina di Svezia (presso la quale lavorerà per anni Bernardo Pasquini) in viaggio verso Roma con un seguito di 450 persone e 400 cavalli, la quale non perdeva l'occasione per ascoltare il celebre organo in Santa Maria Maggiore<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> MICHELANGELO MARIANI, *Trento, con il sacro Concilio et altri notabili*, [...], Augusta, 1673, p. 251.

<sup>46</sup> MICHELANGELO MARIANI, *Ivi*, p. 403.

<sup>47</sup> FERRACCI AURELIO, *Il sacro Gerione: discorso panegirico per l'ingresso del cardinal Ernesto Adalberto d'Arrach* [...], Trento, Zanetti, 1666, p. 35.

<sup>48</sup> GUALDO PRIORATO GALEAZZO, *Historia della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra regina di Svetia* [...], Venetia, Baba, 1656, p. 100. «*Ista est speciosa*, è il titolo di un'antifona in onore della Vergine, che fuori di ogni ordine e calendario liturgico, in diverse città italiane (Trento, Mantova, Fano, Pesaro, ecc.) si cantò nella occasione del passaggio di Cristina nel suo viaggio di avvicinamento a Roma. E' un'arguta galanteria che identifica la vergine svedese alla vergine Maria, la regina di Svezia alla regina coelorum, in un atto di compiaciuto omaggio al nuovo simbolo del cattolicesimo». VINCENZO FERRARI - GIOVANNI MORELLI, *Ista est speciosa. L'Apparizione del Gusto in 7 trionfi sulle tavole da banchetto di Alessandra Cristina (di Svezia)*, in *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982, p. 23.

Nel gennaio 1671, per la beatificazione di Lodovico Bertrando di Valenza e Rosa di Lima nel Perù, i pp. Domenicani attiravano l'attenzione di tutta la città. Il 3 gennaio, nella chiesa di San Lorenzo, veniva cantata una «Messa in musica à due Organi con Choro di Stromenti, & un altro di Trombe, e Tamburi»; dopo un'intera settimana di messe cantate con la stessa solennità, il 10 gennaio le cerimonie venivano concluse con una processione memorabile «à suon di Trombe, Tamburri, Organi, Campane», con gruppi di «Angioli [e] Angiolette» accompagnate dai loro strumenti; il grande coinvolgimento di fedeli è testimoniato dal numero di comunioni distribuite nell'ultimo giorno dai padri domenicani: più di 2500<sup>49</sup>!

L'incremento delle occasioni e della sensibilità devozionale in tutta la diocesi di Trento in questo periodo, è testimoniato pure dal moltiplicarsi dei luoghi di preghiera come i piccoli oratori familiari, edificati a fianco dei palazzi signorili. Tra la fine del Cinquecento e la chiusa del Seicento si registra anche l'edificazione di ben diciotto santuari dedicati alla Madonna in tutta la diocesi, da Folgaria a Segonzano, da Bosentino a Piné<sup>50</sup>. L'attenzione alla liturgia traspare, invece, anche dalla pubblicazione, il 14 settembre 1725, di un nuovo *Rituale* voluto proprio dal principe vescovo Spaur<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> MICHELANGELO MARIANI, *Trento, con il sacro Concilio et altri notabili*, [...], Augusta, 1673, pp. 258-263.

<sup>50</sup> GABRIELE BERNARDI, *Origine e sviluppo del santuario della Madonna di Caravaggio a Montagnaga di Piné*, in *Storia di Piné dalle origini alla seconda metà del XX secolo*, a cura di Marco Bettotti, Comune - Biblioteca Baselga di Piné, 2009, pp. 359-397: 361.

<sup>51</sup> Armando Costa, nella scheda riservata a Giovanni Michele Spaur, afferma: «In data 14 settembre 1715 fece pubblicare e rese obbligatorio il rituale romano aggiornato alle celebrazioni in uso nella diocesi» (COSTA, *I Vescovi di Trento*, cit., p. 180). Non conoscendo altre pubblicazioni similari nell'arco temporale compreso fra il 1680 e il 1720 riteniamo si tratti del *Rituale Romanum*, senza data di stampa ma con la nota tipografica *Tridenti, ex typographia episc. Ioannis Paroni*, allegato al *Rituale Romanum* stampato a Venezia nel 1740 proveniente, ad esempio, dalla Biblioteca Parrocchiale di Roncone (Trento, Biblioteca Diocesana Tridentina, d-P.Rc606. Un altro esemplare è conservato nella Biblioteca Parrocchiale di Torre).

## Abstract

The years spanning the lives of the painter, architect and Jesuit priest Andrea Pozzo (1642-1709) and the musician Bernardo Pasquini (1637-1710) coincide with the diffusion of the new theatrical genre in the Bishopric of Trent, cultivated both in its entrepreneurial and moralistic forms as intended by the Jesuit Order. The establishment of musical theatre is not, however, accompanied by a parallel development in the other musical genres that were experiencing a period of stasis after the intense artistic patronage manifested by the Prince-Bishops Bernardo Clesio (1514-1539) and Cristoforo Madruzzo (1539-1567) during the Renaissance. The limited financial resources of the princes, nobles and churches were not able to regularly satisfy the requirements for «grandeur» as expected by the Counter-Reformation. Magnificence was reserved solely for the most important feasts and celebrations for the liturgy, for the government of the principality or of the city where ceremonies were accompanied by appropriate musical realisations. The historical panorama concerns not only the musical events in the two most important cities (Trento and Rovereto), but also the lesser and sporadic events organised in the small towns of the nearby valleys in both the sacred and profane sectors. The appendix contains a valuable documentation of plucked instruments present in the Bishopric of Trento between 1455 and 1815.

## Appendice

### Strumenti musicali 'da penna' presenti nel principato vescovile di Trento fra 1455 e 1815

#### 1455: Trento, organista Johannes Lupi

Nel testamento autografo, compilato nel 1455, Johannes Lupi, organista e principale estensore dei due codici di polifonia quattrocenteschi più antichi conservati al Castello del Buonconsiglio di Trento (Tr 87 e Tr 92), lasciava diversi strumenti musicali; fra questi: un organo positivo con due mantici («organum vel positivum cum duobus vollis»), un organo portativo («portativum»), uno «schaffpret», due clavicordi («clavicordium»), due liuti («lutinam») e un clavicembalo («clavicimbolum»). [Fonte: PETER WRIGHT, "On the Origins of Trent 87/1 and 92/2", in «Early Music History», VI (1986), pp. 245-270].

#### 1537: Riva del Garda, prete Cultrino, suonatore di manicordo

Durante la visita pastorale effettuata a Riva del Garda nel 1537, il sacro visitatore, a proposito del sacerdote Cultrino (cappellano all'altare della Disciplina nella parrocchiale), ebbe a scrivere: «Cum etiam sit multum inobediens curato et ante diem caelebret missas et versatur multum cum laicis et cum pueris facit processiones et pulset manicordum». [Fonte: GIOVANNI CRISTOFORETTI, *La visita pastorale del cardinale Bernardo Clesio alla diocesi di Trento, 1537-38*, Bologna, Istituto di Scienze religiose in Trento, ed. Dehoniane, 1989, p. 201].

#### 1540: Strigno, già casa Suster

«Spinetta, portante la data del 1540. Il coperchio era stato dipinto da un barone Ceschi verso il 1670». La spinetta, posseduta dal prof. Suster a Strigno, venne rubata durante la prima Guerra mondiale nel 1915. Di forma rettangolare, come si evince da una fotografia che la mostra priva di corde, aveva un'estensione di 4 ottave (dal Fa sino al Mi della 4ª ottava). Il coperchio riportava un paesaggio agreste con la rappresentazione di Orfeo sonante un liuto. La fotografia è stata pubblicata per la prima volta

da GIUSEPPE GEROLA, *Gli oggetti d'arte... non recuperati dall'Austria*, in «Emporium», 57 (1923), n. 340, pp. 249-255: 255. [Fonte: RENATO LUNELLI, *Strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Edizione V.D.T.T., 1968, pp. 44-45].

### **1565: Trento, Tomaso Luteroti**

«Un arpicordo picciolo». [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Giovanni Martino Cabona liutaio del Cinquecento a Trento*, in «Civis. Studi e testi», A. IV(1980), n. 11, pp. 163-172: 166].

### **1570: Trento: Aurelio Zenobio, orefice**

«Un arpicordo». [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Giovanni Martino Cabona liutaio del Cinquecento a Trento*, in «Civis. Studi e testi», A. IV(1980), n. 11, pp. 163-172: 166].

### **1580: Trento, cembalo doppio anonimo**

«Nel 1580 l'arciduca Ferdinando d'Austria paga al direttore del coro e organista di Bressanone Andrea Rasleton fiorini 208 per la compera fatta a Trento di un doppio clavicembalo veneziano» [Fonte: RENATO LUNELLI, *Strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Edizione V.D.T.T., 1968, p. 45].

### **1581: Trento: Martino Cabona, liutaio**

Nell'inventario dei beni lasciati dal liutaio Giovanni Battista Cabona, scomparso nell'agosto del 1580, compaiono: «Un Chiaurcimbalo et un Arpicordo non compiti [...] Quaranta nove seraturete da Leuti e de Arpicordi». [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Giovanni Martino Cabona liutaio del Cinquecento a Trento*, in «Civis. Studi e testi», A. IV(1980), n. 11, pp. 163-172: 172].

### **1582: Trento, mercante Calvi**

«Orologi, Leuti, Arpicordi [...]» figurano nell'elenco dei beni divisi fra Gasparo e Giovanni Battista fu Melchiori Calvi velutario, cittadino di Trento deceduto già da otto anni. [Fonte: Trento, Archivio di Stato, TN, A.S., Notarile, Giudizio di Trento, Notaio Leonardo Colombino, Protocollo 1579-1582, cc. 112, 114v].

**1583: Rovereto, Biagio Baceghini**

«Un arpicordo da sonar di Biagio Baceghini, negoziante di legname». [Fonte: P. MARIO LEVRI, *La cappella musicale di Rovereto*, Trento, Edizioni Biblioteca pp. Francescani, 1972: p. 245].

**1591: Isera, notaio Giovan Giacomo Amistadi**

Inventario dei beni del notaio di Isera Giovan Giacomo Amistadi: «Nella camera sopra la porta [...] un Ampicordo cum la sua cassa depenta l'ampicordo di tasti 45». [Fonte: TN, A.S., Notarile, Villalagarina, Notaio Giovan Pietro Frisinghelli, 1591, c. 99v].

**1592-1793: Telve, famiglia Buffa**

Nell'inventario stilato nell'aprile del 1592 alla morte di Giovan Battista Buffa si evidenziano «un'arpicordo grandio mal in ordine» assieme a «doi lauti con le sue casse ma senza corde». In analoghi documenti, stilati nel 1684 e nel 1689 ad Innsbruck nell'abitazione di lavoro di Antonio Buffa (in diretta amicizia con Giacomo Carissimi e Antonio Cesti), si legge: «un cembalo doppio per sonare» e «un cembalo per musica sopra il credenzone; un liuto; un violino di legno; altro violineto nobilissimo di avorio». Gli strumenti già ricordati sopra, uniti a nuovi manufatti compaiono nel 1728 e 1729 in due inventari stilati a Telve alla morte di Bonaventura Buffa: «due liuti vecchi, e tre altri roti; un corno da caccia grande, orlato con 2 cerchi d'argento; un fagoto da suonare; una tiorba con rimessi d'avoglio; un arpa con sua cassa; N. 3 violini con sue casse; N. 3 altri violini vecchi; un basso; un sordin d'avolio con sua fodra; una scatola con entrovi n. 4 flautini; un regaletto con la sua cassa; (in soffitta) un regaletto con suoi foglii, un arpicordo vecchio». Nel 1763 l'elenco degli strumenti diventava ancora più consistente, aggiungendosi: «un'istrumento musicale cioè il fagoto, troni 20; un flauton, troni 10; due oboee di buso, troni 12; un'altra oboe più grande [corno inglese?] troni 10; 2 flauti uno buono l'altro rotto, 4 troni». In un secondo palazzo a Scurelle, sempre proprietà dei baroni Buffa, nel 1793 si trovavano alcuni strumenti forse già in uso nel palazzo di Telve e allora non più utilizzati: «3 chitare vecchie colle fodre, ed 1 manico lungo; 1 organetto vecchio rotto». [Fonte: ANTONIO CARLINI - MIRKO SALTORI, *Sulle rive del*

Brenta. *Musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni archeologici - Soprintendenza per i beni librari e archivistici 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 27), pp. 148, 189-190, 206, 210, 216].

### **1594, 1608\*: Trento, clavicembalaro Giorgio Berneri**

Il Museum of Art di Toledo (Ohio) conserva una spinetta così descritta nel catalogo dell'Esposizione di Milano del 1881: «Spinetta con 33 corde d'acciajo, fabbricata a Roma da Giorgio di Antonio Berneri da Trento, nel 1594». Uno spinettino-virginale, conservato al Museo degli strumenti musicali di Roma, porta all'interno, su una striscia di legno posta sotto i tasti, la seguente scritta ad inchiostro: «Giorgio Berneri da Trento figlio di Antonio da Arco, la fatto in Roma il terzo anno dopo la morte della sua fidelissima consorte Isabella lanno, MDCVIII». [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Comune di Trento - Biblioteca Comunale, 1994, p. 198].

### **1596: Trento, Fratelli Sirena**

«Un ampicordo con la sua cassa depenta vechio [...] doi mantesi con alchune cane de legno d'organo tutto in pezi». [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Giovanni Martino Cabona liutaio del Cinquecento a Trento*, in «Civis. Studi e testi», A. IV(1980), n. 11, pp. 163-172: 166].

### **1599: Trento, Castello del Buonconsiglio**

Nell'*Inventarium omnium bonorum repertorum in Castro Boni Consilij Tridenti confectu sub anno 1599*, iniziato il 25 gennaio, si legge: «Nella stua grande: Casse due de Pez, con dentro sei viole d'Instrum.ti [...] Uno Clauzimer, ò Instrum.to d'anticorbo [...] Nel cam.no dove dorme il S. Kiopoch [...] Un anticorbo, ò Instrumento». L'inventario dava ragione dei mobili lasciati dal cardinal Madruzzo. [Fonte: TN, A.S., *Archivio Principesco Vescovile*, Sezione latina, Capsa III, n. 105].

### **XVI sec. ?: Tesero, Braito-Trettel**

Spinetta a pianta poligonale di anonimo. Tastiera, 45 tasti (i diatonici in

bosso, i cromatici in ebano) con prima ottava 'corta'; inserita nella tavola armonica la tradizionale rosetta in legno intagliato. Proveniva dalla famiglia Braitto e venne acquistata in asta giudiziaria verso il 1900 dal maestro Serafino Trettel. Esaminata da Renato Lunelli nel 1935 presso il restauratore Del Marco, veniva trovata in pessimo stato di conservazione. [Fonte: Trento, Biblioteca Antonio Carlini].

#### **1604: Trento, palazzo di Lodovico fu Paride Lodron**

«Un arpicordo con la cassa» figura nell'inventario dei beni redatto per il nipote Girolamo Lodron. [Fonte: TN, A.S., Ufficio Pretorio Trento, Notarile, Atti Aprovinio Aprovinini, fasc. III, Atto n. 100, Trento, 29.11.1604, cc. 113v.-125].

#### **1604: Trento: Sigismondo Sigismondi**

Il «sonator et pinter Tridenti» Sigismondo Sigismondi lascia per testamento alla figlia «unum istrumentum vocatum arpicordo». [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Giovanni Martino Cabona liutaio del Cinquecento a Trento*, in «Civis. Studi e testi», A. IV(1980), n. 11, pp. 163-172: 165].

#### **1606: Trento, Girolamo Lodron**

«Un arpicordo con la casa» è registrato fra i beni del fu Girolamo Lodron, capitano delle guardie imperiali. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Trento, Notario Barnaba Mancini, 21 aprile 1606, fascicolo autonomo].

#### **1615: Lizzana, don Alessio Tomasini**

«Un ampicordo da sonar di don Alessio Tomasini, arciprete di Lizzana, consegnato al massaro del Comune di Rovereto e spettante alla Canonica» alla morte dell'arciprete. [Fonte: P. MARIO LEVRI, *La cappella musicale di Rovereto*, Trento, Edizioni Biblioteca pp. Francescani, 1972: p. 245.]

#### **1616: Trento, a Prato**

Il 16 gennaio 1616, in casa dell'eredità di Innocenzo a Prato, Contrada S. Maria Maggiore «sive Longa», «nella stantia di dietro a volto [...] doi ampicordi uno dell'Ill.mo S.r Conte Ludovico, et l'altro della Sig.ra»; fra

i libri si segnalano «alcuni libri da cantare». [Fonte: TN, B.C., Archivio Congregazione Carità, Mazzo 374, fasc. 3, Notaio Antonio Bernardelli].

### **1619: Caldonazzo, contessa Isabella Lodron in Trapp**

«Un ampicordo R. 12» è registrato fra i beni della contessa Isabella Lodron in sposa al conte Trapp. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Bonafede Malinverno].

### **1623: Villalagarina, Castel Lodron**

«Banchetta dal ampicordo, qual ampicordo è in Castel Noarna». [Fonte: TN, A.S., Notarile, Villalagarina, Notaio Frisinghelli Giovan Pietro, 1623, c. 147].

### **1641: Rovereto, Domenica Veronesi**

«Una spinetta di Antonio Bendini nova stimata troni 225» figura fra i beni dotati di Domenica figlia di Antonio Veronesi detto Paiaro (mercante, cittadino roveretano), vedova di Cristoforo Haid (mercante a Rovereto) e ora sposa di Stefano di Gerolamo Cunich (pure mercante). [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Notaio Leonardo Angelico Bese-nella, 7 settembre 1641].

### **1642: Trento, canonico Orazio Guarischetto**

Il canonico di Trento Orazio Guarischetto (nato in Val di Sole), plebano alemanno nella chiesa di san Pietro, lascia per testamento al medico Alessandro Colombo il suo «clavicordio di color verde e il suo organeto». [Fonte: TN, A.S., Notarile, Trento, Notaio Alessandro Gislimberti junior, 1642, c. 166].

### **1644: Trento, Ginevra Cazuffi in Consolati**

«In cosina l'arpicordo depinto di verde». Lo strumento si trovava fra i mobili assegnati in usufrutto a Ginevra Cazuffi vedova di Orazio Consolati a Trento, nel palazzo Consolati in Contrada Santa Maria Maddalena, il 19 aprile 1644. [Fonte: Trento, Fondazione Biblioteca San Bernardino. GIANGRISOSTOMO TOVAZZI, *Compendium diplomaticum*, Ms. 1, n. 270, p. 421].

**1650: Trento, canonico Francesco Alberti-Poja**

A Trento, nel 1650, il canonico Francesco Alberti Poja acquistava da maestro Andrea, barbiere alla Portella, «una spinetta» pagandola 20 talleri. Lo strumento era riservato alla nipote Marina che, in vista del matrimonio, doveva imparare a suonare e a ballare. [Fonte: ALDO ALBERTI-POJA, *Una curiosa amministrazione del canonico Francesco Alberti-Poja (1650-1658)*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», A. 36, (1957/1-2), pp. 19-22].

**1653: Bleggio, Chiesa di Santa Croce**

«Il 26 settembre 1653 [...] la parrocchiale del Bleggio cedeva a [Giovanni Antonio Tosio, fonditore di campane di Brescia] l'*organetto piccolo che ora è nel nostro Choro, et due Ampicordi*». [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Comune di Trento - Biblioteca Comunale, 1994, p. 198].

**1653: Rovereto, Cosmo Cosmi**

«Un ampicordo di Cosmo d.m Gio. Batta Cosmi». [Fonte: P. MARIO LEVRI, *La cappella musicale di Rovereto*, Trento, Edizioni Biblioteca pp. Francescani, 1972, p. 245.]

**1657: Trento, don Tommaso Belloti**

«Un manicordo di tasti N. 45» assieme ad «un liuto con la sua cassa roto» già proprietà di don Tommaso Belloti, arciprete di Ledro (1617-1657). [Fonte: TN, B.C., Archivio Consolare, Ms 3576, c. 76].

**1658: Trento, Castello del Buonconsiglio**

«Una spinetta» risulta presente nel Castello del Buonconsiglio di Trento, secondo un documento datato 1658. [Fonte: TN, A.S., Archivio Principesco Vescovile, Sezione latina, Capsa 44, n. 116 (vol. Capitolo del Duomo di Trento, Rescritti 1658-59)].

**1661: Lizzana, don Antonio Turati 'dei Forneri'**

Il 26 e 27 agosto 1661 nella canonica di Lizzana viene stilato l'inventario dei beni mobili esistenti nella canonica e proprietà del reverendo Antonio

Turati detto Fornera scomparso il 26 agosto 1661. I beni vengono consegnati al fratello Domenico, presente all'atto.

«Nella camera grande à meza la sala: Una spineta; Un clavacimbalo vecchio; Un Citeron grande bello [...] Dui violini con suoi archeti. Buoni; Una Chitarra. Buona; Una Cittera. buona». [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Notaio Frapporti Giovanni, 1656-1663, Atto 26.8.1661].

### **1671: Trento, mercante Giacomo Penner**

«Un ampicordino» (1671, proprietà Penner); «Un ampicordetto vecchio» (1690, ceduto dalla vedova Penner ai fratelli Bortolazzi). [Fonte: BZ, A.P., Archivio Wolkenstein di Toblino, Mazzo 465, fasc. Causa Penner e creditori, a. 1690-1697, cc. 9 e 12-13].

### **1673: Trento, chirurgo Giorgio Spira**

«Un anpicordo troni 45» figura nell'inventario dei mobili del fu Giorgio Spira (chirurgo a Trento, scomparso nel 1688) assegnati alla moglie Virginia che intende risposarsi con Pietro Rosa. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Trento, Notaio Giampaolo Ciurletti, prot. a. 1672-1688, c. 24, 19.6.1673].

### **1682: Trento, don Giovanni Battista Villa (maestro di Cappella in Duomo)**

«Arpicordo». [Fonte: TN, A.S., Notarile, Giudizio di Stenico, Notaio Alberto Levri senior del Bleggio, Mazzo III, prot. a. 1682, n. 22, Testamento di G. B. Villa, 6.8.1682, cc. 74-79: 76v.].

### **1682: Trento, Lodovico Antonio Particella**

«Una spineta con suo piede con l'arma di casa». [Fonte: TN, A.S., Notarile, Trento, Notaio Francesco Capris, Mazzo III, a. 1658-1682, prot. a. 1682, c. 144].

### **1691: Trento, canonico, barone Antonio Crosina**

Il 29 ottobre 1691 viene stilato l'*Inventario delli mobili della casa in Trento fatto dopo la morte del canonico barone Antonio Crosini*; il documento è richiesto dagli eredi e nipoti (fratelli) Sigismondo e Francesco Antonio Crosina: «Una tavola con

suo tapeto di lana à striscie con sopra un clavicimbalo». Il 27 gennaio 1700 l'inventario veniva rifatto: «Un Clavicimbalo doppio; Una viola di gamba con sua cassa di pezzo; Una chitarra d'avoglio repezata con sua cassa negra serrata; Una thiorba bella con sua cassa negra è serratura». [Fonte: TN, Archivio Provinciale, Archivio Congregazione di Carità, ex Busta 148 e TN, B.C., Archivio Congregazione di Carità, Ms 376, cc. 6, 17, 19v.].

### **1691: Isera, spinetta di Lelia Pompei contessa Liechtenstein**

Nel testamento redatto nel 1691, Lelia Pompei contessa Liechtenstein lasciava agli eredi una «spinetta o sii ampicordo», a condizione che fossero obbligati «in infinitum» ad «imprestarla alla Chiesa di S. Vincenzo quì di Isera, per valersene in occorenza di far musiche per feste soleni, mortori, o funerali de' signori della giurisdizione, o altre occasioni». [Fonte: ROBERTO ADAMI, *La ricostruzione della chiesa di S. Vincenzo di Isera (1655-1683)*, in «il Comunale», Villalagarina (TN), A XII, n. 23, giugno 1996, pp. 49-90: 72].

### **1695: Trento, cembalaro Giovanni Andrea Fetner**

Il 15 agosto 1695 moriva a Trento Giovanni Andrea Fetner a cinquant'anni d'età. Di lui, nell'atto di morte, si legge: «barbiere, struttor e maestro di spinette e ampicordi». [Fonte: ANTONIO CARLINI - CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, Comune di Trento - Biblioteca Comunale, 1992, p. 149].

### **1698: Rovereto, Cecilia Fiore**

«Una spinetta troni 70» viene registrata fra i beni lasciati a Rovereto da Cecilia Fiore, vedova di Giovanni Orefici. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Notaio Gio Batta Mascotti, 1 luglio 1698].

### **1702: Trento, Mattia Giuseppe Geremia**

«Un Clavicembalo grande usato». [Fonte: TN, A.S., Notarile, Trento, Notaio Floriano Foglia, Mazzo XI, prot. a. 1702, Atto 17.11.1702, cc. 259-274].

### **1705: Telve, Giuseppe Danna**

«Una spineta, ò sii cimbalo grande, è vechio» era collocato nella 'sala

vecchia' dell'elegante casa di Giuseppe Danna a Telve. [Fonte: ANTONIO CARLINI - MIRKO SALTORI, *Sulle rive del Brenta. Musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni archeologici - Soprintendenza per i beni librari e archivistici 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 27), p. 110].

**1707: Rovereto, don Felice Zorzi (maestro di cappella in S. Marco)**

«16 settembre 1707: Don Felice Zorzi organista della parrocchiale di S. Marco di Rovereto vende a Matteo Giuliani (negoziante di seta) la sua spinetta ossia arpicordo con i tasti di avorio dell'autore Bendini, per fiorini 30 allemani da troni 5 l'uno. Don Zorzi si riserva il diritto di ricomperarla quando ne abbia la possibilità, per lo stesso prezzo. Giuliani si impegna a non venderla a nessun altro». [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Notaio Giambattista Mascotti, Rogito 16.9.1707].

**1708: Trento, palazzo Lodron, contrada ss. Trinità**

«Un cimbalo», ritrovato in una camera del palazzo chiusa da molti anni. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Trento, Notaio Francesco Vittorio Gaudenti, Mazzo II b, fasc. 1708, Atto 14.6.1708].

**1710: Mezzolombardo, Simone Tonin detto Filos**

«Una spinetta, che si sona g.<sup>ta</sup> per tt. 30» viene registrata durante la divisione dei beni fra i figli del defunto Simone Tonin detto Filos nel palazzo a Mezzolombardo posto «al Rì». [Fonte: TN, A.S., Archivio Ufficio Pretorio, Ms. 6837, Atti notarili sciolti, Notaio Francesco Antonio Betti, Atto 17.12.1710].

**1710: Rovereto, Gio Batta Lizzini**

«Un arpicordo» si legge nell'inventario dei beni lasciati dal dott. Gio Batta Lizzini al figlio Gio Batta il 12 luglio 1710. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Notaio Gio Batta Trentini, Atto 12 luglio 1710].

**1712: Trento, Maddalena Todeschi in Alberti-Goretti**

«Una Spinetta che fu del q.m S.e Giacomo Antonio Caldonazzi». [Fonte:

TN, A.S., Ufficio Pretorio Trento, Notarile, Trento, Atti Francesco Antonio Foglia, fasc. 5155, Atto 11.8.1712].

**1712: Trento, Giacomo Antonio Caldonazzi**

«Una Spinetta» [Fonte: TN, A.S., Ufficio Pretorio Trento, fasc. 5156, Atto 18.5.1712].

**1723: Lizzana, don Giovanni Paglia**

«Una spinetta da organo vecchia, stimata troni 50 ½» viene lasciata da don Giovanni Paglia arciprete di Lizzana. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Notaio Gio Batta Trentini, Atto 16 febbraio 1723].

**1726: Trento, mercante Giacomo Spaventi**

«Nella stancia sotto li coppì d'avanti [...] Una spineta senza corde». [Fonte: TN, A.S., Notarile, Trento, Atti Antonio Ceschini, Mazzo XI, Atto 3069, 13.5.1726, c. 6v.].

**1729: Arco, convento Santa Maria delle Grazie**

«Nel 1729 il P. Guardiano Agostino Avancini acquistò una spinetta per suonare, affinché il Padre organista potesse esercitarsi». [Fonte: P. REMO STENICO, *I Frati Minori a Santa Maria delle Grazie presso Arco*, Arco, Santa Maria delle Grazie, 2004, p. 108].

**1731: Trento, don Giovanni Battista Crotti**

Don Giovanni Battista Crotti riceve in eredità dal fratello Giovanni Abbondio Crotti, nato a Pergine e maestro di cappella nel Duomo di Bolzano, «un cembalo» [Fonte: TN, A.S., Notarile, Trento, Atti Leonardo Dall'Aquila, Mazzo I, Atto 32, 12.1.1755, Allegato I].

**1736: Trento, organaro Francesco Antonio Delama**

Nell'inventario dei beni lasciati alla morte dall'organista, bassista e riparatore d'organi Francesco Antonio Delama, redatto il 15 giugno 1736, si ritrovano, accanto ai tradizionali arnesi da lavoro, anche alcuni strumenti: «Troni 90 Un organo di due registri con suoi mantici.

Troni 2 Due flauti.

Troni 190 Un Cimbalo grande.

Troni 2 Due cassette per far organeti per canarini, et un armaroto de organo con suoi ussetti senza feramenta.

Troni 1 car. 6 Un asse con misure per organi, et altra misura da cembali con cabbie di fil di ferro con un cabione di fil di ferro.

Tromboncini di stagno.

Troni 9 Tre scaiaroli da costa, et altri quatro diriti, et uno grande.

Torchietti 13.

Due mantici picioi, et altri rotti grandi.

Due spinete rotte con un cabione di fil di ferro.

Cabie di legno e attachate insieme con una tastadura d'organo.

Troni 4 car. 1 Una casetina di pezzo mezana con dentro diverse cane di stagno, di piombo, e di legno, con un torno di nogara, et diverse carte da far misure d'organi.

Due mezi tromboncini di ottone.

Un cassetino di pezzo con entro una tastadura d'osso e alcuni trivelini e piombo lastricato.

Una misura da cane grande.

Una cassetta d'organo di Canarini».

[Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Comune di Trento - Biblioteca Comunale, 1994, p. 78].

### **1744: Trento, Palazzo Thun**

Nell'*Inventario di tutti i mobili di Palazzo Thunn* redatto il 18 maggio 1744, dopo la morte di Francesco Agostino Gaudenzio, si legge: «Nella stufa fuori della camera verde [...] una baula di giunco con sopra un cemblo». [Fonte: NICOLETTA OSSANA CAVADINI - ENNIO DANDREA - MANUELA BALDRACCHI, *Palazzo Thunn a Trento. Studi per un restauro*, Trento, Comune di Trento, 1998, p. 180].

### **1745-49: Trento, Francesco Guelmi**

«Per un clacimbarlo [...] vechio R.si 50»; «Par un tamburo vechio venduto R.si 1 tt.1 x 10»: sono i soldi incassati fra il 1745 e il 1749 dalla

vendita di due strumenti musicali appartenuti a Francesco Guelmi, cittadino di Trento e consegnati dall'amministratore Giovanni Nicolò Peverada dimorante a Borgo Valsugana ai cinque figli. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Trento, Notaio Francesco Giuseppe Sardagna, Mazzo V, Trento, 16 maggio 1753].

### **1750: Rovereto, don Paolo Antonio Vannetti**

«Un violoncello e uno spinetton doppio» si ritrova nell'inventario dei beni del sacerdote e fratello di Andrea Antonio, Paolo Antonio Vannetti (1683-1750). [Fonte: ANTONIO CARLINI - CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, Comune di Trento - Biblioteca Comunale, 1992, p. 326.]

### **1751: Trento, don Antonio Serta**

«Un clavicimbaldo piccolo» è dichiarato nell'inventario dei mobili di don Giovanni Antonio Serta (mansionario e beneficiato del Duomo di Trento) redatto il 17 luglio 1751, mentre «Un libro in foglio reale da canto» veniva ritrovato in una cassapanca della sagrestia del Duomo. I mobili sono affidati tutti alla sorella Marta, vedova di Giuseppe Antonio Dorna e quindi alle sue figlie Teresa Cecilia (moglie di Francesco Bernardino Poli) e Marta Gioseppa Antonia (moglie del medico Francesco Borsieri). [Fonte: TN, A.S., Notarile, Trento, Notaio Andrea Floriano Poli, Mazzo X, a. 1751, fasc. 1751b, atti sciolti (10 ottobre 1751)].

### **1753: Rovereto, Bernardino Dido Serbati**

Inventario alla morte del dottore in legge Bernardino Dido Serbati fatto ad istanza dell'abate Gerolamo Tartarotti: «Nella Stuva sopra la Pontirolla: Un Clavicembalo col Flauto; Una Chitarra colla sua Cassa; Un Liuto colla sua busta; N. 3 Violini uno con busta e N. 5 archetti; Un Flautino d'avorio da canarino; N. 3 Chiavi da Clavicembalo; Un violino; Una spineta con tastadura d'avorio; Due triangoli, ed un trepiedi di ferro [strumenti musicali?]; Nella sala: N. 6 cane da organo di legno; Nella sala di sopra [...] nella camera contigua: Un liuto con sua busta; Due cane di legno da organo; Un mantese da organo». Secondo Clemente

Lunelli Dido Serbati poteva essere un liutaio dilettante. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Notaio Paolo Trentini, 1752-1753, Busta VII, Atti 30 aprile 1753, c. 39 e segg.; CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Comune di Trento - Biblioteca Comunale, 1994, p. 84].

### **1758: Rovereto, Giuseppe Valeriano Vannetti**

«Una spinetta rotta», conservata «in una delle camerine verso il cortile», era inventariata il 31 gennaio 1758 nell'abitazione di Giuseppe Valeriano Vannetti, al secondo piano di casa Saibanti. In altra stanza («in una delle due camerine verso la strada») si trovavano invece: «un bassetto; una viola; due violini; una scancia con libri e carta da musica». [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Notaio Giuseppe Bettini (1756-1807), Atto 31 gennaio 1758].

### **1759: Rovereto, Andrea Vannetti**

«Un clavicembalo coperto di corami d'oro, con il piedistallo dipinto di giallo, troni 100» è inserito nell'inventario dei mobili esistenti nella casa del cav. Andrea Vannetti (marito della contessa Lucia Pedroni e fratello di Giuseppe Valeriano) in Contrada del Santo Monte. L'inventario era stato imposto dal podestà in seguito ad una causa per debiti intentata da signori di Bolzano contro i fratelli Vannetti. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Notaio Giuseppe Bettini (1756-1807), Atto 31 maggio 1759].

### **1761: Trento, clavicembalo Giovanni Antonio Berera**

Il Museo degli strumenti musicali di Berlino conserva un clavicembalo costruito a Trento nel 1761 da Giovanni Antonio Berera. «Cassa dipinta in verde chiaro e rosa [...] Lo strumento, compresa la cassa di risonanza, è di cipresso [...] La rosetta è di legno. Estensione della tastiera quattro ottave e cinque note Do - Fa, con ottava bassa corta. Tasti diatonici di bosso, cromatici di ebano. Due registri di 8 piedi». [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Giovanni Antonio Berera costruttore di strumenti musicali, incisore e violinista del Settecento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», A. 48, (1969/3), pp. 176-195: 184-185].

**1764: Rovereto, Giuseppe Valeriano Vannetti**

«Un violino vecchio con cassetta nera ed arco in tutto troni 18; un violonzello con cassetta di legno, troni 30; uno spineton vecchio, troni 22; una viola, troni 8; una mandora, ed un liuto vecchio, troni 10; una spineta vecchia e rotta con piedi e fodra dipinta nera, troni 8» vengono registrati dal notaio Antonio Giuseppe Giordani l'8 agosto 1764 fra i beni di Giuseppe Valeriano Vannetti. Gli strumenti si trovavano in due stanze differenti vicino alla cucina e nella "stufa". Assieme agli strumenti vengono segnate diverse musiche, libri di teoria e libretti d'opera (G. TARTINI, *Trattato della musica*, 1754; Z. TEVO, *Il musicista testore*, 1706 ecc.). [Fonte: TN, A.S., Notarile, Rovereto, Notaio Antonio Giuseppe Giordani, Mazzo 1764, Atto 8 agosto 1764 (documento citato in: P. MARIO LEVRI, *La cappella musicale di Rovereto*, Trento, Edizioni Biblioteca pp. Francescani, 1972, p 246)].

**1770: Trento, palazzo Wolkenstein**

Un clavicembalo era suonato dalla contessa Massimiliana Lodron (dal 1771 al 1808, moglie del conte Pio Fedele Wolkenstein), probabile allieva dei Mozart a Salisburgo. [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Le accademie musicali del conte Pio Fedele Wolkenstein a Trento nel secondo Settecento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», A. 68 (1989), pp. 511-579].

**1774: Borgo Valsugana, barone Pietro Ceschi**

Nel 1774, alla morte del barone Pietro de Ceschi, nel suo palazzo di Borgo Valsugana venivano inventariati: «due violini, ed un sordino [...] un violino». Attorno al 1778 la famiglia del barone Pietro possedeva almeno un clavicembalo assieme a due flauti, una viola ed un violino, strumenti sui quali si esercitavano i figli Benedetto e Camillo. [Fonte: ANTONIO CARLINI - MIRKO SALTORI, *Sulle rive del Brenta. Musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni archeologici - Soprintendenza per i beni librari e archivistici 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 27), pp. 86-93, 110].

### **1775: Rovereto, Giacomo Gotifredo Ferrari**

L'organaro e clavicembalaro (autore di diverse spinette) Antonio Chiusole (Pomarolo 1735 - Rovereto 1797) costruiva un cembalo di quattro ottave e mezzo per il musicista Giacomo Gotifredo Ferrari. [Fonte: GIACOMO GOTIFREDO FERRARI, *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di [...]*, Londra, Seguin, 1830 (Rist. anastatica: Napoli, Sandron, 1922, pp. 21-22)].

### **1776: Rovereto, Bernardino Brunati**

Nella divisione dei propri beni, Bernardino Brunati il 12 settembre 1776 lasciava al figlio Giovanni Battista: «Un violino del valore di troni 20 e una spinetta, stimata da Antonio Chiusole fabbriciere di cembali, lire 150». [Fonte: P. MARIO LEVRI, *La cappella musicale di Rovereto*, Trento, Edizioni Biblioteca pp. Francescani, 1972, p 246].

### **1781: Trento, clavicordo di Johann Anton Fuchss**

Conservato a Trento (eredi Renato Lunelli) è un clavicordo acquistato da Renato Lunelli nel 1934 da una famiglia di Tione (TN) con la scritta «Joh Anton Fuchss Orgl und Clavicer Macher in Innsbruck 1781». La tastiera è di 5 ottave (Fa - Fa), due corde per tasto, coperchio e piedi non originali. [Fonte: RENATO LUNELLI, *Strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Edizione V.D.T.T., 1968, pp. 48-49].

### **1786: Trento, famiglia Gaudenti**

Da una lettera scritta a Villa Lagarina il 12 luglio 1786 dal conte Massimiliano Lodron al conte Pio Fedele Wolkenstein sappiamo che a Trento esisteva un'autentica 'meraviglia' da vedere: uno splendido «clavicembalo», conservato presso la famiglia Gaudenti. Così si legge nel documento: «[in] occasione, che si porta à Trento il S.r Maestro di Capella di Salisburgo M. Abbé Gatti [...] bramerebbe vedere, e provare il celebre clavicembalo "Gaudenti". La prego di farlo condurre, ed introdurre là con li miei complimenti». [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Le accademie musicali del conte Pio Fedele Wolkenstein a Trento nel secondo Settecento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», A. 68 (1989), pp. 511-579: 561].

**1787: Pergine, don Valentino Salvadori**

«1 Spineta, troni 50; 1 Piede da cembalo con armarini, cassetino, e serratura, troni 30; 2 archetti da violino, troni 1; Un flautino d'avorio con busta, troni 3; 2 Subie [zufoli popolari a canna], due scarpellini per cembalo, ed un triangolo, troni 1; Pedagli da Cembalo, troni 3». Questi strumenti sono registrati nell'*Inventario delle facoltà, e debiti del reverendo Signor Don Valentino Salvadori di Pergine formato li 17 settembre 1787*. Fra i libri, lo stesso documento evidenzia: «Gasparini Armonico pratico al cembalo, in 8°, troni 2; Primi elementi di musica, in 8°, troni 2; Martini, Storia della musica tomi 3 in 4 grande, troni 68». Don Valentino Salvadori, organista nella chiesa parrocchiale di Pergine, metteva all'asta i propri beni per saldare i debiti contratti nella costruzione di una casa. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Pergine, Notaio Giovanni Giuseppe Ghebel, Mazzo III, fasc. 1788-89, Atto 231, 17 settembre 1787; ANTONIO CARLINI - CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, Comune di Trento - Biblioteca Comunale, 1992, p. 276].

**1787: Tuenno, cembalero Carlo Arnoldi**

Il 14 maggio 1787 la cancelleria del Principato Vescovile di Trento concedeva a Carlo Arnoldi il passaporto per recarsi in Italia; nel documento si legge: «[...] Attestiamo e facciamo indubitata fede qualmente Carlo Arnoldi della Villa di Thueno nella Valle Annone, distretto di questo Principato, giovane di ottimi costumi e Fabbricatore de Cembali, si porti in Italia per esercitarvi la propria professione, desiderando quindi , che lo stesso, sortisca nel suo Viaggio ogni felicità, lo accompagnamo colla presente commendatizia [...]». [Fonte: TN, A.S., P.V., Libro copiale 69, p. 556, n. 221, 14 maggio 1787; CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Comune di Trento - Biblioteca Comunale, 1994, pp. 7-8].

**1787: Rovereto, Francesco Tacchi**

Nell'«Inventario dei mobili di Francesco Tacchi» stilato «in casa del fu Francesco annegato» a Rovereto, in data 26 marzo 1787, si legge: «N. 37. Una Cassetta da Violino Foderata di pelle nera con fornimenti di Ottone e

sua seratura con entro un Violino, troni 60; N. 51. 1 Cassetta di peco con entro due Violini, troni 44; N. 52. 2 Letturini da Cembalo, troni 3; 53. Alcuni pezzi di carta da Musica scritta, troni 6; sul Balladore: N.442. 2 Piatti di ottone da Musica». I «Due Leturini da Cembalo» vennero acquistati dall'abate Zanini, la musica scritta da Francesco Fontana. [Fonte: TN, A.S., Archivio Giudizio di Rovereto, Atti giudiziari, Atti civici, busta 2, fasc. 1 Concorso Tacchi Francesco defunto, e creditori 1787-1789].

### **1797: Trento, Giovanni Antonio Berera costruttore di strumenti musicali**

Nel proprio testamento Giovanni Battista Berera lasciava al figlio Francesco Antonio «Un Cembalo di Cipresso in Cassa col suo piede a pedaliera per asuefarsi all'Organo, e di più un ottavino per formare la seconda tastatura». [Fonte: CLEMENTE LUNELLI, *Giovanni Antonio Berera costruttore di strumenti musicali, incisore e violinista del Settecento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», A. 48, (1969/3), pp. 176-195: 184-191].

### **XVIII sec.?: Trento, Palazzo Saracini**

«Si previene, che il giorno 23 corrente giugno [...] in contrada tedesca, palazzo Conte Saracini secondo piano, verrà tenuto l'incanto per la vendita di un gravicembalo d'ottima qualità, al prezzo di prima grida di Fior. 140 V.V.M.C. [...] Trento li 10 giugno 1840». [Fonte: «Il Messaggiere tirolese», 13.6.1840].

### **XVIII sec.?: Villalagarina, palazzo Moll**

Da una lettera indirizzata da Villalagarina il 13 marzo 1968 a Riccardo Maroni, si apprende dell'esistenza di uno strumento allora presente presso la famiglia Moll di Villalagarina: «[...] nel palazzo Moll a Villalagarina, ora proprietà del marchese avv. Anselmo Guerrieri Gonzaga, esiste una spinetta o cembalo». [Fonte: Trento, Biblioteca Antonio Carlini (copia dell'originale)].

### **1800: Rovereto, Margarita Tartarotti**

«Un zembalo e spinetta fiorini 150» compaiono nelle carte dotatali di

Margarita Tartarotti sposa di Luigi Pross, Imperial Regio Agente a Rovereto. [Fonte: TN, A.S., Notarile, Lizzana, Giannantonio Lizzini, 28 dicembre 1800].

**1809: Trento, frate Francesco dell'Orsola**

«Un cembalo grande di nessun merito», già proprietà del Convento degli Agostiniani di Trento, viene consegnato all'ex padre agostiniano Francesco dell'Orsola all'atto della soppressione del Convento stesso. [Fonte: TN, A.S., Archivio Congregazioni, Filza I, Mazzo 15 A, fasc. II miscellanea, c. 105].

**1815: S. Michele all'Adige, don Giovanni Nepomuceno Styglmayr**

Il sacerdote, bibliotecario, musicista e canonico agostiniano nel convento di San Michele all'Adige dal 1767 al 1815, don Giovanni Nepomuceno Styglmayr, alla sua morte lasciava i propri strumenti e musica al coro della chiesa parrocchiale di Salorno. Nell'apposito inventario si legge: «due bassi, una viola, tre violini, due spinette». [Fonte: ANTONIO CARLINI - CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, Comune di Trento - Biblioteca Comunale, 1992, p. 299].

## Contributo all'iconografia di Bernardo Pasquini

Roberto Pancheri

La ricorrenza del terzo centenario della morte di Bernardo Pasquini mi ha fornito l'occasione e i mezzi per ripercorrere la genesi, i possibili significati e la vicenda conservativa del suo più noto ritratto, opera del pittore trentino Andrea Pozzo (Fig. 1). Mi sono così addentrato nella selva, a me del tutto oscura, della letteratura musicologica e ho subito constatato che, fino ad oggi, l'iconografia del musicista toscano non era mai stata fatta oggetto di uno studio sistematico. Ho quindi ritenuto opportuno e metodologicamente corretto affiancare all'analisi del ritratto di Pozzo la ricostruzione dell'intera iconografia di Pasquini e l'approfondimento dei suoi rapporti con l'ambiente artistico romano. Posso subito anticipare che i miei sforzi sono stati ampiamente ripagati, giacché l'incrocio della letteratura storico-artistica con quella musicologica e le preziose indicazioni fornitemi da Patrizio Barbieri e Alexandra Nigito - che desidero qui pubblicamente ringraziare - hanno condotto a un effettivo incremento delle nostre rispettive cono-

Fig. 1 - Andrea Pozzo, *Ritratto di Bernardo Pasquini*, dipinto su tela. Firenze, Conservatorio Statale di Musica "Luigi Cherubini"





Fig. 2 - Il Palazzo Pretorio di Massa Valdinievole, oggi Massa e Cozzile

Fig. 3 - La lapide commemorativa di Bernardo Pasquini realizzata nel 1892 da Antonio Blagi su disegno di Giovanni Pacciarelli e murata sulla facciata di Palazzo Pretorio di Massa e Cozzile



scenze, aprendo un vasto scenario entro il quale Andrea Pozzo rappresenta solo uno degli attori coinvolti.

Il ritratto di Pasquini non è tra le opere più conosciute del pittore gesuita e non ha goduto di una grande fortuna critica. Per quanto sia stato incluso da Francesco Petrucci nel suo recente repertorio dedicato alla ritrattistica romana del Seicento<sup>1</sup>, la sua collocazione in un contesto poco accessibile (è appeso nell'ufficio del direttore del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze) e la sua assenza dall'apparato illustrativo della monografia di Remigio Marini<sup>2</sup> sembrano averlo penalizzato nell'ambito degli studi. Sintomaticamente, esso è rimasto escluso anche dalle esposizioni pozziane messe in cantiere lo scorso anno e, a memoria d'uomo, non è mai stato sottoposto a restauri. Per tutte queste ragioni, a tutt'oggi non disponiamo di una vera e propria scheda critica e converrà quindi fornirla in questa sede.

<sup>1</sup> F. PETRUCCI, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, 3 voll., Roma 2008, I, pp. 267, 268, fig. 378, II, p. 373, III, p. 717, fig. 608.

<sup>2</sup> R. MARINI, *Andrea Pozzo pittore (1642-1709)*, Trento 1959.

L'opera misura 175x125 cm ed è inventariata nel repertorio fotografico degli Uffizi col numero 8483. È stata pubblicata per la prima volta nel 1924 sul "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", nella rubrica curata dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, dove si dava notizia del suo acquisto "dai fratelli Ricordati per la somma di L. 2000" e della sua collocazione presso il Regio Istituto Musicale Luigi Cherubini di Firenze<sup>3</sup>. L'anno successivo la notizia veniva riportata senza ulteriori commenti sulla rivista "Studi Trentini", in una breve segnalazione a firma di Vittorio Zippel<sup>4</sup>. Bisogna però rilevare che già nel 1923 il principale biografo moderno di Pasquini, Arnaldo Bonaventura, aveva accennato all'esistenza dell'opera in casa Ricordati a Buggiano, piccolo centro della Valdinievole non lontano dal paese di Massa, che, com'è noto, diede i natali al musicista: qui - annotava lo studioso - "si trovava anche un magnifico ritratto a olio del Pasquini oggi acquistato dallo Stato"<sup>5</sup>. L'atto di compravendita doveva dunque essere stato stipulato nel 1923, se a quella data il Bonaventura era già al corrente dell'acquisto. La scoperta dell'opera risale, peraltro, a più di trent'anni prima, ossia all'epoca dei festeggiamenti in onore di Pasquini organizzati a Massa Valdinievole il 30 ottobre 1892. Quel giorno, sulla facciata del Palazzo Pretorio del piccolo borgo toscano (Fig. 2), fu murata la lapide commemorativa che ancora oggi si ammira<sup>6</sup> (Fig. 3), a ricordo dell'illustre concittadino nato il 7 dicembre 1637 in un modesto edificio situato a pochi passi di distanza. Sopra il portalino di



Fig. 4 - L'arma dei Pasquini sulla porta d'ingresso della casa natale di Bernardo Pasquini a Massa e Cozzile

<sup>3</sup> Cronaca delle Belle Arti, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", IV, 1924, pp. 238, 240 (ill.).

<sup>4</sup> V. ZIPPEL, Un quadro poco noto di Andrea Pozzo, in "Studi Trentini", VI, 1925, n. 1, p. 88.

<sup>5</sup> A. BONAVENTURA, Bernardo Pasquini. Monografia, Roma 1923, p. 194.

<sup>6</sup> V. VIRGILI, Bernardo Pasquini. Musicista del Secolo XVII, Pescia 1908, pp. 27-28, 43. Dalla stessa fonte apprendiamo che l'iscrizione fu dettata da padre Mauro Ricci, all'epoca generale degli Scolopi, che il disegno della cornice spetta all'architetto Giovanni Pacciarelli e la sua esecuzione allo scultore locale Antonio Biagi.



Fig. 5 - Casa Ricordati a Castello di Buggiano

accesso a questa abitazione è ancora oggi visibile lo stemma della famiglia Pasquini, che mostra un castello turrato sollevato da due leoni rampanti<sup>7</sup> (Fig. 4). È la prova dell'appartenenza del futuro musicista al tessuto della piccola nobiltà rurale del Pistoiese: un dato da non trascurare anche ai fini dell'analisi del dipinto pozziano.

Compulsando la cronaca delle onoranze tenute a Massa Valdinievole nel 1892, apparsa il 3 novembre di quell'anno sul "Corriere Italiano", si apprende che "nella loggia sottostante al palazzo, vagamente adorna di fiori, in mezzo ad antichi strumenti musicali, era stato posto un ritratto a olio di Bernardo Pasquini, richiesto da Buggiano, ove la famiglia Ricordati, parenti del Pasquini,

lo custodisce religiosamente"<sup>8</sup>. Si tratta certamente del dipinto che nel 1923 sarà acquistato dallo Stato, il cui approdo in casa Ricordati a Castello di Buggiano (Fig. 5) - unitamente ai documenti d'archivio in parte pubblicati dal Bonaventura - si deve al fatto che una sorella del musicista, Aurelia, aveva sposato Francesco Ricordati. I loro figli, in assenza di altri eredi, vennero in possesso dei beni del musicista, trasferiti da Roma dopo la sua morte<sup>9</sup>.

Come si è visto, nel 1892 non era nota la paternità del ritratto, il quale, va precisato, non risulta citato nella letteratura artistica. L'attribuzione ad Andrea Pozzo fu formulata solamente nel già citato articolo del 1924 ed è stata in seguito accolta unanimemente dalla letteratura storico-artistica<sup>10</sup>. Essa si fonda sulla presenza di un'iscrizione non autografa apposta a ter-

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 66-67.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>10</sup> B. KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin-New York 1971, p. 40, fig. 23; W. SALMEN, *Musiker im Porträt*, Band 2, Das 17. Jahrhundert, München 1983, p. 132 (ill.).

go della tela, citata da Paola Della Pergola e da Bernhard Kerber, i quali tuttavia non ne hanno fornito una trascrizione. Una recente verifica, per la quale devo ringraziare il direttore del conservatorio di Firenze Paolo Biordi, ha permesso di appurare che dietro il dipinto si legge, in grafia antica e a stampatello maiuscolo, “P. POZZI”, mentre sulla traversa centrale del telaio un cartellino reca la scritta “Pasquini Bernardo”, pure in grafia antica. Questa precisazione assume rilevanza alla luce di un importante ritrovamento archivistico, gentilmente comunicatomi da Patrizio Barbieri in occasione del colloquio pasquiniano di Smarano. Si tratta dell’inventario dei beni del musicista stilato a Roma poco dopo la sua morte, nel 1710, ora pubblicato dallo stesso Barbieri<sup>11</sup>: in esso, accanto a una cospicua serie di dipinti, è registrato anche il ritratto del musicista “originale del Padre Pozzi”. La formula, come si vede, corrisponde perfettamente a quanto si legge a tergo della tela oggi a Firenze e fornisce la definitiva conferma dell’autografia dell’opera. Inoltre la scritta prova indirettamente che il dipinto fiorentino apparteneva alla collezione personale di Pasquini e si può così presumere che fosse stato commissionato all’artista dallo stesso effigiato.

Da questi punti fermi è possibile procedere con passo più sicuro verso una lettura critica dell’opera. L’unico tentativo in questo senso fu compiuto nel 1932 da Paola Della Pergola, nell’ambito di un articolo dedicato alla produzione ritrattistica di Pozzo apparso sulla rivista “Studi Trentini di Scienze Storiche”<sup>12</sup>. In quella sede la studiosa faceva osservare come “l’impostazione della figura architettonicamente concepita” e “la gravità del viso” fossero caratteristiche che deponevano a favore dell’attribuzione, mentre le spiccate qualità cromatiche - “il rosso del drappo nella spinetta, il grigio-argento nella piega del mantello verde e nel turbante, il giallo della veste” - costituirebbero un’eccezione rispetto al consueto *modus operandi* dell’artista: osservazione, quest’ultima, che non è più possibile ac-

<sup>11</sup> P. BARBERI, *John Ravenscroft and Bernardo Pasquini: the art collections and instruments of two musicians in Late-Baroque Rome*, in “*Music in Art*”, XXXVI, 2011, nn. 1-2, pp. 272-274.

<sup>12</sup> P. DELLA PERGOLA, *Quattro ritratti di Andrea Pozzo*, in “*Studi Trentini di Scienze Storiche*”, XIII, 1932, n. 4, pp. 260-265.

cogliere dopo quanto si è potuto ammirare nella bella mostra allestita nel 2009 al Museo Diocesano di Trento<sup>13</sup>. L'analisi critica di Della Pergola si fermava qui e non contemplava un'ipotesi di cronologia.

Il recente esame diretto dell'opera<sup>14</sup> mi ha permesso di constatare anzitutto il suo cattivo stato di conservazione: la pellicola pittorica presenta molte vecchie integrazioni alterate, specialmente in corrispondenza della tastiera e della cassa armonica dello strumento raffigurato, di colore rosso, come il drappo sottostante. Nella stessa occasione il professor Biordi mi ha fatto notare come il musicista non stia suonando un cembalo, come talora si è scritto, ma più precisamente una spinetta "all'ottava", meglio nota come ottavino o spinettino. Lo rivelano le ridotte dimensioni della cassa bulbata e della tastiera, così come la sagoma del coperchio, solo parzialmente visibile nell'ombra: tutti elementi che rinviano alla foggia delle spinette portatili costruite in Italia nel corso del XVII secolo. Nello strumento raffigurato nel dipinto è peraltro visibile un accenno di curvatura del lato lungo della cassa, che fa pensare alle spinette "ad ala" o traverse. A tutta prima, si potrebbe ritenere che il pittore - di cui è nota la propensione alla sintesi ben più che all'analisi - non avesse inteso riprodurre fedelmente uno strumento reale, limitandosi a evocarne le forme. Va invece rilevato che, nel citato inventario dei beni di Pasquini, è registrata una "spinettina piccola": una circostanza che rende più facile immaginare delle vere e proprie sedute di posa svoltesi in casa del musicista, tanto più che questi si presenta all'osservatore in vestaglia da camera.

L'abbigliamento dell'effigiato merita una piccola digressione, giacché tra i musicologi è diffusa la convinzione che si tratti di un costume di scena: un'ipotesi suggestiva, che troverebbe fondamento nell'intensa attività svolta da Pasquini in campo operistico. A una più attenta analisi, tuttavia, la vestaglia e le sciarpe indossate dal nostro personaggio appaiono del tutto ordinarie e l'unica nota propriamente esotica del vestiario è il turbante "alla turca". Queste scelte conferiscono al ritratto un carattere al tempo

<sup>13</sup> *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino), a cura di E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanello, F. Frangi, Trento 2009.

<sup>14</sup> Ho potuto esaminare l'opera il 26 febbraio 2010, in compagnia di mia moglie e del prof. Paolo Biordi, che ringrazio ancora per la squisita cortesia.

stesso aristocratico e informale, tanto da risultare eloquenti anche ai fini della ricostruzione della personalità dell'effigiato e della sua volontà di autorappresentazione. Abbiamo già visto che Pasquini nella sua Valdinievole poteva vantare uno stemma, mentre dai biografi sappiamo che, dopo il trasferimento a Roma, ebbe accesso a molte famiglie della più alta nobiltà romana e che "fu anche alla corte di Francia condottovi dal Cardinale Flavio Chigi"<sup>15</sup>. Di quest'ultimo personaggio conosciamo un magnifico ritratto realizzato a Roma da Ferdinand Voet, che mostra il cardinale comodamente seduto in poltrona, avvolto in una ricca vestaglia profilata di ermellino (Fig. 6). E così, non sembra poi tanto azzardato ipotizzare che Pasquini abbia voluto emulare per quanto possibile lo stile di vita aristocratico ed abbia preso a modello il suo altolocato protettore al momento di farsi effigiare da Andrea Pozzo, suggerendogli una soluzione analoga. La presenza del turbante va invece ricondotta alla moda dei ritratti in costume, già abbastanza diffusa nella Roma di fine Seicento, come attestano alcuni ritratti dello stesso Voet e, qualche anno dopo, di Francesco Trevisani.

Peraltro, ciò che più colpisce e rimane impresso dell'immagine di Pasquini è la postura del soggetto, che, con il suo dinamismo, ricorda in qualche modo l'audace impostazione dell'autoritratto di Pozzo nelle due versioni del Gesù e degli Uffizi (Fig. 7). Nel caso dell'effigie del musicista, l'intento del pittore fu probabilmente quello di rendere il movimento ondulatorio che ogni esecutore di musica per tastiere compie suonando. Le fonti non ci forniscono informazioni circa l'occasione che determi-



Fig. 6 - Ferdinand Voet, *Ritratto del cardinale Flavio Chigi in vestaglia da camera*, dipinto su tela. Collezione privata

<sup>15</sup> V. VIRGILI, *Bernardo Pasquini...*, cit., p. 21.



Fig. 7 - Andrea Pozzo, *Autoritratto*, dipinto su tela, Roma, chiesa del Gesù

nò l'incontro tra Pasquini e fratel Pozzo, ma poco importa, visto che entrambi, in virtù della loro eccellenza artistica, avevano accesso alle più alte sfere della buona società romana. Cito qui un solo caso di possibile intersezione delle rispettive carriere, ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi. L'appartenenza di Pasquini alla "corte" o "famiglia" del cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730), pronipote di papa Innocenzo X, è stata messa in risalto da Lina Montalto nel suo studio dedicato a questo importante mecenate della Roma barocca<sup>16</sup>. Com'è noto, anche Andrea Pozzo aveva lavorato per i Pamphilj: nel 1682 egli era stato ingaggiato per "colorire una cappella della chiesa fabbricata qui dalla casa Panfilia al nostro noviziato", come si legge in una coeva annotazione conservata nell'Archivio Romano della Compagnia di Gesù<sup>17</sup>, mentre nel 1699 il cardinale Benedetto Pamphilj in persona gli chiese due disegni per la facciata della

basilica di San Giovanni in Laterano, che furono poi riprodotti da Pozzo nelle tavole del suo famoso trattato<sup>18</sup>.

Rimane dunque da precisare la cronologia del ritratto, che non poté essere eseguito prima del 1681, anno del trasferimento di Pozzo nell'Urbe, e dopo il 1702, anno della sua definitiva partenza alla volta della Toscana e quindi di Vienna. Da un documento pubblicato dal Bonaventura sappiamo

<sup>16</sup> L. MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze 1955, pp. 48, 272, 313, 320-323, 328.

<sup>17</sup> W. GRAMATOWSKI, *Il profilo di Andrea Pozzo alla luce dell'Archivio Romano della Compagnia di Gesù*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. BATTISTI, Milano-Trento 1996, p. 456.

<sup>18</sup> *Cronologia commentata della vita e delle opere di Andrea Pozzo*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709) pittore e architetto gesuita*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica), a cura di R. Bösel e L. Salviucci Insolera, Roma 2010, p. 298.

peraltro che nell'ottobre del 1692 Pasquini si trovava a Buggiano, ospite di suo cognato Francesco Ricordati<sup>19</sup>, mentre altri dati biografici inducono a ritenere che egli abbia fatto più volte ritorno in patria per curare i propri interessi patrimoniali. L'età dimostrata dall'effigiato si direbbe abbastanza avanzata, certamente oltre la cinquantina, quindi propenderei per una datazione a cavallo tra il penultimo e l'ultimo decennio del Seicento, anche alla luce del confronto con le altre testimonianze iconografiche di cui disponiamo.

A tale proposito, va anzitutto preso in considerazione il ritratto ovale pubblicato nel 1938 da Elisabeth Luin sulla rivista "L'Urbe"<sup>20</sup> e che oggi va per la maggiore sui siti web dedicati al musicista, malgrado non se ne conoscano né l'autore né l'ubicazione (Fig. 8). Nell'articolo di Luin l'opera era segnalata presso la "Biblioteca di Berlino", dove si conserva tuttora il manoscritto autografo del saggio sul contrappunto composto da Pasquini. Mi sono dunque attivato presso la Musikabteilung della Staatsbibliothek di Berlino per verificare l'esattezza dell'informazione, ma la risposta è stata negativa: la dott.ssa Marina Gordienko mi ha comunicato che la biblioteca possiede solo una fotografia storica del ritratto, senza indicazioni di catalogo circa la provenienza, l'autore e l'epoca del dipinto raffigurato<sup>21</sup>. Si tratta appunto della stessa fotografia pubblicata da Luin, che mostra il musicista a mezzo busto, rivolto di tre quarti verso destra, con uno spartito musicale nella mano sinistra, la parrucca in testa e al collo una sciarpa in tutto simile a quella visibile nel ritratto di Andrea Pozzo. Sullo sfondo sono visibili delle canne d'organo, allusive alla sua abilità esecutiva alle tastiere, per cui fu celebre, e alla sua carica di organista titolare della basilica di Santa Maria Maggiore e della chiesa di Santa Maria in Aracoeli. Come ho già accennato, nessuna attribuzione è mai stata avanzata per questo dipinto, che nonostante il cattivo stato della fotografia appare di ottima fattura.

<sup>19</sup> A. BONAVENTURA, *Bernardo Pasquini...*, cit., p. 197.

<sup>20</sup> E. I. LUIN, *Bernardo Pasquini e il suo tricentenario*, in "L'Urbe", III, 1938, n. 7, pp. 3-6.

<sup>21</sup> *Das Gemälde des Komponisten Bernardo Pasquini befindet sich nicht in unserer Porträtsammlung. Wir besitzen nur eine Photographie des Bildes, jedoch ohne nähere Angaben zur Provenienz, zum Künstler, Datierung etc. Sie können gern eine Reproduktion davon bestellen. Auf der Titeltarte in unserem Katalog gibt es ebenfalls keine weiteren Hinweise, sondern nur den Vermerk "Photographie eines Ölporträts, dessen Identität noch nicht festgestellt ist".* (lettera di Marina Schiecke-Gordienko del 18 gennaio 2010).



Fig. 8 - Antonio Lesma (qui attribuito), *Ritratto di Bernardo Pasquini*, ubicazione ignota. Fotografia storica conservata a Berlino, Staatsbibliothek

A questo punto mi è giunta in soccorso una inaspettata segnalazione di Alexandra Nigito, che in un inventario di casa Ottoboni del 1692 ha rinvenuto la menzione di un quadro del “Sig. Bernardo Pasquini M.ro di Musica” di Antonio Lesma<sup>22</sup>. Il confronto con i pochi ritratti noti del pittore napoletano<sup>23</sup> - a lungo confuso con il battaglista Johann Anton Eismann e la cui fisionomia attende ancora di essere ricostruita - consente a mio giudizio di identificare l’opera inventariata nel 1692 in casa Ottoboni proprio con quella documentata dalla fotografia di Berlino.

Il ritratto di Lesma, e non quello di Pozzo, servì da modello per il monumento funerario del musicista eretto nel 1713, tre anni dopo la sua morte, nella chiesa romana di

San Lorenzo in Lucina (Fig. 9). Il manufatto, corredato da una lunga epigrafe latina dispiegata sopra una pelle di leone, è citato in guide e testi ottocenteschi - per esempio in una nota a margine della *Vita di Giovanni Pierluigi da Palestrina* pubblicata da Giuseppe Baini nel 1828 - ma sempre in assenza dell’indicazione del nome dell’artista. Spetta ad Arnaldo Bonaventura il ritrovamento in casa Ricordati del contratto stipulato da Bernardo Gaffi e Bernardo Ricordati, rispettivamente allievo e nipote del defunto, con lo scultore incaricato di scolpirne il busto marmoreo destinato alla tomba<sup>24</sup>. Dal documento, sottoscritto in Roma il 2 giugno 1713, si evince che il lavoro fu affidato a Pietro Papaleo, un artista siciliano attivo a Roma in vari cantieri. Il 3 ottobre dello stesso anno lo scultore emise quietanza “per saldo e final pagamento” del lavoro, che fu dunque consegnato entro i ter-

<sup>22</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Computisteria Ottoboni 23, c. 447. Il documento è citato in A. NIGITO, *Bernardo Pasquini. Le cantate*, Turnhout, Brepols 2012.

<sup>23</sup> Su Antonio Lesma (Napoli?, 1666 ca. - 1729) si veda A. DE PALMA, *Johann Anton Eismann oder Antonio Lesma?*, in “Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 24, 1980, 1, pp. 119-126.

<sup>24</sup> A. BONAVENTURA, *Bernardo Pasquini...*, cit., pp. 197-200.

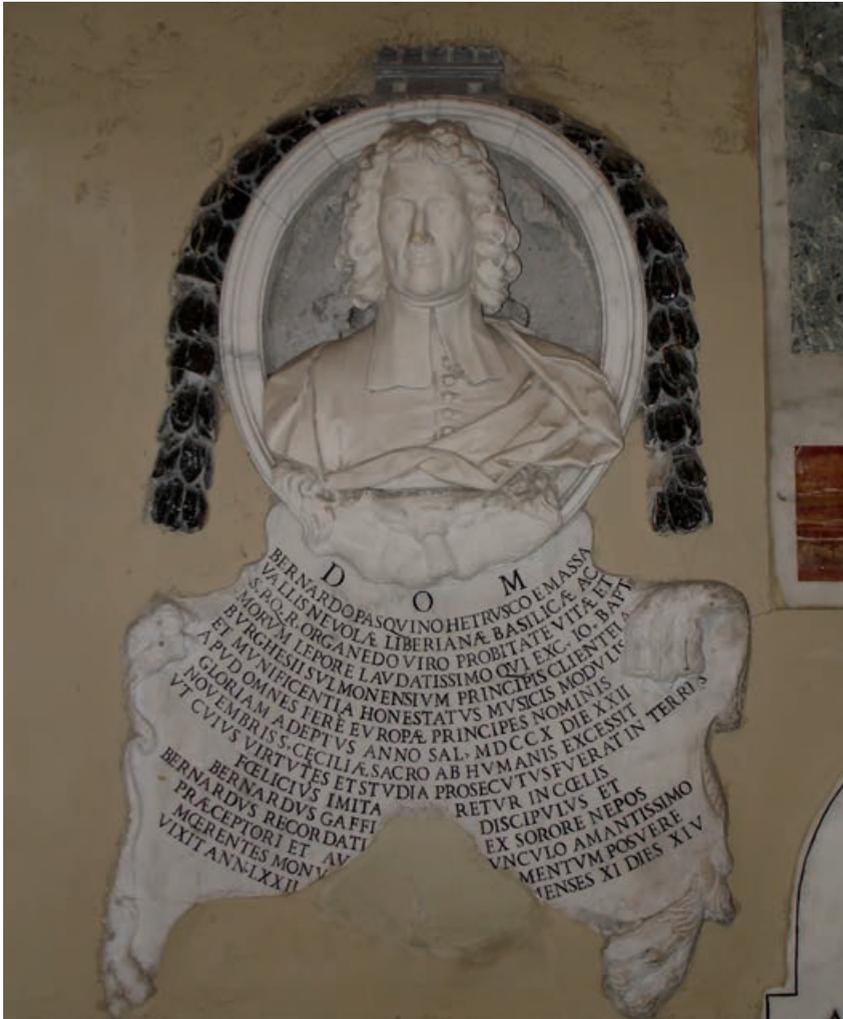


Fig. 9 - Monumento funerario di Bernardo Pasquini, marmo di Carrara, 1713. Roma, chiesa di San Lorenzo in Lucina

mini stabiliti dal contratto. Devo a questo punto far notare che questo importante episodio di committenza è finora sfuggito alla letteratura storico-artistica, per cui il busto di Pasquini non è mai citato negli studi su Pietro Papaleo: a riprova del fatto che, purtroppo, le ricerche dei musicologi si intrecciano ancora raramente con quelle degli storici dell'arte, e viceversa. Pietro Papaleo è una figura decisamente minore nel panorama della scultura romana a cavallo tra Sei e Settecento, ma non per questo insignificante.



Fig. 10 - Pietro Papaleo, *San Sebastiano Papa*, marmo di Carrara, 1712-1716. Roma, chiesa di San Sebastiano fuori le mura, Cappella Albani

Il suo percorso biografico ed artistico è stato focalizzato solo di recente, specialmente grazie agli studi di Robert Enggass<sup>25</sup>. Nato a Palermo intorno al 1642, l'artista si trasferì presto a Roma, dove fu allievo dello scultore maltese Melchiorre Gafà. Il 3 ottobre 1694 fu nominato accademico di San Luca e il 9 gennaio 1707 fu aggregato alla Congregazione dei Virtuosi. Alla fine della carriera il suo studio era ubicato in vicolo delle Carceri Nuove, vicino a via Giulia e al Tevere, come risulta da un inventario redatto nel 1718, anno della sua morte<sup>26</sup>. Nel 1716 appose la firma e la data sulla sua ultima opera nota, il gruppo marmoreo di San Fabiano papa collocato nella cappella Albani in San Sebastiano fuori le Mura (Fig. 10): un lavoro di grande impegno, come si vede, che gli era stato commissionato nel 1712 dalla famiglia del papa regnante e che gli fu saldato nel 1717, per un importo complessivo di 800 scudi<sup>27</sup>.

La realizzazione del busto di Pasquini si colloca dunque in concomitanza con questa prestigiosa commissione, che vedeva lo scultore siciliano alle dirette dipendenze degli Albani, se non di papa Clemente XI in persona: una condizione inaugurata qualche anno prima con il suo coinvolgimento nella decorazione scultorea della parete di chiusura dell'ultimo braccio di Galleria del Palazzo Apostolico<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Per un profilo dell'artista si rinvia a R. ENGGASS, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome: an illustrated catalogue raisonné*, 2 voll., London 1976, I, pp. 73-76, II, figg. 15-19.

<sup>26</sup> A. MARCHIONNE GUNTER, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti*, in *Sculture romane del Settecento*, III, *La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2003, pp. 67-146.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 89, 135, doc. 8.

<sup>28</sup> Su questo episodio si veda A. PAMPALONE, *La politica spirituale di Clemente XI in una decorazione perduta nel Palazzo Vaticano: Tommaso de Rossi, Domenico Muratori, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo*, in "Bollettino d'Arte", LXXXVII, 2002, n. 122, pp. 19-30.

Di uno dei due committenti della tomba di Pasquini, il compositore e organista romano Tommaso Bernardo Caffi o Gaffi (Roma, 1667 - *ivi*, 1744), è nota una caricatura di Pier Leone Ghezzi, altro artista operante sotto la protezione degli Albani. L'opera appartiene a una famosa serie di caricature tratte dall'ambiente musicale romano, nota come *Mondo novo*<sup>29</sup>, conservata alla Biblioteca Vaticana (Fig. 11). Il musicista è effigiato all'età di sessant'anni, intento a suonare il cembalo, in piedi, come prescriveva la prassi esecutiva dell'epoca. In calce al disegno si legge la seguente didascalia autografa: "Signor Bernardo Caffi allievo del Bernardo Pasquini et il signor Caffi è bravissimo sonatore di cembalo, et anche un huomo assai timorato di Dio, et è un santarello, fatto da me cav. Ghezzi il dì 18 novembre 1729. Morì alli 20 febraro 1744". Come si vede, a quasi trent'anni di distanza dalla morte di Pasquini, il suo nome non era stato dimenticato e poteva anzi servire come qualificante presentazione per un maestro ormai anziano come Gaffi. In questa prospettiva va considerata anche la presenza dell'effigie di Pasquini su alcune medaglie. Sia il Virgili che il Bonaventura ricordano l'esistenza di medaglie d'oro, d'argento e di bronzo nelle quali era impresso il suo ritratto: il primo autore cita in proposito un passo delle *Iscrizioni dell'Accademia Colombaria* illustrate da Lorenzo Cantini del 1801<sup>30</sup>, mentre il secondo descrive una medaglia "coll'iscrizione in giro Bernardo Pasquini an. MDCCXXIII e nel rovescio, la sua figura al cembalo, in atto di comporre, con un foglio di musica manoscritto in una mano e nell'altra una pen-



Fig. 11 - Pier Leone Ghezzi, *Caricatura di Bernardo Gaffi*, disegno su carta, 1729. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

<sup>29</sup> G. ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi*, con saggi di S. LA VIA e A. LO BIANCO, Milano 2001, pp. 347-348, cat. 144.

<sup>30</sup> L. CANTINI, *Iscrizioni che si trovano negli atti dell'Accademia Colombaria di Firenze*, 2 voll., Firenze 1800-1801, citato da V. VIRGILI, *Bernardo Pasquini...*, cit., p. 21.



Fig. 12 - Anonimo,  
Medaglia con l'effigie  
di Bernardo Pasquini,  
bronzo. Già Londra,  
mercato antiquario

na d'oca e la scritta *ut se in utroque proficiat*<sup>31</sup>. Nel corso delle mie ricerche non ho rintracciato esemplari delle medaglie citate, ma ho potuto accertare l'esistenza di una medaglia in bronzo anonima e priva di data, passata di recente sul mercato antiquariale britannico e recante le iscrizioni "BERNARDVS PASQVINVS" e "VT SE IN VTROQVE PERFICIAT"<sup>32</sup> (Fig. 12). Essa ci mostra al dritto il profilo del musicista e al rovescio lo stesso effigiato a figura intera, avvolto in una vestaglia e in ciabatte (!), intento a comporre musica appoggiato con molta *nonchalance* a un grande cembalo sostenuto da due tritoni e da un delfino, mentre in un angolo compare una tiorba. Quest'ultima immagine conferma l'impressione procurata dalla visione del ritratto di Pozzo, quella cioè di un uomo amante del proprio lavoro e nemico delle formalità: un carattere anticonformista, diremmo oggi, che doveva risultare piuttosto congeniale al nostro artista. In conclusione, dai dati raccolti emerge un quadro inedito di intensi rapporti e interscambi tra Bernardo Pasquini, la sua cerchia di allievi e parenti, i suoi protettori e il mondo artistico romano all'epoca dei pontificati

<sup>31</sup> A. BONAVENTURA, *Bernardo Pasquini...*, cit., pp. 63-64.

<sup>32</sup> Baldwin's, Auction 67/68, Londra, 28-29 settembre 2010, lotto 2334. La medaglia misura mm 57,5.

Odescalchi, Ottoboni, Pignatelli e Albani. In tale contesto il dipinto di Andrea Pozzo si qualifica certamente come un'estrosa prova dell'abilità ritrattistica del gesuita, ma anche come testimonianza dello status sociale raggiunto dal suo committente: questi, al pari del suo collega e amico Arcangelo Corelli, aveva potuto radunare nella propria abitazione a Palazzo Borghese una collezione d'arte di tutto rispetto, documentata dall'inventario, mentre la sua effigie aveva trovato collocazione, lui vivente, nella quadreria del nipote del papa. All'apice di questa ascesa si colloca il grande ritratto che il musicista commissionò per celebrare se stesso e per la cui esecuzione scelse, per ragioni che ancora ci sfuggono, fratel Pozzo.

## Abstract

The iconography of Bernardo Pasquini can be reconstructed through a historical and critical analysis of the surviving figurative evidence that demonstrates the contacts established by Pasquini with Roman artistic circles. The first example is the portrait of Pasquini at the spinet, painted by the famous painter, architect, set designer and essayist from the Compagnia di Gesù, Andrea Pozzo. The painting was discovered in the Ricordati house in Buggiano and was purchased by the Italian State in 1924. Today it is found in the Conservatory of Music «Luigi Cherubini» in Florence. It was most probably painted around 1690.

Another portrait, formerly in Berlin, is known through a photograph and is most likely to have been painted by Antonio Lesma for the Ottoboni family.

Lastly, the creation of the funeral monument to Pasquini, erected in 1713 by the Sicilian sculptor Pietro Papaleo, must be reconsidered and placed in the context of the cultural scene of the era. It is situated in the Roman basilica of S. Lorenzo in Lucina and was commissioned by Pasquini's student, Bernardo Gaffi and his nephew, Felice Bernardo Ricordati.

Mention must also be made of medallions with the effigy of Pasquini, as mentioned by some sources.

# Gli oratori di Bernardo Pasquini come opere su commissione per l'aristocrazia romana

Sabine Ehrmann-Herfort

Bernardo Pasquini fu un apprezzato organista e clavicembalista; creò inoltre numerose composizioni per strumenti a tastiera. Al contempo, però, va considerato anche uno dei compositori più significativi di opere liriche e oratori nella Roma degli anni Settanta e Ottanta del Seicento<sup>1</sup>. Compose vari lavori per i teatri privati della nobiltà romana e anche i suoi oratori e le sue cantate sacre nacquero spesso su commissione di rappresentanti dell'aristocrazia dell'Urbe<sup>2</sup>. Nel 1706 fu uno dei soli quattro compositori del suo tempo ad essere accettato come membro dell'Accademia dell'Arcadia. I viaggi di Pasquini e la cerchia internazionale dei suoi discepoli testimoniano che il musicista aveva un'ottima rete di contatti e godeva di molto credito anche al di fuori di Roma.

Gli oratori di Pasquini furono rappresentati in molte città dello Stato della Chiesa e anche alla corte imperiale di Vienna. Oggi, tuttavia, soltanto poche di queste opere sono disponibili in edizioni moderne o sono addirittura state eseguite o incise ai giorni nostri. La fondamentale rilevanza di Pasquini, in particolare anche come compositore di oratori, perciò, è in enorme contrasto con il grado di notorietà delle sue opere. Dei circa venti oratori di Pasquini quelli disponibili anche come spartiti (in facsimili o

<sup>1</sup> Il fatto che, in quest'epoca, Bernardo Pasquini fosse uno dei protagonisti di maggiore rilievo della scena musicale romana è già stato sottolineato più volte da Arnaldo Morelli. Cfr. ad esempio Arnaldo Morelli, art. "Pasquini, Bernardo", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, seconda edizione riveduta e corretta, a cura di Ludwig Finscher, Personenteil, vol. 13, Kassel 2005, coll. 168-171.

<sup>2</sup> In maniera analoga, in epoca più tarda, nacquero anche, ad esempio, i due oratori composti a Roma da Georg Friedrich Händel, su commissione di mecenati appartenenti all'aristocrazia.

in partiture moderne) sono, o per la precisione erano, soltanto cinque<sup>3</sup>:

- Dell'oratorio *Caino e Abele*, Roma 1671, che è conservato con il titolo "oratorio a 5", come copia manoscritta della partitura nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma (MS. Chigi Q. VI. 82), esisteva una trascrizione della partitura ad opera di Arnaldo Morelli, che costituisce la base di un'incisione di Alessandro de Marchi. Al momento, tuttavia, questa trascrizione non è disponibile.
- Un'edizione dell'oratorio *Sant'Alessio*, Roma 1675, si trova in: *Il nobilissimo oratorio della Chiesa Nuova. Musiche per l'oratorio di Santa Maria in Vallicella di Marco Marazzoli e Bernardo Pasquini*, a cura di Arnaldo Morelli, Roma e Milano 2001, 120-255.
- Un facsimile dell'oratorio *Sant'Agnese*, Roma 1677, è riprodotto in: Giovanni Legrenzi, *Il Sedecia, Bernardo Pasquini, Sant'Agnese*, a cura di Howard E. Smither, *The Italian oratorio 1650-1800*, vol. 8, New York e Londra 1986. Un'edizione di quest'opera, inoltre, era a disposizione di Egils Ozolins, *The Oratorios of Bernardo Pasquini*, University of California, Los Angeles Ph.D. 1983, 444-525.
- L'edizione di *I fatti di Mosè nel deserto*. Oratorio a 4, con Istromenti, Modena 1687, è stata curata da Armando Carideo, su incarico dell'Istituto dell'Organo Storico Italiano e dell'Associazione Culturale Monsignor Celestino Eccher, Smarano [2010] (sulla base di: Modena, Biblioteca Estense, Mus. F. 908).
- Un'edizione moderna dell'oratorio *La sete di Christo*, Modena 1689, si trova anch'essa in: Egils Ozolins, *The Oratorios of Bernardo Pasquini*, University of California, Los Angeles, Ph. D. 1983, 526-580. Anche Armando Carideo sta preparando un'edizione di *La sete di Christo*.

Di due oratori di Pasquini, invece, non esistono finora edizioni moderne, ma soltanto le partiture originali: *Il martirio dei Santi Vito, Modesto, e Crescenza*, Modena 1687, e *Fermate, onde del Tebro. Cantata à 5 Con i strumenti. In lode di S. Filippo Neri* (Biblioteca Oratoriana Girolamini, Napoli, MS. Mus. h30),

<sup>3</sup> Dato che la ricerca relativa a Bernardo Pasquini, purtroppo, risulta ancora piuttosto incompleta, anche alla base della presente panoramica c'è la tesi di dottorato di Egils Ozolins, uscita già nel 1983, *The Oratorios of Bernardo Pasquini*, University of California, Los Angeles, Ph. D. 1983.

mentre dei sei oratori che seguono si sono conservati soltanto i libretti: *Sant'Eufrasia*, 1678; dialogo per musica *Salutatione angelica*, Messina 1681; *Divae Clarae triumphus*, Roma 1682; *L'idolatria di Salomone*, Roma 1686, con il titolo di *La caduta di Salomone*, Firenze 1693; *L'Abramo*, Palermo 1688, con il titolo *L'Ismaele*, Firenze 1693; *David trionfante contro Goliath*, Firenze 1693<sup>4</sup>. Come è noto, in particolare a Roma e in alcune delle città più grandi dello Stato della Chiesa, come Bologna, Ferrara o Perugia, molto sovente gli oratori venivano rappresentati su commissione degli aristocratici o dei cardinali, talvolta, durante la Quaresima, in chiese e oratori, ma spesso anche nei palazzi nobiliari. Tali lavori su commissione fanno comprendere chiaramente che i committenti degli oratori non erano affatto soltanto alcune particolari istituzioni, come ad esempio le confraternite religiose<sup>5</sup>. Come ha illustrato Arnaldo Morelli, Pasquini aveva ottime connessioni nell'aristocrazia romana e le sue composizioni erano molto richieste<sup>6</sup>. Dal 1667 fino alla morte, avvenuta nel 1710, fu al servizio della famiglia romana dei Borghese; il musicista abitava anche nel palazzo cittadino che la casata aristocratica aveva nelle vicinanze del Porto di Ripetta<sup>7</sup>. Qui, poco dopo il completamento del "Palazzo Nuovo", in cui risiedeva la famiglia dei principi Borghese, Pasquini occupò, intorno al 1670, un appartamento al terzo piano ("No. 10"). Il musicista si servì inoltre, in maniera molto abile, dei legami diplomatico-politici della nobiltà romana, come i contatti dei Borghese con alcuni dignitari spagnoli, anch'essi tra i committenti del musicista (come, ad esempio, l'ambasciatore di Spagna)<sup>8</sup>. Pa-

<sup>4</sup> Cfr. a questo proposito Ozolinis, *The Oratorios of Bernardo Pasquini*.

<sup>5</sup> Cfr. a questo proposito Arnaldo Morelli, booklet di Caino e Abele, *Oratorio a 5 con strumenti del Signor Bernardo Pasquini*, direttore Alessandro de Marchi, Symphonia SY 90S01, 1990.

<sup>6</sup> Cfr. a questo proposito ARNALDO MORELLI, "Gli oratori di Bernardo Pasquini: problemi di datazione e di committenza", in: *Percorsi dell'oratorio romano. Da "historia sacra" a melodramma spirituale. Atti della giornata di studi (Viterbo 11 settembre 1999)*, a cura di Saverio Franchi, Roma 2002, 71s.

<sup>7</sup> Sull'architettura del Palazzo Borghese, cfr. HOWARD HIBBARD, *The architecture of the Palazzo Borghese*, Roma 1962; Patricia Waddy, *Seventeenth-century Roman palaces: Use and the art of the plan*, New York-Cambridge 1990, 73-127; ELENA FUMAGALLI, *Palazzo Borghese*, Roma 1994. Sulla famiglia romana dei Borghese, cfr. Arnaldo Morelli, "Un modello di committenza musicale: I Borghese nella seconda metà del Seicento", in: *Musikstadt Rom. Geschichte - Forschung - Perspektiven. Beiträge der Tagung "Rom - Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung" am Deutschen Historischen Institut in Rom 28.-30. September 2004*, *Analecta musicologica* 45, Kassel 2011, 204-217.

<sup>8</sup> In quanto principi di Roma, i Borghese erano anche "grandi di Spagna". Cfr. a questo proposito Morelli, "Un modello di committenza musicale", 206.

squini, inoltre, accettava commesse anche da personalità altolocate della vita politica e sociale di Roma, ad esempio dalla regina Cristina di Svezia, dalle casate dei principi Chigi, Colonna e Rospigliosi, dai cardinali Flavio Chigi, Benedetto Pamphilj e Pietro Ottoboni. Anche il principe Colonna commissionò a Pasquini delle opere liriche per il suo teatro, altre due opere furono ordinate per il teatro Capranica, altre due ancora - sotto il patrocinio del cardinal Ottoboni - per il Seminario Romano<sup>9</sup>. A Roma Pasquini lavorava per una rete di aristocratici, che lo sostenne anche nella diffusione delle sue composizioni. In questo modo la ricezione delle opere di Pasquini, quando il musicista era in vita, si estese ben oltre Roma, in tutto lo Stato della Chiesa e fino a Vienna.

In quanto segue, attraverso l'esempio di tre oratori di Pasquini composti originariamente per dei committenti romani, si vuole gettare uno sguardo al ruolo di questo genere musicale nel contesto del patronato romano della musica. Quasi tutti gli oratori di Pasquini sembrano essere stati composti per essere eseguiti per la prima volta a Roma<sup>10</sup>. In primo luogo si presenteranno brevemente i tre oratori con le loro particolarità specifiche. La diversa strutturazione musicale dei lavori rivela un chiaro orientamento di Pasquini non soltanto al testo e al soggetto specifici di ogni composizione, ma anche al luogo previsto per l'esecuzione e all'occasione che ne sta alla base. È possibile, inoltre, che tenesse conto di desideri concreti del rispettivo committente e sponsor di ciascuno dei lavori. *Caino e Abele*, ad esempio, fu composto nel 1671 su commissione della casa Borghese, *Sant'Alessio* fu, con tutta probabilità, commissionato da Cristina di Svezia, mentre la *Sant'Agnese* fu commissionata dal patrono delle arti e futuro cardinale Benedetto Pamphilj. In particolare sulla base dell'oratorio *Sant'Agnese* è possibile fornire una buona dimostrazione di come, alla funzione devozionale di questa musica, si leghino anche mire temporali di rappresentanza.

Che cos'è un oratorio? Di norma si tratta di un componimento di musica sacra in due parti, principalmente su testi tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento o su leggende di santi, all'inizio con un narratore, in seguito

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid., 92.

sempre più con un orientamento drammatico, con forme che si avvicinano a quelle operistiche<sup>11</sup>. L'oratorio si sviluppò parallelamente al genere dell'opera lirica, anch'esso è provvisto di un libretto, ma di norma non aveva una rappresentazione scenica, pensata per il palcoscenico. Diversamente dall'opera, per la quale di solito la messa in scena era accompagnata dalla stampa del libretto, la pubblicazione di un libretto per un oratorio non è prassi consolidata. Inoltre - proprio per i libretti degli oratori di Pasquini - è possibile che, tra la prima esecuzione in pubblico e la prima pubblicazione conosciuta di un libretto, trascorrono anni, cosa che, talvolta, comporta difficoltà nella datazione<sup>12</sup>.

Di norma un oratorio ha da tre a cinque "interlocutori". Il genere definito "oratorio" si consolidò dopo la metà del Seicento<sup>13</sup>. Non esistono quasi, però, trattazioni teoriche sull'oratorio risalenti a quest'epoca. Le prime che abbiamo risalgono solo all'inizio del Settecento, benché, in parte, facciano derivare le caratteristiche usate per definire un oratorio da fonti della seconda metà del XVII secolo<sup>14</sup>.

## **Caino e Abele (Roma 1671)**

L'oratorio di Pasquini *Caino e Abele* fu eseguito su commissione della casa Borghese, con tutta probabilità durante la Quaresima del 1671, nella cappella di Palazzo Borghese a Roma. Si tratta in questo caso, perciò, di uno degli oratori composti per essere eseguiti in un palazzo nobiliare romano<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Ibid., 68.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Cfr. JULIANE RIEPE, art. "Das italienische Oratorium", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, Sachteil, vol. 7, Kassel-Stuttgart 1997, coll. 744-758.

<sup>14</sup> GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, vol. 1, Roma 1702, cap. 15: "De gli Oratorj, e delle Cantate spirituali", in part. p. 256s, e ARCANGELO SPAGNA, "Discorso intorno à gl'Oratorii", in: *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Roma 1706, a cura di Johann Herczog, Lucca 1993. Fra l'altro, entrambi i trattati sono dedicati a papa Clemente XI, durante il cui pontificato le arti - per lo meno quelle figurative - vissero un lungo periodo di fioritura.

<sup>15</sup> Cfr. a questo proposito EGILS OZOLINS, *The Oratorios of Bernardo Pasquini*, University of California, Los Angeles Ph.D. 1983, 203-209.

“Cantato nella cappella dell’ecc.mo sig. principe Borghese l’anno 1671”, è l’annotazione che si trova sul frontespizio del testo manoscritto del libretto<sup>16</sup>. N’è autore il librettista di successo Giovanni Filippo Apolloni, che scrisse testi di oratori e per numerose opere liriche. Dal 1660 Apolloni fu al servizio, come “gentiluomo”, del cardinal Flavio Chigi, al cui seguito Pasquini era stato nel 1664, su commissione di papa Alessandro VII, in una missione politico-diplomatica alla corte di Luigi XIV<sup>17</sup>. Già da questa circostanza si può vedere quanto fossero strette le maglie della rete romana di Pasquini e quanto varia risultasse.

All’epoca della composizione di questo oratorio, Giovanni Battista Borghese aveva a propria disposizione, nella sua casa, cinque musicisti con impiego fisso: erano Bernardo Pasquini come clavicembalista e compositore, oltre al violinista Carlo Mannelli e ai cantanti Francesco Maria Fede (soprano), Alessandro Fedeli (contralto) e Francesco Verdone (basso). Proprio nel febbraio del 1671, il principe ampliò l’ensemble dei propri cantanti acquisendo Pietro Santi Garghetti (tenore) e Giovan Francesco Grossi (soprano; Siface). L’ensemble per l’esecuzione dell’oratorio *Caino e Abele* durante la Quaresima era così quasi perfetto. A partire dal 1673, tuttavia, i musicisti con impiego fisso al servizio del principe Borghese tornarono ad essere soltanto due, Pasquini e il basso Verdone<sup>18</sup>. L’oratorio, basato sul soggetto biblico del fratricidio di Caino ai danni di Abele, è diviso in due parti, come consuetudine per gli oratori dell’epoca. Prevede ruoli per sette personaggi, [Eva (S), Caino (S), Abele (C), Testo (T), Adamo, Satàn, Iddio (B)], che possono essere interpretati da cinque cantanti. Ad essi si aggiunge un coro, che nella *Parte prima* è impiegato all’inizio e alla fine, nella *Parte seconda* dopo l’entrata in scena di Iddio e alla fine (per così

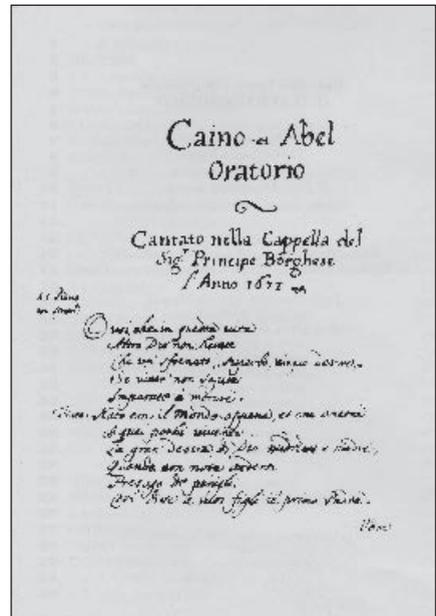


Fig. 1 - Frontespizio del libretto del *Caino e Abele. Oratorio*

<sup>16</sup> GIORGIO MORELLI, “L’Apolloni librettista di Cesti, Stradella e Pasquini”, in: Chigiana 39, 1982, 256. Cfr. a questo proposito anche Arnaldo Morelli, “Gli oratori di Bernardo Pasquini”, 73.

<sup>17</sup> Arnaldo Morelli, “Pasquini, Bernardo”, 168-171.

<sup>18</sup> Arnaldo Morelli, “Un modello di committenza musicale”, 208.

Fig. 2 - Oratorio A5  
con Stumenti (Caino  
e Abele), parte prima,  
apertura

dire per la consueta “morale della favola”). Il personaggio del “Testo”, che introduce continuamente le nuove “scene”, ha la funzione di annunciare l’entrata in scena di nuovi personaggi, di riassumere la trama, di fornire informazioni e di commenta gli avvenimenti. Il componimento, inoltre, ha una struttura tripartita, tipica dei primi oratori, per quanto riguarda i personaggi: Caino, Abele, Adamo ed Eva rappresentano gli accadimenti terreni, Satana rappresenta gli inferi, Dio (Iddio) rappresenta il mondo celeste. L’opera contiene vari duetti concertanti. Nella prima parte, in cui i protagonisti hanno ancora il ruolo di coppia di fratelli, sono cantati soprattutto da Caino e Abele a 2, e anche dalla coppia di genitori, Adamo ed Eva a 2. Le arie spesso presentano una struttura strofica, in più punti sono strutturate in modo liederistico, in una sorta di arioso, con ripetizioni a mo’ di ritornello ottenute grazie ad un accompagnamento di basso continuo<sup>19</sup>. Ci sono

<sup>19</sup> Complessivamente, l’oratorio Caino e Abele contiene dieci ensemble, numerosi duetti, ma praticamente nessun’aria “da capo”. Esistono soltanto accenni di “da capo” (Eva: Cara prole, amati figli, oppure Eva: Cain, Abelle, a Dio).

ritornelli strumentali e “scene” strutturate talvolta in maniera di grande effetto. Un esempio di una tipica “scena infera” è l’aria *Fieri mostri, all’armi, all’armi*, che praticamente conclude la prima parte dell’oratorio e in cui Satana, ovvero Plutone, chiama alla lotta contro il cielo e la terra i mostri degli Inferi; l’aria è accompagnata da strumenti concertanti<sup>20</sup>.

Satàn: Fieri mostri, all’armi, all’armi,  
 guerra al cielo e morte all’uomo,  
 vinto e domo  
 dalle furie  
 di Cocito  
 sia l’ardito  
 che tentò di superarmi.  
 Fieri mostri, all’armi, all’armi,  
 debellate,  
 soggiogate,  
 con la frode e con l’inganno  
 l’uom tiranno,  
 che sprezzando il mio potere  
 delle sfere,  
 l’altro soglio osa occuparmi.  
 Fieri mostri, all’armi, all’armi.

Fig. 3

Talvolta non esiste una distinzione netta tra sezioni recitative e ariose, come, ad esempio, nel “Lamento” di Caino, *Dove, lasso, mi celo*, un brano solistico bipartito con ritornello (“Ogni vento, ogni rio, mi par sangue d’Abèl, voce di Dio”), che spicca su altri pezzi anche grazie alla sua strumentazione *con la lira*. Con tale impiego della lira, Pasquini evidentemente si orienta alle idee di compositori e teorici precedenti, che la consigliavano per la raffigurazione musicale del cordoglio e del lamento<sup>21</sup>. Il “lamen-

<sup>20</sup> La mia interpretazione di quest’oratorio si basa soprattutto sul libretto e sull’incisione di Alessandro de Marchi. Dal testo del booklet, trascritto da Arnaldo Morelli, è tratta anche la mia citazione dell’aria di Satàn.

<sup>21</sup> L’impiego della lira probabilmente qui avveniva rifacendosi ad Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, che consiglia la lira per le passioni del cordoglio e del lamento. Cfr. anche Marin Mersenne. Ozolins menziona anche André Maugars, che avrebbe sentito lo strumento nel *Crocefisso*, nel 1639.

to” di Caino è seguito, a sua volta, da un’aria suddivisa in due parti. Anche la struttura variegata, ricca di colori e sfumature, e la “messa in scena” delle passioni si inseriscono nella tradizione dei primi oratori romani. Notevoli sono le scene di lamento, il cui carattere emozionale è sottolineato da annotazioni particolari per l’esecuzione. Poche sono le arie concertanti con strumenti (un esempio è la già presentata “Fieri mostri” di Satàn). Con un accorgimento di certo impatto sul pubblico, si instaura un parallelo tra l’aria cantata da Satana con Caino alla fine della prima parte e il dialogo recitativo di Dio sempre con Caino. I brani ariosi dell’oratorio ricordano non da ultima la monodia dell’opera lirica delle origini e, nel 1671, probabilmente erano sentiti come piuttosto convenzionali<sup>22</sup>.

L’oratorio *Caino e Abele* prevede un accompagnamento musicale, come, in realtà, era sempre consuetudine per le esecuzioni di oratori nella cappella di Palazzo Borghese. Nel palazzo della casa dei principi Borghese le esecuzioni degli oratori, come hanno rilevato le ricerche di Arnaldo Morelli, si tenevano sempre nel piccolo oratorio dell’edificio, per la precisione nella “stanza avanti la cappella al piano di sopra verso la loggia di Ripetta”, nella parte posteriore dell’appartamento del principe, a cui, probabilmente, avevano accesso soltanto il principe stesso e i suoi parenti stretti. Il gruppo dei potenziali ascoltatori, quindi, restava evidentemente limitato ed esclusivo e comprendeva soltanto la cerchia famigliare e alcuni cardinali vicini alla famiglia. In queste esecuzioni a palazzo Borghese, poco spettacolari, era in primo piano la devozione privata. Si spiegherebbe perciò anche perché queste esecuzioni non abbiano quasi mai trovato riscontro negli “Avvisi” dell’epoca.

Come ha dimostrato Arnaldo Morelli, con tutta probabilità il patronato musicale dei Borghese non serviva come strumento di propaganda e come strategia di convincimento nella stessa misura di quanto lo facesse quello di altre casate principesche romane<sup>23</sup>. Evidentemente, infatti, la famiglia

<sup>22</sup> Egils Ozolins, 204s.

<sup>23</sup> Arnaldo Morelli, “Un modello di committenza musicale”, 214. Cfr. a questo proposito LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino 1982, 67.

borgnese, che era già ascesa ai primi posti della società romana, non aveva più bisogno di mettersi in mostra in questo modo<sup>24</sup>.

## **Sant'Alessio (Roma 1675)**

Con la chiesa romana di S. Maria in Vallicella, Pasquini aveva una relazione particolarmente intensa. Vi aveva esercitato l'attività di organista dal 1660 (o 1657) al 1664. I Padri Filippini della Vallicella non avevano problemi a mostrarsi condiscendenti nei confronti dei cardinali o dei principi che volevano eseguire un componimento di loro scelta nell'edificio dell'oratorio della Chiesa Nuova e desideravano a questo scopo ingaggiare un compositore esterno. In casi del genere era sufficiente che parlasse un predicatore a loro gradito<sup>25</sup>.

L'oratorio di Pasquini *Sant'Alessio* fu commissionato da Cristina di Svezia per l'Anno Santo del 1675<sup>26</sup>. Cristina vedeva nell'oratorio, in particolare in quell'anno, una felice alternativa ai generi teatrali interdetti e sfruttò così l'opportunità di allestire nuovamente un'esecuzione per il pubblico. Per lei Pasquini aveva già composto, due anni prima, il dramma per musica *L'amor per vendetta ovvero L'Alcata*, che venne messo in scena nel Teatro Tordinona durante il carnevale del 1673<sup>27</sup>. Anche gli oratori erano tra le composizioni musicali che si cercavano di presentare in maniera piuttosto sontuosa nell'entourage di Cristina e della sua Accademia Reale<sup>28</sup>.

Autore del testo per il *Sant'Alessio* è Giovan Filippo Bernino (Bernini), figlio di Gian Lorenzo Bernini, di certo uno dei migliori librettisti per oratori del tardo Seicento, che aveva avuto una collaborazione costante anche con

<sup>24</sup> Come facevano ad esempio i parvenu alla corte romana, tipo i Rospigliosi o gli Ottoboni.

<sup>25</sup> Cfr. a questo proposito ARNALDO MORELLI, "Introduzione", in: *Il nobilissimo oratorio della Chiesa Nuova. Musiche per l'oratorio di Santa Maria in Vallicella di Marco Marazzoli e Bernardo Pasquini*, a cura di Arnaldo Morelli, Roma - Milano 2001, 8.

<sup>26</sup> Cfr. Arnaldo Morelli, "Gli oratori di Bernardo Pasquini", 76.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>28</sup> Cfr. a questo proposito ANTONIO VIEIRA, *Le cinque piaghe della fionda di David spiegate in cinque sermoni nell'oratorio reale della S. Casa di Loreto... detti e dedicate alla sacra real maestà di Cristina regina di Svezia*, Roma 1676. Cfr. anche Arnaldo Morelli, "Gli oratori di Bernardo Pasquini", 77, n. 35.

Fig. 4 - Sant'Alessio  
parte seconda,  
apertura. Alessio, Vo  
cercando il mio Signore

Parte seconda

The image displays a musical score for the second part of 'Sant'Alessio' by Alessio. The score is arranged in two columns and four systems. The first system includes staves for Violini I & II, Violini III & IV, Violoncelli, Contrabbassi, and Piano. The second system continues the instrumental parts. The third system introduces the vocal line (Alessio) with lyrics in Italian: 'No, no... / ma lei pre-se-cherà mio cor-ri-ente non do-tili ma, no, non se-pan-derà il mio re, di'. The fourth system continues the vocal line with lyrics: 'con del mio Si-gno-ri, / se no-ri-cherà mio Si-gno-ri e non-ri-cherà non lo ha-vea, / non... / in-ter-ru-erò... / in-ter-ru-erò... / in-ter-ru-erò... / in-ter-ru-erò...'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Cristina di Svezia<sup>29</sup>. Per poter eseguire questo oratorio nella Chiesa Nuova, l'ex sovrana richiese personalmente il permesso ai Padri Filippini<sup>30</sup>.

Con la storia di Alessio, ricavata dalla *Legenda aurea*, l'oratorio<sup>31</sup> presenta una materia genuinamente romana, prestandosi così particolarmente bene ad identificazioni locali<sup>32</sup>. Alessio, rampollo di una illustre famiglia romana, lascia la sua promessa sposa e i suoi parenti, per vivere una vita gradita a Dio come devoto pellegrino. Dopo il suo ritorno vive come mendicante nella casa paterna, senza essere subito riconosciuto. Soltanto dopo la sua morte i famigliari ne apprendono la vera identità. I genitori e la sposa intonano un canto di lode, convinti che ormai Alessio sia in Paradiso.

I personaggi dell'oratorio *Sant'Alessio* sono il Padre (B), la Madre (S), la Sposa (S), Alessio (C) e il Testo (T). L'opera è composta da recitativi, da arie strofiche di tipo liederistico e da pezzi per *ensemble*<sup>33</sup>. Dal punto di vista stilistico e formale, il *Sant'Alessio* presenta quindi notevoli analogie con il lavoro precedente di Pasquini, *Caino e Abele*<sup>34</sup>. La musica strumentale, tuttavia, sotto forma di sinfonie e ritornelli, ha un ruolo più importante, specialmente per quanto riguarda l'introduzione e la suddivisione strumentali di complessi scenici. Le arie strofiche sono strutturate tramite l'inserimento di ritornelli strumentali. In particolare nel creare scene simili, introdotte da passaggi strumentali, Pasquini è probabilmente stato un precursore (cosa che tuttavia andrebbe fatta oggetto di ricerca), se

<sup>29</sup> Cfr. Egils Ozolins, 48.

<sup>30</sup> ARNALDO MORELLI, *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, *Analecta musicologica* 27, Laaber 1991, 131, doc. 151: "Il Padre [preposito] ha proposto che la regina di Svezia desiderava dalla Congregazione che si facesse nel nostro oratorio, un oratorio composto da monsignor Bernini con istromenti; fu risoluto che quando Sua Maestà vi si voglia trovar presente, si canti come le parerà meglio perché così non potrà darsi esempio ad altri, altrimenti che si prolunghi per li ultimi giorni dell'Anno Santo acciocché altri non chiedessero l'istesso per essere detto tempo".

<sup>31</sup> La materia del *Sant'Alessio* fu messa in musica da Pasquini sia come oratorio (1675), sia come opera lirica (1690). Un confronto tra i due lavori risulterebbe qui particolarmente interessante, anche per motivi legati alla tipologia del genere musicale. Purtroppo la musica dell'opera lirica, eseguita nel 1690 nel Seminario Romano, non è stata conservata, a differenza del libretto, cfr. Roma Cas. ms. 3788/71. Cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia Romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio*, vol. 1, Secolo XVII, Roma 1988 (Sussidi eruditi 42), 624.

<sup>32</sup> A prescindere dalla localizzazione geografica a Roma della leggenda di questo santo, nel testo si trova, ad esempio, il riferimento al "cielo romano".

<sup>33</sup> Sedici arie, quattro duetti (due per parte), due terzetti, un quartetto e un coro finale. 12 su 16 arie sono strofiche.

<sup>34</sup> Cfr. a questo proposito Morelli.

ancora per quanto riguarda il *Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Roma 1707) di Georg Friedrich Händel la struttura formale della sonata strumentale (n. 10), seguita dal recitativo del *Piacere*, in cui quest'ultimo presenta il suo regno (*Questa è la reggia mia*), viene solitamente ricondotta all'esempio del musicista romano<sup>35</sup>.

Anche l'oratorio di Pasquini *Sant'Alessio* vide una grande diffusione al di fuori di Roma e fu eseguito nel 1678 a Ferrara, nel 1687 alla corte di Modena, nel 1693 a Faenza; se ne trova inoltre una copia a Bologna.

## Sant'Agnese (Roma 1677)

Per finire ci occuperemo dell'oratorio *Sant'Agnese*, composto da Pasquini nel 1677, anche in questo caso per Roma. La casata dei Borghese è strettamente legata anche allo sponsor di quest'opera: Benedetto Pamphilj, lo zio di Marcantonio Borghese<sup>36</sup>. Pamphilj è pure l'autore del testo della *Sant'Agnese*. Anche qui al centro dell'azione c'è una santa romana, che respinge il suo sposo terreno Flavio, il figlio del prefetto di Roma, perché si sente promessa a Cristo. Ciò suscita il furore del padre di Flavio, esponente di un'élite della Roma antica. Questi punisce la fanciulla in maniera estremamente brutale, prima di farla assassinare dal suo ministro. Agonizzante, compianta dalla propria madre e da Flavio, Agnese dichiara ancora una volta la sua fede incrollabile.

Anche la *Sant'Agnese* di Pamphilj e Pasquini è un oratorio in due parti, composto complessivamente di circa seicento versi. I cinque personaggi, come spesso accade nei libretti degli oratori, sono definiti "interlocutori"<sup>37</sup> o "intervenienti"<sup>38</sup> e anche il numero di cinque degli interpreti non si di-

<sup>35</sup> Cfr. ad esempio LUDWIG FINSCHER, "Händels Il Trionfo del Tempo", in: *Göttinger Händel-Tage 1960*: 11s

<sup>36</sup> Arnaldo Morelli, "Gli oratori di Bernardo Pasquini", 79.

<sup>37</sup> Così nel libretto stampato, Ferrara 1678, conservato nella Biblioteca di Area umanistica dell'Università degli studi di Urbino (D-04 121 Rilegato 13).

<sup>38</sup> Nel libretto stampato, Vienna 1678, conservato nella Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna.

scosta dallo standard di un oratorio (SSCTB)<sup>39</sup>. Protagonisti dell'azione sono: Flavio, il figlio del prefetto, contralto; il prefetto, basso; la Madre di S. Agnese, soprano; S. Agnese, soprano; Aspasio, tenore. Questo lavoro fa a meno del personaggio del narratore, ma con Aspasio, il ministro del prefetto, si ha comunque la partecipazione di un tenore.

Come caratteristico negli oratori con soggetto tratto dalla vita dei santi<sup>40</sup>, la trama presentata espone sin dall'inizio due fazioni contrapposte: da un lato il potere e la legge dell'impero della Roma antica, rappresentati dal prefetto, che subito all'inizio è introdotto come "temuto padre" e che si sente legittimato nel suo potere da Giove stesso. La sfera opposta è costituita dalla protagonista, guidata nelle sue azioni dalla fede, da sua madre e, nella seconda parte, anche da Flavio, convertito, che la ama.

Sui recitativi e sulle arie di solito a struttura strofica spiccano quattro duetti, che vengono eseguiti dai "buoni"<sup>41</sup>. Agnese spesso ha dei pezzi semplici, che ricordano canti popolari, spesso in tempo ternario, come il "Vaga rosa" a due strofe, che gioca con il simbolismo della rosa. Soltanto con l'endecasillabo giambico del verso finale, che allude alla fragilità della bella rosa ("sia specchio un fiore, à una beltà di vetro"), entrambe le strofe passano alla recitazione in tempo binario.

Con le arie di tipo liederistico e spesso in tempo ternario di Agnese contrastano le esplosioni delle passioni del tiranno, animato da "delirio", "ira" e "vendetta". Per intensificare i particolari stati emotivi delle due fazioni in lotta, si fa uso, inoltre, di definizioni dinamiche e di indicazioni di ritmo. Spesso, tuttavia, manca l'inserimento della rispettiva aria nel contesto drammatico, perché, in quest'opera, spesso il recitativo e l'aria non sono disposti a coppie e quindi non costituiscono un'unità semantica<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Cfr. ARCANGELO SPAGNA, *Discorso intorno à gl'Oratorii*, Roma 1706, 16. Qui si parla del fatto che i personaggi non devono essere né più di cinque, né meno di tre.

<sup>40</sup> Cfr. CHRISTIAN SPECK, *Das italienische Oratorium 1625-1665. Musik und Dichtung*, Turnhout 2003, 161.

<sup>41</sup> Nella prima parte un duetto della madre con Sant'Agnese, a conclusione della prima parte un duetto di Flavio con Sant'Agnese. Nella seconda parte un duetto di Sant'Agnese con Flavio e, alla fine, dopo la morte della santa, il lamento della madre e di Flavio a 2.

<sup>42</sup> L'aria del prefetto "Un delirio inevitabile", ad esempio, incomincia subito dopo il recitativo di Flavio che la precede, non c'è un recitativo preparatorio del prefetto che introduca al suo stato d'animo.

Fig. 5 - Prima pagina della partitura viennese dell'oratorio *Sant' Agnese*. L'emblema mostra una palma le cui foglie nelle mani di putti fungono da attributo del martirio. Sullo sfondo la chiesa cristiana e il tempio antico segnano i poli del cammino di vita e della via crucis di Agnese



Fig. 6 - Bernardo Pasquini, Aria di Agnese *Vaga Rosa*, inizio



a)



b)



c)

Pamphilj si era speso molto perché fosse possibile realizzare l'esecuzione "con istromenti". Nell'oratorio della congregazione dei Padri Filippini romani, infatti, di solito erano ammessi soltanto strumenti per basso continuo. Si voleva così rafforzare il carattere devozionale<sup>43</sup>. La "devotione" non doveva essere disturbata da una musica sentita come compiaciuta e vana ("vanità della musica")<sup>44</sup>. Eccezioni a questo divieto erano possibili e, in particolare in seguito all'intervento di personalità influenti, venivano fatte delle concessioni; anche Cristina di Svezia, del resto, era intervenuta con successo in favore dell'esecuzione del Sant'Alessio nel 1675<sup>45</sup>. E così, l'11 marzo 1677, Pamphilj ottenne nuovamente un permesso speciale<sup>46</sup>.

Con il suo oratorio *Sant'Agnese*, Pasquini scrisse un componimento didascalico che si pone al servizio della funzione devozionale. A questo scopo usa un semplice modello dei due mondi contrapposti, nel quale il mondo terreno, che rappresenta l'aspetto della crudeltà e della violenza, declama in valori ritmici brevi e binari, mentre le belle melodie, cantabili e "pure" di Agnese spesso sono in tempo ternario, scelto per il riferimento trinitario. Soltanto di rado il componimento diventa davvero "drammatico", nel senso di una violenta espressione di passioni. I brani semplici e lineari, in senso buono, di Sant'Agnese, offrivano un alto potenziale di identificazione ed erano facilmente comprensibili per ciascuno degli ascoltatori. L'opera di Pasquini poteva così essere funzionalizzata a scopo didascalico.

<sup>43</sup> ARNALDO MORELLI, *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, 122, doc. 97, doc. 98. FLORIAN GRAMPP, "...mentre la loro figura non è esposta alla vista, ma solo all'udito. Aspekte der musikalischen Praxis am Filippiner-Oratorium" in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte XVI, Analecta musicologica* 37, Laaber 2005, 179-208, 192.

<sup>44</sup> Cfr. Lettera del P. Mariano Sozzini ai Padri della Congregazione di Firenze, 14 ottobre 1677: "Non disapproverei che si redintegrassero le musiche dell'Oratorio, quando vi concorressero tre condizioni: ... la seconda, che quei tali contribuenti non facciano cosa alcuna senza il consenso del P. Prefetto della musica, e della Congregazione, circa le qualità delle composizioni, della lunghezza, della profanità, dell'ora, e tempo; la terza, che la vanità della musica non distrugga la devotone dell'oratorio, come in qualche parte il demonio ha guadagnato col nostro oratorio di Roma, dove sudiamo sangue a rimediare i disordini della musica, e ne restiamo con scapito giornalmente" (cit. in: Arnaldo Morelli, *Il tempio armonico*, 185, doc. 405).

<sup>45</sup> Cfr. Arnaldo Morelli, *ibid.*, 129, doc. 141, e 131, doc. 151.

<sup>46</sup> *Ibid.* 131, doc. 153: "Il padre [preposito] ha rappresentato ch' il sig. d. Benedetto Panfilio con grande premura pregava la Congregazione volersi contentare che potesse far cantare con istromenti un oratorio da lui composto di S. Agnese, nel nostro oratorio, che l'haverebbe a sommo favore".

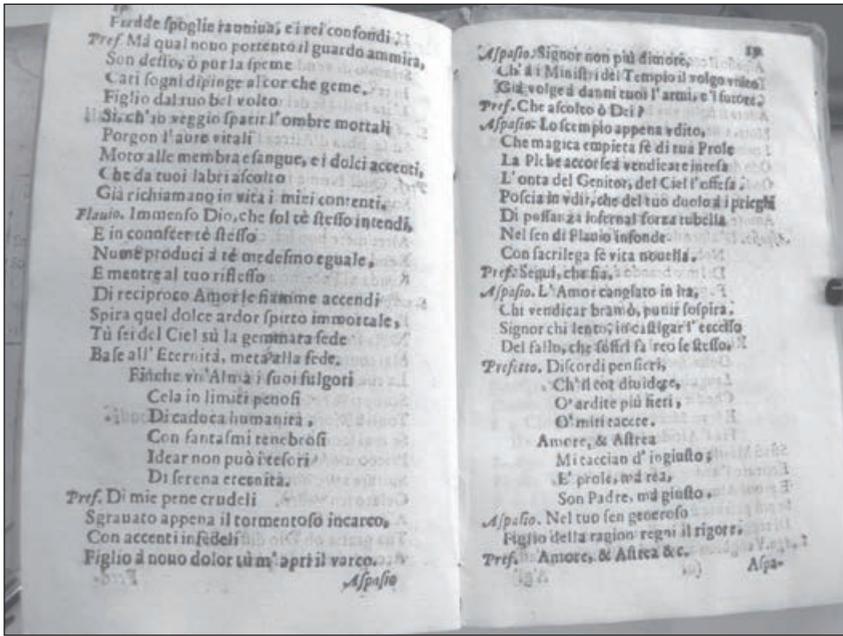


Fig. 7 - Brani relativi ad Astrea. Dio giudica le azioni degli uomini con la bilancia di Astrea, spiega Agnese nella seconda parte dell'oratorio, unendo anche qui tradizioni cristiane e antiche. Astrea è menzionata una seconda volta dal Prefetto (*Discordi pensieri*)

L'esecuzione di questo oratorio, tuttavia, non era affatto connotata soltanto da raccoglimento e devozione. Era, al contempo, un evento per la società aristocratica di Roma, in occasione del quale, al centro dei festeggiamenti, c'era il futuro cardinale Benedetto Pamphilj. Come si conviene in una simile occasione di festa, ad esempio, durante il concomitante rinfresco si offrirono anche "sciropi e sorbetti", pagati dal nipote di Pamphilj, Marcantonio Borghese<sup>47</sup>. Gli oratori di quest'epoca, quindi, incominciano sempre più ad assumere il carattere di evento concertistico e si trasformano in avvenimento sociale, che spesso è descritto anche nello stesso contesto dei piaceri culinari di un rinfresco: "[un] bellissimo oratorio con pretiosi rinfreschi"<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Ibid., 79: Spese di "bottigliaria" in data 11 aprile 1677: "per zucchero fino dato a Marcho bottigliero per farne acqua e sorbetti che portò per il rinfresco alla Chiesa Nova che ci andò il sig. d. Marc'Antonio [Borghese] è per il fratello della sig.ra principessa Doria".

<sup>48</sup> Arnaldo Morelli, "Gli oratori di Bernardo Pasquini", 85.

Anche il soggetto della *Sant'Agnese* era stato scelto con accortezza dalla casa Pamphilj. Già nel 1651, nel palazzo Pamphilj sul corso, fu eseguita, in occasione delle nozze del nipote del papa, il principe Camillo Pamphilj, con Olimpia Aldobrandini, un'opera lirica sacra dal titolo di *Sant'Agnese*, su libretto di Domenico Benigni e musica di Mario Savioni. Dal 1672, inoltre, la chiesa di famiglia dei Pamphilj era la chiesa di Sant'Agnese in Agone, su Piazza Navona a Roma, nella quale, nel 1677 era stato sepolto anche il papa Innocenzo X (morto nel 1655), che era un membro della famiglia Pamphilj<sup>49</sup>. Nel 1677 Benedetto Pamphilj riprende questa "materia di famiglia", che, attraverso l'inumazione di Innocenzo X in Sant'Agnese aveva acquistato un'attualità nuova per il suo casato. Sul suo libretto dell'oratorio, per di più, Pamphilj imprime anche lo "stemma di famiglia", menzionando più volte Astrea.

Citando Astrea, Pamphilj si riallaccia alle tradizioni della Roma antica. Ovidio e Virgilio, facendo riferimento a modelli greci, parlano della vergine (virgo) o più precisamente Astrea, che in Ovidio, in quanto incarnazione della giustizia, nell'età del ferro abbandona la terra lorda di sangue<sup>50</sup>. In Virgilio la vergine è tornata e profetizza il prossimo ritorno dell'età dell'oro<sup>51</sup>.

Nel legame tra Astrea ed Agnese come figure di identificazione della casata Pamphilj, si istituisce un abile collegamento fra le tradizioni dell'antichità e quelle cristiane. Sia Astrea, sia Agnese annunciano il ritorno di un'età dell'oro, che in Agnese ormai è cristiana, e, al contempo, servono a legittimare le rivendicazioni del potere da parte della casa Pamphilj<sup>52</sup>.

*Sant'Agnese*, sia pur anch'esso convenzionale, fu con tutta probabilità l'ora-

<sup>49</sup> Sull'importanza della storia di Agnese per la famiglia Pamphilj, cfr. EGILS OZOLINS, *The Oratorios of Bernardo Pasquini*, 36-39; Victor Crowther, *The Oratorio in Modena*, Oxford 1992, 62s.

<sup>50</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, I, 149s.

<sup>51</sup> PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Ecloge*, 34,6. Cfr. a questo proposito art. "Astraia (Astraea)", in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, a cura di Hubert Cancik e Helmuth Schneider, vol. 2, Stuttgart-Weimar 1997, col. 121.

<sup>52</sup> Cfr. il poema encomiastico di GIROLAMO PETRUCCI *Pamphilia Gens*. A questo proposito, v. FRANK FEHRENBACH, *Compendia Mundi. Gianlorenzo Bernini's Fontana dei Quattro Fiumi (1648-51) und Nicola Salvi's Fontana di Trevi (1732-62)*, München-Berlin 2008 (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Max-Planck-Institut. I Mandorli* 7), 145s. V. inoltre FRANCES A. YTES, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century*, London 1985.

torio di Pasquini più diffuso e uno dei suoi lavori in questo genere musicale che andò incontro a maggiore successo<sup>53</sup>. Fu eseguito infatti nel 1678 a Ferrara e a Vienna, nel 1685 a Modena, nel 1689 a Lucca e nel 1693 a Firenze. Benedetto Pamphilj, comprensibilmente, aveva a sua volta un grande interesse alla diffusione di questo lavoro.

Risulta logico che gli *sponsor* e i mecenati abbiano sottoposto le loro idee di musica di rappresentanza ai musicisti. In questo modo spesso anche i committenti fanno la loro comparsa nelle opere da loro patrocinate. In ciò hanno un ruolo, non da ultimo, anche l'idea di competizione e la concorrenza reciproca tra le famiglie romane importanti, che cercavano di superarsi a vicenda anche nelle rappresentazioni degli oratori<sup>54</sup>. Non sempre, tuttavia, negli oratori pare esistere questa dimensione legata alle politiche di potere; talora questi lavori rappresentano anche una certa "autonomia". Un esempio ne è il *Caino e Abele*. I lavori di Pasquini, perciò, si inseriscono, non da ultimo, nel generale mutamento di funzione degli oratori a Roma, evolvendosi da opere devozionali a opere di rappresentanza<sup>55</sup>. Anche *Sant'Agnes* si concentra sul contesto del martirio, ma, in particolare per quest'oratorio, all'aspetto devozionale si aggiungono il tentativo di veicolare un'ideologia e l'autocelebrazione da parte della casata principesca.

Traduzione dal tedesco di Anna Bologna

<sup>53</sup> ARNALDO MORELLI, "Gli oratori di Bernardo Pasquini", 80.

<sup>54</sup> Cfr. a questo proposito INGA MAI GROOTE, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543-1666*, Laaber 2007, *Analecta musicologica* 39, 53-59.

<sup>55</sup> Cfr. a questo proposito NORBERT DUBOWY, art. "Scarlatti, Alessandro", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, seconda edizione riveduta e corretta, a cura di Ludwig Finscher, *Personenteil*, vol. 14, Kassel-Stuttgart 2005, 1099s.

## Abstract

Bernardo Pasquini is considered one of the leading composers in the Rome of the 1670s and 1680s. Not only did he compose numerous operas for the private theatres of the Roman nobility, but also his oratorios and sacred cantatas were in many cases commissioned by representatives of the Roman aristocracy. For decades he was in the service of the noble Roman Borghese family. His travels and his international circle of students show that he had also established a well-developed network beyond Rome.

Pasquini was highly regarded by his contemporaries, his oratorios were performed in many cities of the Papal States and as well at the Viennese imperial court. Nevertheless only a small number of his vocal music has nowadays been reproduced in modern editions or has even been performed or recorded. Using the example of the few existing oratorio editions, this paper will highlight the role of Pasquini's oratorios in the context of Roman music patronage.

Based on the Pasquini oratorio Sant'Agnese, which he composed on behalf of the art patron and subsequent cardinal Benedetto Pamphili, it will be emphasized how well the devotional component of this type of music could also cohere with very secular representation efforts.

# Catalogo delle cantate di Bernardo Pasquini

Alexandra Nigito

«Mi venne la prima Idea di questa ingenua mescolanza a Roma, dove sotto il famosissimo Apolline dell'Italia Sign.r Bernardo Pasquini mio sempre rivertissimo Sign.r Maestro, imparavo il modo Italiano nell'Organo, e Cembalo; quando con sommo diletto ed ammirazione jo sentii alcune bellissime Suonate del Sign.r Archangelo Corelli, L'Orfeo dell'Italia per il Violino, prodotte con grandissima puntualità da copiosissimo numero di suonatori».

Così la celebre testimonianza di Georg Muffat<sup>1</sup>, che con Pasquini e Corelli aveva studiato a Roma negli anni 1681-1682. Pasquini viene additato come 'famosissimo Apolline' e maestro impareggiabile nella musica per tastiera. Aggiungeva Ottavio Pitoni nella *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*<sup>2</sup> che «chi vuol scordarsi i travagli e le fatighe, senza che beva l'acqua del fiume Lete, s'incamini a godere la dolce sinfonia de' cembali et organi toccati dalle sue mani». Tuttavia, pur essendo la reputazione di Pasquini affidata soprattutto alla musica per tastiera, non meno noto doveva essere, ai suoi tempi, per la sua produzione vocale. Lo stesso Pitoni ricordava nella *Notitia* che egli aveva composto «da 15 in 18 opere, oltre moltissime cantate et oratorij».

Nelle pagine seguenti ci riferiamo alla cantata nell'accezione più ampia,

<sup>1</sup> Cfr. Georg MUFFAT, *Ausserlesene mit Ernst und Lust gemengte Istrumentalmusik*, Passau, Höllerin 1701; edizione moderna in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, XXIII, Jg. XI/2, hrsg. von Erwin Luntz, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904, p. 12.

<sup>2</sup> Giuseppe Ottavio PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki 1988 (*Studi e Testi per la Storia della Musica*, 6), pp. 342-343.

tale da comprendere cantate da camera a una o più voci, con o senza violini, tanto di soggetto profano quanto spirituale, ma anche grandi cantate festive affini alla serenata.

Le cantate di Pasquini a noi pervenute ammontano complessivamente a 67:

- 53 a una voce (S, B, Mzs, T) e basso continuo, di cui tre incomplete;
- 5 a più voci e basso continuo;
- 7 con strumenti;
- 2 mottetti a voce sola e continuo.

A queste si aggiungano ancora 7 cantate dubbie, 4 spurie e 5 di cui possediamo solo il testo (tra cui il *Colosso della Costanza* e l'*Accademia per musica* di Alessandro Guidi).

La maggior parte di questi componimenti, in linea con la cantata italiana dell'epoca, è di soggetto amoroso, cui si aggiungono quelle di carattere spirituale-morale (*La bellezza d'un semblante*, *Or che il ciel fra densi orrori*, *Padre, Signore e Dio*, *S'apriro i cieli*), allegorico-florescente (*Il giglio*, *La rosa*, *Il girasole*, dove i fiori danno modo di riflettere sulla caducità della vita), celebrative (*L'applauso musicale* dedicato a Marie Louise d'Orléans, nipote di Luigi XIV e moglie di Carlo II d'Asburgo, re di Spagna) o di ambientazione storico-epico-mitologica (vedi *Il Germanico*, *L'ombra di Solimano*, *La Didone*, *Erminia in riva del Giordano*)<sup>3</sup>.

I testi poetici sono per lo più anonimi, tuttavia è stato possibile identificare alcuni autori: Alessandro Guidi (1), Francesco Maria Paglia (3), Benedetto Pamphilj (2) e Giovanni Filippo Apolloni (3 o forse 4).

Tutte le cantate sono pervenute manoscritte, nessuna risulta autografa. Le copie sono state realizzate principalmente nei centri scrittori romani e modenesi. Si riconoscono le mani di copisti romani quali Giovanni Antelli, Flavio e Tarquinio Lanciani, Giovanni Pertica e Paolo Lisi. Notevole la consistenza delle fonti conservate a Modena, dovuta al musicofilo duca Francesca II d'Este, che ordinava partiture da Roma e le faceva trascrivere dai propri copisti<sup>4</sup>.

I testimoni manoscritti sono complessivamente 72, miscellanee soprattutto

<sup>3</sup> Tutte le cantate, sia da camera che festive (ad esclusione di *Fermate, onde del Tebro*, conservata presso l'Oratorio dei Filippini di Napoli e perciò da tempo inconsultabile), sono pubblicate in edizione critica in Alexandra NIGITO, *Bernardo Pasquini. Le cantate*, Turnhout, Brepols 2012.

<sup>4</sup> Cfr. *ibid.*

to, ad eccezione di volumi interamente monografici come US-NH, Misc. Ms. 278 e I-MOe, Ms. Mus. G. 160. In parte rappresentano testimoni unici, in parte rimandano a tradizioni più ampie (come *Al tramontar del giorno*, tramandata da otto fonti manoscritte).

Le cantate si possono collocare all'incirca tra agli anni 1670-1690. Ciò si può dedurre dalle ricevute per opere di copiatura conservate negli Archivi Borghese e Doria-Pamphilj<sup>5</sup>, dai manoscritti giunti nella biblioteca di Francesco II entro il 1694, anno della sua morte, e talvolta dal contesto storico, come nel caso di I-MOe, Ms. Mus. F. 1366, che contiene due cantate relative alla capitolazione dei Turchi a Buda nel settembre 1686 e una che celebra la nascita di Giacomo Francesco Edoardo Stuart, pretendente al trono d'Inghilterra, nel giugno 1688.

Delle cantate di Pasquini non esisteva finora una schedatura completa. Obiettivo principale del presente catalogo è quello di fornire uno strumento di indagine semplice ed immediato che affianchi ed integri l'edizione delle cantate.

Il catalogo si divide, in base dell'organico, in 12 sezioni: I-IV cantate a voce sola (rispettivamente di soprano, mezzosoprano, tenore e basso) e basso continuo; V a più voci e continuo; VI con strumenti; VII festive; VIII mottetti; IX cantate incomplete; X dubbie; XI tramandate soltanto attraverso il testo letterario; XII spurie. Restano esclusi dal catalogo i generi scenico-teatrali<sup>6</sup>, e le canzonette o arie delle quali non sia stata accertata una provenienza operistica e di cui già esiste una schedatura più o meno completa ad opera di Gordon F. Crain<sup>7</sup>.

Ciascuna composizione è preceduta da un numero di catalogo e, all'interno di ciascuna sezione, è ordinata alfabeticamente secondo l'incipit testua-

<sup>5</sup> Cfr. Fabrizio DELLA SETA, 'I Borghese (1691-1731): la musica di una generazione', in *Note d'Archivio per la Storia Musicale*, n.s., I (1983), pp. 139-208; Hans Joachim MARX, 'Die "Giustificazioni della casa Pamphilj" als Musikgeschichtliche Quelle', in *Studi Musicali*, XII/1 (1983), pp. 121-187; Alexandra NIGITO *La musica alla corte del principe Giovanni Battista Pamphilj (1648-1709)*, Kassel, Merseburger [in corso stampa] e EAD., *La musica alla corte del cardinale Benedetto Pamphilj* [in preparazione].

<sup>6</sup> Vedi, ad esempio, *La forza d'amore. Favola pastorale a 3. Poesia del sig. Giov. Filippo Apolloni. Musica del sig. Bernardo Pasquini. (1680) Partiture in I-Fc, Rsc (G. Ms. no 30: copia ottocentesca), B-Bc (K 2277), GB-Cf (MU MS 86, olim 22. H. 16) e Lcm.*

<sup>7</sup> Gordon Ferris CRAIN, *The Operas of Bernardo Pasquini*, Ph.D. dissertation, Yale University 1965; Ann Arbor, UMI 1965 (6515026), pp. 274-290.

le<sup>8</sup>. Si fornisce quindi l'incipit musicale delle prime battute del brano, mentre dei numeri che seguono si dà l'inizio del verso in carattere tondo per i recitativi, in corsivo per le arie. Nonostante non si sia riscontrato alcun caso di trasmissione di singole arie da cantata isolate dal loro contesto, se ne dà la distinta col duplice fine di consentire ulteriori indagini e suggerire una sommaria descrizione dell'assetto formale complessivo (si pensi, per esempio, alle numerose cantate cicliche della seconda metà del Seicento caratterizzate da motivi conduttori). Ai testimoni musicali conosciuti - indicati con le sigle RISM - con le relative attribuzioni in trascrizione diplomatica, seguono gli eventuali testi poetici reperiti, i copisti, la datazione - qualora sia deducibile - le edizioni moderne o ancora osservazioni di carattere generale e bibliografico. Si forniscono dettagli sui tempi e tonalità iniziale e finale di arie e recitativi, e si segnalano le arie che presentano una struttura ABA o ABA'<sup>9</sup>. Le rimanenti, senza indicazione, hanno una forma che potremmo definire *durchkomponiert*, di lunghezza variabile (da poche battute ad articolazioni più complesse), composte soprattutto su quartine (ma non infrequenti sono le sestine), con o senza modulazioni interne: generalmente si tratta i primi due versi sono impiegati come breve esposizione, mentre nei due versi successivi il discorso musicale si sviluppa maggiormente, includendo cambi di tonalità e di temi<sup>10</sup>. La seconda strofa delle arie strofiche è indicata in parentesi, qualora la realizzazione musicale sia identica (nei casi in cui la struttura sia più complessa e sia necessario separare le due strofe, la presenza di una strofa con la stessa musica è espressa con 'idem'). I recitativi terminano sull'endecasillabo finale con un arioso in tempo ternario o binario, di carattere imitativo, che può talora presentare due soggetti, corrispondenti ai due emistichi in cui si divide il verso, che si incrociano e si inseguono tra voce e basso continuo<sup>11</sup>. L'arioso, che serve a collegare il momento narrativo a quello lirico, ammorbidendone il passaggio, in alcuni casi inverte l'ordine, così da seguire l'aria e precedere il recitativo.

<sup>8</sup> I numeri di catalogo coincidono con quelli dell'edizione delle cantate citata, se non laddove diversamente indicato.

<sup>9</sup> Mai con l'indicazione *da Capo*, ma sempre composte per intero.

<sup>10</sup> Si veda come esempio l'aria *O del seno acerbo stato* nella cantata *Dalle sponde del Tebro* in cui la parte A è formata da 8 battute e quella B da 29.

<sup>11</sup> Cfr. l'arioso *ché lieto poi morrà* nella cantata *Deh, rasserena, o cara*.

## CATALOGO

### I. CANTATE PER SOPRANO E BASSO CONTINUO

#### 1. A imprigionar del labro

Musical score for Soprano and Continuo. The Soprano part is in G minor, 3/2 time, with lyrics: A im-pri-gio-nar del la-bro in sui con-fi-ni ri-ve-la-to-ri ac-cen-ti. The Continuo part is in G minor, 3/2 time, with a simple harmonic accompaniment.

A imprigionar del labro in su i confini	c	C, 3/2
<i>Qual Teso tu vai cercando</i>	g	C
Il mio consiglio all'ardir tuo sia specchio	B	C, 3/2
1 <sup>a</sup> <i>S'a due bei rai</i>	c	3/4
Rendi dunque a tacere il labro avvezzo	c	C, 3/2
2 <sup>a</sup> <i>Se ad altr'oggetto</i>	<i>idem</i>	
Impari dunque il labro ad esser muto		

I-MOe, Mus. G. 160, cc. 55-64', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copisti Flavio Lanciani e collaboratore.

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 13-23, monogramma 'BP'.

#### 2. All'armi mio core

Musical score for Soprano and Continuo. The Soprano part is in G minor, 3/4 time, with lyrics: Al-l'ar - - - mi, mio co-re, al-l'ar - - -. The Continuo part is in G minor, 3/4 time, with a simple harmonic accompaniment.

<i>All'armi, mio core, all'armi</i>	B	C
La tiranna empia de' cori	B	C
<i>All'armi &amp;c.</i>	B	C
<i>Ma se forza di ria beltà</i>	B-c	3/4
Dunque, che più si tarda	C-F	C
<i>All'armi &amp;c.</i>	B	C
Che se poi mortal ferita	Es-B	C, 3/4

D-MÜs, Sant. Hs. 868, cc. 1-4', 'Del Sig. Bernardo Pasquini'. Copisti Flavio Lanciani e collaboratori.

### 3. Al nume d'amore

Musical score for 'Al nume d'amore'. The score is written for a single voice part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Al nu - me d'a - mo - re al nu - me d'a - mo - re re -'.

<i>Al nume d'amore</i>	D	3/4	ABA'
<i>Già serva è quest'alma</i>	D	3/4	
<i>Al nume &amp;c.</i>	D	3/4	solo A''
Contro l'arciero Dio	A-D	C, 3/4	
<i>Da due luci ch'avventano strali</i>	D	6/8	ABA
Presume, ah, troppo invano	D	C	
<i>Al nume &amp;c.</i>	D	3/4	ABA' variato

I-Vnm, Mss. Ital. IV. 466 (= 9990), pp. 1-15, 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.

### 4. Al tramontar del giorno (*La rosa*)

Musical score for 'Al tramontar del giorno'. The score is written for a single voice part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'Al tra-mon-tar del gior-no, con a-go-nia vez-zo-sa, pom-pa d'a-pril, tra-mon-'.

Al tramontar del giorno	F	C
1 <sup>a</sup> <i>Primavera   si dispera</i>	F	3/4
<i>Scolorita</i>	d-F	3/4
2 <sup>a</sup> <i>La bellezza   la vaghezza</i>	<i>idem</i>	
<i>Ma le foglie</i>		
Per gran beltà non superbite amanti	C-F	C, 3/2

#### Musica:

I-Bc, Ms. V. 196, cc. 75-82', 'La Rosa Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Flavio Lanciani.

I-MOe, Mus. G. 261, cc. 25-31', 'Cantata del S.<sup>re</sup> Bernardo Pasquini'. Copista D modenese.

I-Mc, Nosedà H. 51, pp. 275-290, 'del sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini La Rosa'. Copista Flavio Lanciani.

F-Pn, Vm<sup>7</sup> 17, pp. 177-190, 'Carissimi'.

I-Rvat, Chigi Q. IV. 11, c. 191-198', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini' aggiunto nell'indice da mano diversa. Copista Giovanni Antelli.

I-Vqs, Antologia Ms. 1275 (Cl. VIII Cod. XV), cc. 91'-92', anonimo, in La (2#), chiave di S.

I-Vqs, Antologia Ms. 1442 (Cl. VIII Cod. XX), cc. 327-333', anonimo.

A-Wn, Mus. Hs. 17758, cc. 41-48, 'Del sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

Testo:

I-Ra, Ang. 2479, cc. 51'-52, solo testo, anonimo (di Giovanni Filippo Apolloni?), 'La Rosa'. Il manoscritto reca il titolo *1695 Poesie di Diversi Autori Copiate da me Vincenzio di Gio: Fabbri di Seravezza*.

I-Rvat, Chigi L. V. 140, cc. 22-23, solo testo, anonimo, 'La Rosa'. Manoscritto contenente poesie di vari autori.

Datazione: *ante* 1672. Cfr. giustificazione n. 150 del copista Bernardino Terenzi in Alexandra NIGITO, *La musica alla corte del principe Giovanni Battista Pamphilj (1648-1709)*, Kassel, Merseburger [in corso di stampa].

Ed. moderna in: Francesco VATIELLI, *Antiche cantate d'amore: arie ad una voce raccolte, trascritte e armonizzate*, Bologna, Bongiovanni 1900.

Note: In RISM A/II (850025051), la cantata di I-Vqs, Antologia Ms. 1275 è attribuita a Carissimi.

In Franco ROSSI, *Le opere musicali della Fondazione "Querini-Stampalia" di Venezia*, Torino, EDT 1984 (Cataloghi di Fondi Musicali Italiani, 2), p. 97, l'inizio della cantata di I-Vqs, Antologia Ms. 1442 è collocato erroneamente a c. 328. In RISM A/II (850025639) la cantata è riferita a Carlo Pallavicini. Il manoscritto reca il titolo 'Del S.<sup>r</sup> Carlo Pallavicini del Opera Messalina a S. Luca 1680'.

#### 5. Amoroze mie catene

Musical score for 'Amoroze mie catene'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a basso continuo line in the lower staff. The lyrics are: 'A-mo-ro-se mie ca-te-ne a-mo-ro-se mie ca-te-ne non vi chie-do li-ber-'.

*Amoroze mie catene* (2<sup>a</sup> Benché soffra acerbi affanni)      B      C      ABA'  
Sì sì, mi stringa pure      B      C, 3/2

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 214-219, monogramma 'BP'.

#### 6. Ardea di giusto sdegno

Musical score for 'Ardea di giusto sdegno'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a basso continuo line in the lower staff. The lyrics are: 'Ar-de-a di giu-sto sde-gno Di-do-ne ab-ban-do-na-ta, tra-di-ta, vi-li-'.

Ardea di giusto sdegno | Didone abbandonata      D-A      C  
*Troppo è pronto il nostro core*      D      C      ABA'

E che più tardo, disse	h-D	C
<i>Così mi giova</i>	h	C
Ma almeno, già che moro	fis-e	C
1 <sup>a</sup> <i>Sciolta homai dalle catene</i>	e	C
2 <sup>a</sup> <i>Sia il confin de' miei martiri</i>	h	3/8
Mi consolo però che già placata	D	C

GB-Lbl, Add. 39907, cc. 135-142', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.

#### 7. Augellin ch'ài lacci intorno

Musical score for 'Augellin ch'ài lacci intorno'. The score is in G major and 3/8 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: Au-gel-lin ch'ài lac-ci in-tor-no pren-di l'e-sca e scio-gli il.

1 <sup>a</sup> <i>Augellin ch'ài lacci intorno</i>	B	C
2 <sup>a</sup> <i>Tu non curi i miei consigli</i>	B	C
Un incauto volante	B-c	C, 3/2, C
<i>Se per esser innocente</i>	c-g	3/2
<i>In sicuro egli si pone</i>	B-g	C
<i>Libertà gradita e cara</i>	Es	3/2
<i>Così va:   chi sospira</i>	B	3/8, C, 3/8 ABA'

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 1-12, monogramma 'BP'.

#### 8. Bella, vincesti

Musical score for 'Bella, vincesti'. The score is in G major and 3/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: Bel-la, vin-ce-sti vin-ce-si vin-ce-si, ce-si.

Bella, vincesti! Eccoti il core in dono!	c-g	C, 3/4, C, 3/4
<i>V'adoro, sì sì</i>	g	3/4
E se fui di rigor mostro d'Averno	c	C

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 25-34, monogramma 'BP'.

9. Caro, tu m'abbandoni

Musical score for 'Caro, tu m'abbandoni'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of a vocal line and a basso continuo line. The vocal line has lyrics: 'Ca - ro, tu m'ab-ban - do - ni tu m'ab - ban - do - ni et'. The basso continuo line has figured bass notation: 7, 6, 7, 4, 6.

Caro, tu m'abbandoni et io morrò	A	C
1 <sup>a</sup> <i>Se l'offesi, o nume amato</i>	A	C
2 <sup>a</sup> <i>Cb'è di morte a un tal rigore</i>	A	3/4
Fra diluvi di pene	E-fis	C
Caro, tu m'abbandoni <i>etc.</i>	A	C

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 37-46, monogramma 'BP'.

10. Che fai Lidio, che pensi?

Musical score for 'Che fai Lidio, che pensi?'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of a vocal line and a basso continuo line. The vocal line has lyrics: 'Che fa-i, Li-di-o, che pen-si? Spe-ri for-se mer-ce-de da un cor che non ha fe-de? For-se'. The basso continuo line has figured bass notation: 7, 6, 7, 4, 6.

Che fai Lidio, che pensi?	a	C, 3/4	
<i>Che pretendi mai che sia</i>	a	C	ABA'
A che, diletto amico	e	C	
<i>Quando dici "io voglio amore"</i>	C	3/8	ABA
Son le speranze e i vezzi	G-a	C, 3/4	
<i>La bellezza che tanto ti piace</i>	a	C	ABA

I-MOe, Mus. G. 254, cc. 57-70', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

11. Con tranquillo riposo

Musical score for 'Con tranquillo riposo'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of a vocal line and a basso continuo line. The vocal line has lyrics: 'Con tran-quil-lo ri-po-so i va-ghi lu-mi suo-i chiu-de-a un di Clo-ri vez-zo-sa'. The basso continuo line has figured bass notation: 7.

Con tranquillo riposo	A	C	
<i>Sussurate intorno a Clori</i>	A	C	ABA
<i>Dormi, o cara, nella tua dolce quiete</i>	A	C	ABA'

I-Tn, Foà 19, cc. 59-62', 'Bernardo Pasquini'.

I-Rvat, Barb. lat. 4158, cc. 23-26', anonimo.

Ed. moderna: *Bernardo Pasquini (1637-1710). Arie ed Ariette*, a cura di Felice Boghen, Roma, Musica 1923, pp. 19-23.

## 12. Dalle sponde del Tebro ai patrii lidi

Musical score for 'Dalle sponde del Tebro ai patrii lidi'. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: 'Dal-le spon-de del Te-bro ai pa-trii li-di, a-do-ra-to-mio ben, vol-go le pian-te'. The bass line is shown as a single whole note on a low pitch.

Dalle sponde del Tebro ai patrii lidi

A C, 3/4

*Gli occhi ch'abondano*

A 3/4

E con fieri presagi

A-D C

Ma s'è forza di stelle

G C, 3/4

*O del seno acerbo stato*

D 3/2

Partirò, morirò, stelle inclementi

A C

I-MOe, Mus. G. 237, cc. 9'-14, 'Cantata. del S:<sup>re</sup> Bernardo Pasquini'. Copista D modenese.

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 113-127, monogramma 'BP'.

## 13. Deh, rasserena, o cara

Musical score for 'Deh, rasserena, o cara'. The score is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: 'Deh, ras-se-re-na, o ca-ra, del bel vol-to a-do-ra-to i lu-mi-ar-den-ti'. The bass line is shown as a single whole note on a low pitch.

Deh, rasserena, o cara

c C

*Gelosia, cruda furia d'Averno (2<sup>a</sup> Quel destin che d'oltraggi è fecondo)*

c C

E se lo sdegno in te pur anche a pieno

Es-c C

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 65-73, monogramma 'BP'.

14. Del mio ben la lontananza

Musical score for 'Del mio ben la lontananza'. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. The melody is in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The lyrics are: 'Del mio ben la lon - ta - nan - za mi fa pian - ger'.

1 <sup>a</sup> <i>Del mio ben la lontananza</i>	d	C3/4
2 <sup>a</sup> <i>Questo cor senza il suo core</i>	d	3/4
3 <sup>a</sup> <i>Le mie notti non han stelle</i>	d	3/4
4 <sup>a</sup> <i>Lungi, ohimé, dalla mia vita</i>	d	3/4

A-Wn, Mus. Hs. 17758, cc. 11-16', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

15. Di tenebre filate

Musical score for 'Di tenebre filate'. The score is written in bass clef with a common time signature. The melody is in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The lyrics are: 'Di te-ne-bre fi-la-te un fo-sco ve-lo tut-to co-pri-va il mar, la ter-ra e'l cie-lo'.

Di tenebre filate un fosco velo	a-e	C	
1 <sup>a</sup> <i>Cintia mia, cor del mio core</i>	a	3/2	ABA'
2 <sup>a</sup> <i>Seppellito in dolce oblio</i>	a	3/2	
Come, come dormite, ah luci belle?	g-a	C	
<i>Amen fa' che dormano pure</i>	d-a	3/4	
Ma ne pur tu rispondi, ahi lasso, e intanto	C-a	C	

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 49-64, monogramma 'BP'.

16. D'un monte alle radici (*Bella Donna che si parte da Roma mal volentieri*)

Musical score for 'D'un monte alle radici'. The score is written in bass clef with a common time signature. The melody is in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The lyrics are: 'D'un mon - te al - le ra - di - ci che fat - t'e - mu - lo al ciel'. There is a trill (t.) on the final note of the melody.

D'un monte alle radici	A	C
<i>Rotte moli, antichi marmi (2<sup>a</sup> Vostre pompe il tempo imbruna)</i>	A	C
Sfere, barbare sfere	A	C
<i>Potrai ben, fortuna acerba (2<sup>a</sup> Potrai ben, fato severo)</i>	A	C

Questi tumidi accenti	E-e	C
1 <sup>a</sup> <i>Cieli, voi ch'ì vostri giri</i>	e-G	C
Che se del Fato le potenze estreme	G-e	C, 3/2
2 <sup>a</sup> <i>Voi del mar fissi e costanti</i>	h-A	3/4
Di ric fortune alle tremende scosse	A-h	C, 3/2
Deh, lascia o Clori, lascia	A	C, 3/4

Musica:

I-Rvat, Chigi Q. IV. 17, cc. 91-102', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini', parziale (la cantata inizia da *Potrai ben Fato severo*). Copista Giovanni Antelli.

US-NH, Misc. Ms. 278, I parte pp. 77-94, monogramma 'BP'; II parte pp. 94-111, monogramma 'BP'.

Testo:

I-PAP, Palat. 573, cc. 97'-98' ('Bella Donna che si parte da Roma mal volentieri'), solo testo parziale (mancano i versi da *Questi tumidi accenti* in poi). Il manoscritto si intitola *Raccolta di componimenti Per Musica Del Sig.<sup>r</sup> Abb. Gio. Filippo Apolloni Aretino*.

I-Rvat, Chigi M. V. XVIII, cc. 42-43, solo testo parziale (dalla strofa *Potrai ben Fato severo* in poi), anonimo ('In proseguimento d'una Cantata fatta sopra B. D. di genio sublime, ed altiero'). Manoscritto dal titolo *Varia Carmina 1664*.

#### 17. Ecco Filli in riva a l'Arno

The image shows a musical score for the piece 'Ecco Filli in riva a l'Arno'. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C), and a bass clef staff. The melody is written in a single line with lyrics underneath. The lyrics are: 'Ec - co Fil - li ec - co Fil - li in ri - va al - l'Ar - no ec - co Fil - li in ri - va al -'. There is a small 'a' below the bass staff.

1 <sup>a</sup> <i>Ecco Filli in riva all'Arno</i>	B	C	ABA <sup>~</sup>
2 <sup>a</sup> <i>Ecco Filli a l'Arno in riva</i>	B	C	ABA <sup>~</sup>
Ma più d'ogni tesoro	g	C	
<i>Se parlì, se ridì (2<sup>a</sup> Quel puro candore)</i>	g	3/4	
Onde confusa e riverente insieme	F-B	C, 3/4	

D-MÜs, Sant. Hs. 868, cc. 11'-18', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

Datazione: 1691? *Cfr. NIGITO, Bernardo Pasquini, op. cit., p. ccxxxii.*

18. Eh, che non è possibile

Musical score for 'Eh, che non è possibile'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: 'Eh che non è pos - si - bi - le che non è pos - si - bi - le scri - ve - re e non par -'.

<i>Eh che non è possibile</i>	C	C	
Il Mondo vuole amori	C	C	
<i>Eh che non &amp;c.</i>	C	C	
<i>Quanto è dolce una pace romita</i>	a	C3/8	ABA'
Ma torniamo a parlar d'un volto angelico	G	C	
1 <sup>a</sup> <i>Quanto è caro in un campo odorato</i>	e	C	
Ma torniamo a parlar d'un Volto Amabile	h-c	C	
2 <sup>a</sup> <i>Quanto è bello con finto consiglio</i>	e	C	<i>idem</i> 1 <sup>a</sup> strofa
Mà già vi sento, innamorate schiere	G-F	C	
<i>Eh che sarà possibile</i>	C	C	

Musica: D-MÜs, Sant. Hs. 863, cc. 64-69', num. antica cc. 67-72', 'Del S.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

Testo: I-Rvat, Var. lat. 10206, cc. 11-11' (cartulazione antica: 31-31'), solo testo. Il manoscritto reca il titolo *Cantate e ode. Tomo 2<sup>o</sup>* (tomo primo: Vat. lat. 10205, *Cantate di S.E.Pn̄e* [Benedetto Pamphilij]).

Note: Nel ms. D-MÜs, Sant. Hs. 863, cc. 143-148 e c. 139 (ma incompleta), la cantata anonima *E che non è possibile* è musicata sullo stesso testo.

19. Filli che sempre fu l'anima mia

Musical score for 'Filli che sempre fu l'anima mia'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: 'Fil - li che sem - pre fu l'a - ni - ma mi - a Fil - li che sem - pre fu l'a -'. The piano part has figured bass notation: 47, 7, 8, 47.

Filli che sempre fu l'anima mia	g	C, 3/2
<i>Tutto può la falce orribile</i>	g	C
<i>Una vita ch'alle pene</i>	g	3/8
Perché saria beato	B-g	C, 3/2

I-Bc, V. 279, cc. 140-151, 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.

I-MOe, Mus. G. 160, cc. 1-10, 'del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.

20. Il nemico d'Amore (*Narciso al fonte*)

Musical score for 'Il nemico d'Amore' in G major, 3/4 time. The score shows the vocal line and a bass line. The lyrics are: 'Il ne-mi-co d'A-mo-re, del-le sel-ve il ti-ran-no, il pa-sto-rel Nar-ci-so'.

Il nemico d'Amore	e	C
1 <sup>a</sup> <i>Bella ninfa ch'hai ricetta</i>	e	C
2 <sup>a</sup> <i>Allo stral che tu mi scocchi</i>	e	3/4
Narciso, oh Dio, Narciso	h	C
<i>Io do fede ai miei delirii (2<sup>a</sup> Son l'affanno, e non mi doglio)</i>	h	3/8
Fuggire Amor, che giova?	A-e	C

Musica:

D-MÜs, Sant. Hs. 863, cc. 36-43 (num. antica cc. 33-40, corretto in 35-42), 'Narciso al fonte. Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

Testo:

I-Rli, Cors. 45. F. 12, cc. 138-139 ('Narciso al fonte del sig.<sup>r</sup> Card.<sup>e</sup> Pamphilij). Solo testo. Manoscritto dal titolo *Miscellanea Di Componimenti Poetici di vari Autori cioè Epitalamij, Madrigali, Sonetti, e Rime diverse satiriche, e giocose*.

I-Rvat, Vat. lat. 10206, cc. 28-29 (cartulazione moderna: 8-9), 'Narciso al fonte', solo testo. Il manoscritto reca il titolo *Cantate e ode. Tomo 2<sup>o</sup>* (tomo primo: Vat. lat. 10205, *Cantate di S.E. Pn̄e* [Benedetto Pamphilij]).

Datazione: *ante* 1689; *cf.* NIGITTO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., p. lxiv.

21. In solitaria spiaggia (*Il girasole*)

Musical score for 'In solitaria spiaggia' in G major, 3/4 time. The score shows the vocal line and a bass line. The lyrics are: 'In so-li-ta-ri-a piag-gia, vol-ta al-l'a-ma-to so-le, Cli-si-a'.

In solitaria spiaggia	e	C, 3/4, C, 3/4
<i>Lassa me, che t'ho fatt'io?</i>	e	3/4 ABA'
<i>Lieta un tempo di mia sorte</i>	e-G	3/4
<i>Perchè vuoi far dolce oggetto</i>	G-domin. di e	C
<i>Lassa me &amp;c.</i>	e-domin. di e	3/4 A''
<i>Troverai di me più bella</i>	G-e	3/8, 3/4 aria-arioso
Ma come fia mai vero	a-e	C, 3/4, C, 3/4

I-Rc, Ms. 2486, cc. 11-19', 'Il Girasole del S. Bernardo Pasquini'.

22. La bella ch'adoro

La bel-la ch'a - do-ro è bel-la co - tan-to ch'i Nu-mi an-cor lo-ro ch'i

<i>La bella ch'adoro</i>	C	C3/4
Mentre si vede accolto	C-a	C, 3/2
<i>Ditel voi, luci, che mai</i>	a-e	3/2
E influendo a tutt'hor gratie adorate	C-G	C
<i>Sue bellezze pellegrine</i>	G-a	3/4
<i>Il tempo che strugge</i>	a	3/8
Quella fiamma innocente	C	C
<i>S'honori</i>	C-G	3/4
Beltà che le più rare	G-C	C, 3/4

D-MÜs, Hs. 4086, cc. 62'-65', 'B. P.' al termine della cantata.

23. La bellezza d'un sembiante, cantata spirituale

La bel-lez-za d'un sem-bian-te ch'o-gru a-man - - - te tan-to ap-

<i>La bellezza   d'un sembiante</i>	g-B	C
No, che da poca polve	F-d	C
<i>Dove sta?   Nella chioma lusinghiera</i>	g-B	C
No, che se picciol onda	B	C
<i>Dove sta?</i>	g	C
<i>Su la guancia o pur sul labro</i>	g	3/2
No, che per vil timore	Es-c	C
<i>Dove, dunque, dove sta</i>	g-domin.	3/2
Volgi i lumi, o mortal, sovra le sfere	B-d	C
<i>Chiaro lampo che tosto sen fugge</i>	d	C
E se pur mai tal'hora	g	C

I-MOe, Mus. G. 160, cc. 11-22', 'Del Sig. Bernardo Pasquini'. Copista Flavio Lanciani e collaboratore.

24. La mia donna è sì crudele

Musical score for 'La mia donna è sì crudele'. The score is in bass clef with a common time signature (C). The melody is written on a single staff. The lyrics are: 'La mia donna è sì cru - de - le — la mia don - na è sì cru - de - le — e di'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

*La mia donna è sì crudele* (2<sup>a</sup> *La bellezza ch'ha nel viso*) g C  
 Ma lasso, e che dich'io? B-c C  
*Se gl'affetti son fatali* (2<sup>a</sup> *È tua colpa, o nume alato*) B C  
 Sì sì, nume tiranno g C, 3/8, C, 3/8

F-Pn, Vm<sup>7</sup>. 3734, cc. 67-74', 'Del S.<sup>o</sup> Ber.<sup>o</sup> Pasquini'.

25. L'ombre di gelosia son già sparite

Musical score for 'L'ombre di gelosia son già sparite'. The score is in bass clef with a 3/8 time signature. The melody is written on a single staff. The lyrics are: 'L'om-bre di ge-lo-si-a son già spa-ri-te: miei pen-sie-ri, gio-i-te, gio-i-tel'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

L'ombre di gelosia son già sparite A C, 3/2  
*Respira, respira felice mio cor!* (2<sup>a</sup> *Trionfa, trionfa contenta mia fè!*) A 3/8 ABA'  
 A gelosia che presto nasce e more E-A C

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 129-139, monogramma 'BP'.

26. Mai non aspetta invano un core amante

Musical score for 'Mai non aspetta invano un core amante'. The score is in treble clef with a common time signature (C). The melody is written on a single staff. The lyrics are: 'Mai non as-pet-ta in - va - no un co-re-a-man - te un co'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

Mai non aspetta invano un core amante A C  
 1<sup>a</sup> *Dimmi almeno in che peccai* A C  
 2<sup>a</sup> *Questo sen ch'offre in tributo* A-D 3/8  
 Ché un alma idolatrata e poi schernita D-A C, 3/4

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 141-150, monogramma 'BP'

27. Mio cor non ci pensare

Mio cor non ci pen - sa - re no no no no non ci pen - sa - re no

<i>Mio cor non ci pensare</i>	g	C	A
<i>Quei vezzi, quei canti</i>	g-d	3/8, C	aria-arioso
<i>Mio core &amp;c.</i>	g	C	A'
<i>Cb'io non t'ami, o questo no</i>	d	C	ABA
<i>Non bisognava, o Filli</i>	F-domin. di c	C	
<i>Onde amiche, onde beate</i>	c-g	3/4	aria-arioso

B-Bc, Ms. 55858, cc. 31-38, 'del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Flavio Lanciani e collaboratore.

I-MOe, Mus. G. 160, cc. 27-34', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bern.<sup>o</sup> Pasquini'. Copista Flavio Lanciani e collaboratore.

GB-Lbl, Add. 39907, cc. 163'-167', 'del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.

28. Parto Clori infedele

Par - to, Clo - ri in - fe - de - le, e più be - ni - gni go - drò d'Ar - tu - ro e d'Or - sa al - gen - te i

Parto, Clori infedele	e-h	C
<i>Parto, e lungi da quel volto</i>	e	3/4
<i>Quanto più vado lontano</i>	e	C
Con tal pietosa aita	h-E	C
Dunque Clori infedel, spietata Clori	A-h	C
1 <sup>a</sup> <i>Se tal bor solcherò l'onde</i>	h-D	C, 3/4
2 <sup>a</sup> <i>Nell'orror d'ircano speco</i>	D-h	C
Alla memoria infida	a-e	C, 3/4

I-MOe, Mus. F. 1367, cc. 1-5', 'Del S.<sup>re</sup> Ber.<sup>o</sup> Pasquini'. Copista Giovanni Braida.

29. Placatevi un dì

Musical score for 'Placatevi un dì'. The score is in G major and 3/2 time. The vocal line (treble clef) has a melisma on 'Pla - ca - te - vi'. The bass line (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords marked with 'f' (forte) and 'b' (basso).

<i>Placatevi un dì</i>	g	3/2	ABA'
<i>Se morto mi bramate</i>	g-d	C	
<i>Placatevi &amp;c.</i>	g	3/2	ABA'
Se a chi brama morir morte negate	g-d	C	
<i>Placatevi &amp;c.</i>	g	3/2	A''
<i>Cerco invan con il mio pianto (2ª All'ardor che tanto splende)</i>	c	C	
Contro un misero core	g-d	C	
<i>Placatevi &amp;c.</i>	g	3/2	ABA'

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 201-213, monogramma 'BP'.

30. Ruscelletto amoroso

Musical score for 'Ruscelletto amoroso'. The score is in G major and 3/4 time. The vocal line (treble clef) has a melisma on 'Ru - scel - let - to a - mo - ro - so'. The bass line (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords marked with 'f' and 'b'. Fingerings are indicated as 56, 4 3, and b b.

Ruscelletto amoroso	g	C3/4, C
1ª <i>Onde belle, cristalli spumanti</i>	c	3/4
2ª <i>Duri scegli che invano percote</i>	g	C, 3/4
Filli crudel... ma sento	g	C, 3/2, C

I-Bc, V. 198, pp. 116-140, anonimo.

I-Tn, Foà 19, cc. 91-98, 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 153-170, 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

31. Schiera d'aspri dolori

Musical score for 'Schiera d'aspri dolori'. The score is in G major and common time (C). The vocal line (treble clef) has a melisma on 'Schie - ra d'a - spri do - lo - ri'. The bass line (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords marked with 'f' and 'b'.

Schiera d'aspri dolori	c-g	C	
<i>Crudele!   Se spero e fai che mora (2ª Ingrata!   Perché mi lasci solo)</i>	g	C	
Quanto sarei felice	B-g	C	
<i>Torna torna bell'idolo mio (2ª Vieni vieni mio vago tesoro)</i>	c	3/8	ABA
Ma con chi mi querelo?	F-g	C	
<i>Se in tanto martiro (2ª Da te se desia)</i>	c	C	

F-Pn, Vm<sup>7</sup>. 3734, cc. 75-87, 'Del Sig.<sup>r</sup> Ber.<sup>do</sup> Pasquini'.

32. Se il pentirsi d'amor (*Scherzo per musica*)

The image shows a musical score for a piece titled '32. Se il pentirsi d'amor (Scherzo per musica)'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody in C major, 3/4 time, with lyrics written below it: 'Se il pen-tir-si d'a - mor mi-ti-gas-se del cor la do-glia ri-a, oh quan-to vo-len-tie-ri'. The bass staff contains a simple accompaniment. There are some markings below the bass staff, including a '4' and a '7. 6.'.

1ª Se il pentirsi d'amor	B-F	C, 3/4
<i>Ma così instabile</i>	F-B	3/4
Si che, dubbio e confuso, in varie parti	B	C, 3/2
2ª Mille volte, o crudel	<i>idem</i>	
<i>Potrei ben piovere</i>		
Si che mentre si sta con l'alma in pegno	B	C, 3/2

Musica:

B-Bc, Ms. 55858, cc. 55-60', 'Del Sig. Bernardo Pasquini'. Copista Flavio Lanciani e collaboratore.

I-MOe, Mus. G. 160, cc. 35-40', 'del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Flavio Lanciani e collaboratore.

I-Tn, Foà 19, cc. 86-90', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.

I-Rvat, Ms. Mus. Barb. lat. 4157, cc. 39-44', 'del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Flavio Lanciani e collaboratore.

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 221-225, monogramma 'BP'.

Testo:

I-PAp, Palat. 573, cc. 48-48', solo testo, 'Scherzo per Musica'. Il manoscritto porta il titolo *Raccolta di componimenti Per Musica Del Sig.<sup>r</sup> Abb. Gio. Filippo Apolloni Aretino*.



I-Rvat, Barb. lat. 4147, cc. 58-65' ('Del Sig.<sup>r</sup> Benardo [sic] Pasquini').

### 36. Specchio nobile del prato

Spec - chio no - bi - le del pra - to, fiu - me, bel fiu - me ar - gen - ta - to, fiu - me lim - pi - do e ca -

*Specchio nobile del prato*

Io, se 'l vero semblante ella mi toglie

g C  
F-g C, 3/4

I-Rvat, Chig Q. IV. 18, cc. 159-166, 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

Note: l'arioso finale contiene esempi di realizzazione del basso continuo.

### 37. Su la famosa sponda del Tebro

Su la fa - mo - sa spon - da del Te - bro, o - ve for - tu - na de' suoi van - ti mag - gio - ri il fa - sto a - du - na

Sulla famosa sponda del Tebro

*Tanto ardisce e tanto puote*

*Dileguatevi pensieri (2<sup>a</sup> Disperato e non amante)*

A voci si sdegnose

*Con ragione, anima ardità*

c-B C  
d C con refrain (*Che speranza?*)  
d C con refrain (*Che speranza?*)  
g C  
c 3/2

D-MÜs, Sant. Hs. 868, cc. 5-11, 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

I-MOe, Mus. G. 266, cc. 33-40', anonimo.

### 38. Su l'arene del Nilo

Su l'a - re - ne del Ni - lo vi - ve mo - stro i - nu - ma - no che se - ta - lor qual - ch'in - fe - li - ce uc -

Su l'arene del Nilo	a	C, 3/8
<i>Se trionfi in mirar che il mio petto (2ª Se tu brami vedermi morire)</i>	a	C
Ma che veggio, che miro?	e-dom. di d	C
<i>Rendimi il mio dolore (2ª Tornami ad esser fiera)</i>	d	C
Ah, che mai non s'intese	F-a	C, 3/8

F-Pn, Vm<sup>7</sup>. 3734, cc. 89-96', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.

Datazione: *ante* 1688? Cfr. NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., pp. lii, clxxxvii.

39. Su le sponde tirrene, cantata per S e Bc

Musical score for 'Su le sponde tirrene'. The score is written for Soprano (S) and Bass (Bc) in a two-staff system. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'Su le spon-de tir-re - ne di ce - le - ste bel-tà, Fi - le - no a - man - te pa - le - sar non ar -'.

Su le sponde tirrene	B	C
<i>Vaga neve in un bel viso</i>	B	C
<i>Nero crin forma catene</i>	B	3/4
Fra i martirii è pur sorte	Es-c	3/4
Ma fra brevi momenti, idolo mio	g-d	C
<i>Obliar la lontananza</i>	g	C
La mia fede tradita	F-g	C

I-MOe, Mus. G. 160, cc. 41-50', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Flavio Lanciani e collaboratore.

Note: unico esempio di cantata che non termina nella tonalità d'inizio.

40. Tu parti alle delizie, io resto a piangere (*Si duole della partenza di Bella Donna*)

Musical score for 'Tu parti alle delizie, io resto a piangere'. The score is written for Soprano (S) and Bass (Bc) in a two-staff system. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'Tu par-ti al - le de - li - zi - e, io re - sto a pian - ge - re tu'.

Tu parti alle delizie, io resto a piangere	e	C, 3/2 refrain-rec-refrain-rec-arioso
<i>Il pensar solo a quel giorno (2ª Soffri, o core, anzi raffrena)</i>	e	C
Ma se penare è d'uopo	e-E	C
<i>Stelle rie s'egli è possibile</i>	h-G	C

Filli, tu perdi un'ombra, io perdo un sole

G-c 3/4

Musica:

B-Bc, Ms. 55858, cc. 1-12', 'del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Flavio Lanciani.

I-MOe, Mus. G. 261, cc. 33-41, 'Cantata del S.<sup>no</sup> Bernardo Pasquini'. Copista D modenese.

D-MÜs, Sant. Hs. 854, cc. 52'-57', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'; al termine della cantata monogramma 'BP'.

I-Rvat, Ms. Mus. Barb. lat. 4157, cc. 125-136', 'del sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Flavio Lanciani.

Testo:

I-PAP, Palat. 573, cc. 96-97 ('Si duole della partenza di Bella Donna'), solo testo. Manoscritto intitolato *Raccolta di componimenti Per Musica Del Sig.<sup>r</sup> Abb. Gio. Filippo Apolloni Aretino*.

#### 41. Un di soletto Eliso

Musical score for 'Un di soletto Eliso'. The score is written for a single voice part (likely mezzo-soprano) and a basso continuo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written on a treble clef staff, and the basso continuo is on a bass clef staff. The lyrics are: 'Un di so-let-to E-li-so a' piè d'un mon-te ch'è roz-zo ge-ni-tor di pu-ra lin-fa'.

Un di soletto Eliso a' piè d'un monte

B-c C

1<sup>a</sup> *Ruscelletto, che l'arresti*

g 6/8 ABA'

Ma l'onda tua col mormorio mi dice

B-g C

2<sup>a</sup> *Zeffiretto, che i respiri*

*idem*

Ma dirmi vuoi col sibilo odorato

B-g C, 3/4, C, 3/4

Qui stuolo di martirii

d-B C

D-MÜs, Sant. Hs. 854, cc. 32-37', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Al termine della cantata: 'B. P.'

F-Pn, Vm<sup>7</sup> 3734, cc. 59-66', 'del Sig.<sup>r</sup> Ber.<sup>o</sup> Pasquini'.

## II. CANTATE PER MEZZOSOPRANO E BASSO CONTINUO

#### 42. De' suoi bei lumi avara

Musical score for 'De' suoi bei lumi avara'. The score is written for a single voice part (likely mezzo-soprano) and a basso continuo. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is common time (C). The melody is written on a treble clef staff, and the basso continuo is on a bass clef staff. The lyrics are: 'De' suoi bei lu-mi a-va-ra, sta-va in chiu-sa mag-gion bel-tà ce-la-ta'.

De' suoi bei lumi avara	A-D	C	
1 <sup>a</sup> <i>Occhi belli, occhi severi</i>	A	3/4	ABA'
2 <sup>a</sup> <i>Voi ridete dello strale</i>	A	3/8	ABA'
Ad un ribello core	E	C	
<i>Un bel vostro amico sguardo</i>	E	♯	
Ecco, con dolce riso	E-A	C	
<i>La bella mia diva</i>	A	3/4	
Non più nemi di doglie	D-A	C, 3/4	

I-MOe, Mus. G. 261, cc. 43-52', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.

#### 43. Scherzava in seno a Teti

Musical score for 'Scherzava in seno a Teti'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are: Scher - za - va in se - no a Te - ti l' Au - ra dol - ce e so - a - ve, al - lor ch'Eu - ri - lo.

Scherzava in seno a Teti	c	C	
<i>Dio bendato   faretrato (2<sup>a</sup> Quante pene   con la spene)</i>	c	3/2	ABA'
Idolatra se vissi	Es-F	C	
<i>Se fato   spietato (2<sup>a</sup> Con rabbia   sue labbia)</i>	f	3/4	
Perda l'aura il riposo	F-c	C, 3/4	

I-Bc, Ms. V. 196, cc. 21-32, 'del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini', in do (1 ♯), per Mzs. Copista Flavio Lanciani.

I-Nc, Cantate 40 (*olim* 33.5.29), cc. 98'-103 (numerazione antica: 128'-133), anonimo, in fa (3 ♯), per S.

D-MÜs, Sant. Hs. 853, cc. 29-34', 'Del S.<sup>r</sup> Ber.<sup>o</sup> Pasquini', in sol (1 ♯), per S. Copista Flavio Lanciani.

D-MÜs, Sant. Hs. 868, cc. 48-55', 'Del Sig. Bernardo Pasquini', in fa (2 ♯), per S.

US-NH, Misc. Ms. 278, pp. 285-298, 'Del S.<sup>r</sup> B.P.' con monogramma 'BP', in fa (2 ♯), per S.

### III. CANTATE PER TENORE E BASSO CONTINUO

#### 44. Di nera notte luminosa prole (*Il gelsomino*)

Musical score for 'Di nera notte luminosa prole'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are: Di ne - ra not - te lu - mi - no - sa pro - le can - di - do Gel - so - mi - no nel ri - den -

Di nera notte luminosa prole	a-d	C	
1 <sup>a</sup> <i>Tutto vezzoso</i>	d	6/8, C3/4	
2 <sup>a</sup> <i>Insuperbito</i>	d-G	6/8, C3/4, C, 3/4	aria-rec-arioso
Di vago gel brinati	E-dom. di a	C, 3/4	

I-Rvat, Chigi Q. IV. 38, cc. 35-44, 'Il Gelsomino Del Sig.<sup>o</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Flavio Lanciani.

Datazione: *ante* 1672. *Cfr.* giustificazione n. 150 del copista Bernardino Terenzi in NIGITO, *La musica alla corte*, op. cit.

#### IV. CANTATE PER BASSO E BASSO CONTINUO

##### 45. Agrippina compagni (*Germanico*)

Agrippina compagni	E	C	
1 <sup>a</sup> <i>Voglio vendetta sì</i>	E	C	ABA'
2 <sup>a</sup> <i>Io non perdono no</i>	A	C	ABA'
Squadre, duci, coorti	d	C	
<i>Nei lor scempi, orribili esempi</i>	h-e	3/2	ABA'
Ma chi m'offusca i rai	D-e	C	

I-MOe, Mus. F. 1385, cc. 71-75, 'Germanico. Del S:<sup>co</sup> Bernardo Pasquini'. Copista D modenese.

Note: La cantata inizia in mi maggiore e termina in mi minore, giocando sull'ambiguità tonale nell'ultimo recitativo, laddove il testo descrive la morte di Germanico.

Musicato sullo stesso testo e di mano dello stesso copista è il *Germanico moribondo*, non attribuito, alle cc. 67-70 dello stesso ms.

## 46. Che volete da me

Musical score for 'Che volete da me'. The score is written in bass clef with a common time signature (C). The melody is on the upper staff, and the bass line is on the lower staff. The lyrics 'Che vo - le - te da me' are written below the melody.

<i>Che volete da me</i>	g	C	ABA'
<i>Un nobil cor</i>	g	3/2	
<i>La mia perduta già</i>	d	C	
<i>Sopportilo in pace</i>	B	3/2	
<i>Un nobil &amp;c.</i>	g	3/2	<i>idem</i>
<i>Eppur voi mi tentate</i>	f-B	C	
<i>Su pensieri, io vi sfido a battaglia</i>	g	C	
<i>Su su terribili</i>	g-d	3/2	
<i>Ma a che pro?</i>	b	C	
<i>Care spiagge, amate arene</i>	g	3/2	ABA'
<i>Così, sempre sereno</i>	g-d	C	
<i>Che volete &amp;c.</i>	g	C	ABA''

D-MÜs, Sant. Hs. 868, cc. 83'-95, 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.  
I-MOe, Mus. G. 307, cc.30'-43', anonimo. L'aria *Su pensieri* ha una linea alternativa per il basso continuo. Testo: copista D modenese.

47. Era risorta in vano (*L'ombra di Solimano*)

Musical score for 'Era risorta in vano'. The score is written in bass clef with a common time signature (C). The melody is on the upper staff, and the bass line is on the lower staff. The lyrics 'E - ra ri - sor - ta in - va - no dal l'in - fer - nal sog - gior - no l'om - bra di So - li - ma - no' are written below the melody.

<i>Era risorta in vano</i>	C	C	
<i>O quanto rabbioso</i>	F	C	ABA
<i>Con destino inevitabile (2<sup>a</sup> Se di me l'antica gloria)</i>	B	C	ABA
<i>Partirò, soffrirò</i>	d	C	
<i>O quanto &amp;c.</i>	F	C	
<i>Ma dove vi occupate</i>	B-dom. di g	C	
<i>Correte   soccorrete</i>	g	C	
<i>Ah no, misero no</i>	f-c	C, 3/4	
<i>Precipitatevi   memorie instabili</i>	F	3/4	
<i>L'Aquila Imperatrice</i>	C	C	

I-MOe, Mus. F. 1366, cc. 9-14', 'L'Ombra di Solimano. Del S.<sup>co</sup> Bern:<sup>o</sup> Pasquini'. Copista D modenese.

GB-Lam, MS 128, pp. 1-23, 'L'Ombra di Solimano. Del S.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista

Giovanni Antelli.

I-URBc, Ms. VI.2.3, cc. 112'-129', anonimo, 'La presa di Buda dall'Armi Imperiali'<sup>1</sup>

Datazione: 1686 (il testo fa riferimento alla riconquista di Buda).

48. Il fulmine son io

Musical score for 'Il fulmine son io'. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are written below the upper staff: 'Il ful-mi-ne son i-o che, chiu-den-do-mi che-to in fo-sco nem-bo, da quel-l'u-mi-do'.

Il fulmine son io	F	C
<i>Quei vapori in ciel rubelli</i>	F-g	C
<i>Abi, ch'un impeto più forte</i>	d	C
All'hor ch'insano, tu, stuol de' viventi	g-F	C

I-MOe, Mus. F. 1366, cc. 15-19', 'Del S:<sup>re</sup> Bern:<sup>o</sup> Pasquini'. Copista D modenese.

Datazione: *ante* 1688. *Cfr.* NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., p. clxxiii.

49. Misero cor, nascesti solo a piangere

Musical score for 'Misero cor, nascesti solo a piangere'. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are written below the upper staff: 'Mi-se-ro cor, na-sce-sti so-lo a pian-ge-re, se in un gi-rar di so-le, cru-de-lis-si-mo'.

Misero cor, nascesti solo a piangere	e	C	
<i>Se di pene hai nova sorte</i>	e	C	ABA'
<i>O se morte il dar ti spiace</i>	a	C6/8	
Ma voi, sorde al mio pianto	e-a	C	
<i>Il dio dell'armi (2<sup>a</sup> Solo d'un guardo)</i>	C	6/8	
Adorate pupille	F-g	C	
<i>Astri rei, congiurati a' miei danni (2<sup>a</sup> Pur ch'un raggio di ciglio benigno)</i>	d	C3/8	ABA
Ma sì fiero è il rigor della mia sorte	d-a	C	
Misero cor <i>etc.</i>	e	C	refrain

I-MOe, Mus. F. 1366, cc. 1-7, 'Del S:<sup>re</sup> Bern:<sup>o</sup> Pasquini'. Copista D modenese.

Datazione: *ante* 1688. *Cfr.* NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., p. clxxiii.

<sup>1</sup> Ringrazio la prof.ssa Teresa Gialdroni per avermi segnalato la fonte.

50. Quei diroccati sassi (*A Bella Donna sopra le Ruine di Castro*)

Musical score for 'Quei diroccati sassi'. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line in bass clef with a common time signature (C). The lyrics are: 'Quei di-roc-ca-ti sas-si che stan-no a-sco-si en-tro la pol-ve e l'er-ba do-ve, o'. The lower staff is a basso continuo line in bass clef with a common time signature (C), showing a simple harmonic accompaniment with notes on a single line.

Quei diroccati sassi	F	C
<i>Frena, o Filli, tanto orgoglio (2<sup>a</sup> A te dicon le ruine)</i>	F	C
Pensaci dunque e apprendi!	d-F	C, 3

Musica:

I-Rvat, Chigi Q. IV.13, cc. 135-141', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

I-Rvat, Chigi Q. IV.17, cc. 41-48, 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'. Copista Giovanni Antelli.

Testo:

I-Rvat, Chigi M. V. XVIII, cc. 60-60', solo testo, anonimo ('A B. D. sopra le Ruine di Castro'). Manoscritto dal titolo 'Varia Carmina 1664'.

V. CANTATE A PIÙ VOCI E BASSO CONTINUO

51. Amor è un pensiere, cantata per ATB e Bc

Musical score for 'Amor è un pensiere'. It features four staves. The top two staves are vocal parts in alto and tenor clefs, both with a 3/2 time signature. The lyrics are: 'A - morè unpen-sie-re che na-sce nel - l'al-ma'. The bottom two staves are basso continuo parts in bass clef, both with a 3/2 time signature. The lyrics are: 'A di-'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and bar lines.

1 <sup>a</sup> <i>Amor è un pensiere</i>	F	3/2
2 <sup>a</sup> <i>È un dolce furore</i>	F	3/2
3 <sup>a</sup> <i>Si pasce d'affetto</i>	F	3/2
4 <sup>a</sup> <i>Lusinga et invita</i>	F	3/2

I-MOe, Mus. F. 1366, cc. 53-58', 'Del S.<sup>ro</sup> Bern:<sup>o</sup> Pasquini a 3'. Copista D modenese.

Datazione: *ante* 1688. *Cfr.* NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., p. clxxiii.

52. Crudel, perché dal core, cantata per SS (Dorillo e Alicori) e Bc

Musical score for 'Crudel, perché dal core'. It features three staves: Alicori (Soprano), Dorillo (Soprano), and a Bassoon (Bc). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics 'Cru - del' and 'cru-' are written under the Dorillo staff.

<i>Crudel, perché dal core</i> (a 2: Dorillo/ Alicori, Bc)	A	C
<i>I lusinghieri Amanti a i tradimenti</i> (Alicori, Bc)	D-A	C
<i>Sembra sorte ad un cor l'essere amato; 2ª Quant'è vago un balen fra l'ombre acceso</i> (Alicori, Bc)	D	3/8
<i>Talor per proprio errore</i> (Dorillo, Bc)	h	C
<i>Chi da tutti il cor desidera; 2ª L'Ape e l'Aspe unite prendono</i> (Dorillo, Bc)	h	C
<i>Dunque per dubbi eventi</i> (Alicori, Bc)	D	C
<i>Frena gl'accenti</i> (a 2: Alicori/Dorillo)	D-A	C

D-MÜs, Sant. Hs. 862, cc. 62-76', 'Del Sig.' Ber.º Pasquini'. Copista Paolo Lisi.

Datazione: ante 1688. Cfr. NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., p. lii.

53. Crudo globo d'orrori, dialogo a due per SA (Mandane e Arpago) e Bc

Musical score for 'Crudo globo d'orrori'. It features three staves: Mandane (Soprano), Arpago (Soprano), and a Bassoon (Bc). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics 'Cru - do glo - bo d'or-' are written under the Mandane staff.

<i>Crudo globo d'orrori funesti; 2ª Se tiranno crudel mi confina</i> (Mandane, Bc)	C	C3/4
<i>Mandane! Fido Arpago!</i> (Arpago, Mandane, Bc)	G-a	C
<i>Mandane, soffri e taci</i> (Arpago, Bc)	d	C ABA'
<i>Darà pace al tuo core</i> (Arpago, Mandane, Bc)	C-D	C
<i>Mandane, deb non gemere!</i> (Arpago, Bc)	g	C
<i>L'alma mia dal duol trafitta</i> (Mandane, Bc)	c	3/4 ABA'
<i>Da' miei tragici eventi</i> (Arpago, Bc)	B-d	C
<i>Invincibile al fiero cordoglio</i> (Arpago, Bc)	d	C
<i>Oh, quanto a tali accenti</i> (Mandane, Arpago, Bc)	d-e	C
<i>Tuoni il cielo, il mondo s'armi; 2ª Se il rigor di sorte avara</i> (Mandane, Bc)	C	C ABA
<i>Voi dell'Asia depressa</i> (Mandane, Bc)	G-C	C

D-DI, Mus. 1-1-2,1, pp. 21-48, 'Del Sig.' Bernardo Pasquini Dialogo. À 2. Mandane, Arpago.'

Copista Giovanni Antelli.

54. Io non voglio amar più, cantata per SAB e Bc

Musical score for 'Io non voglio amar più' in 3/2 time. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Bass (B), and Bassoon/Contrabass (Bc). The lyrics are: 'Io non vo-glio a-mar più no no io non vo-glio a-mar'. The score includes a small number '4' below the bass line.

<i>Io non voglio amar più donna ch'è bella</i> (SAB, Bc)	e	3/2	
<i>1ª Cento cori e cento vaghi</i> (S, Bc)	e	C	ABA
<i>2ª Farò sì che questo core</i> (S, Bc)	e	C	ABA
<i>Così vuole il tenor d'ingrata stella</i> (S, Bc)	e-G	3/2	
<i>Io non voglio amar più &amp;c.</i>	<i>idem</i>		
<i>Ecco ti lascio anch'io</i> (A, Bc)	a-e	C	
<i>V'ò ch'il petto; 2ª Non più Clori</i> (A, Bc)	a	3/4	
<i>Così vuol il tenor d'ingrata stella</i> (A, Bc)	a-fis	C	
<i>Io non voglio amar più &amp;c.</i>	<i>idem</i>		
<i>Tra gl'infelici amanti</i> (B, Bc)	C	C	
<i>Ama e spera, adora e taci; 2ª Ma crudele, ingrata e infida</i> (B, Bc)	C	C	ABA
<i>Così vuol il tenor d'ingrata stella</i> (B, Bc)	C-a	3/2	
<i>Io non voglio amar più &amp;c.</i>	<i>idem</i>		
<i>M'ingannò la spergiuera</i> (S, A, B, Bc)	e-dom. di h C		
<i>Nelle disgrazie mie io non son solo</i> (SAB, Bc)	D-h		
<i>Io non voglio amar più &amp;c.</i>	<i>idem</i>		

GB-Lbl, Add. 39907, cc. 1-17', 'Del Sig.† Bernardo Pasquini'.

55. Non trovo ristoro, cantata per AA (Lidia e Clori) e Bc

Musical score for 'Non trovo ristoro' in 3/2 time. It features three staves: Lidia (AA), Clori (AA), and Bassoon/Contrabass (Bc). The lyrics are: 'Non tro-vo ri-sto-ro, ma il be-ne ch'a-do-ro pe-na-re mi fa. Lan-gui-sco an-cor'. The score includes a small number '4' below the bass line.

<i>Non trovo ristoro</i> (a 2: Lidia/Clori, Bc)	C	3/2
Clori, oh come la sorte (Lidia, Clori, Bc)	a-e	C
<i>Tanti dardi mi vibra Cupido</i> (Clori, Bc); 2 <sup>a</sup> <i>Tante pene hà quell'alma ch'adora</i> (Lidia, Bc) a C	ABA	
Lidia, se il dio bambin t'affligge tanto (Clori, Lidia, Bc)	C-G	C
<i>Troppo caro è lo strale</i> (a 2: Lidia/Clori, Bc)	C	C

I-Fc, B. 2379, cc. 14-21', anonimo, in Do, per SS

F-Pn, Vm<sup>7</sup> 53, pp. 24-31, 'Cantata a 2.<sup>a</sup> Del Sig.<sup>r</sup> Pasquini', copia parziale (solo il duetto *Non trovo ristoro*, la prima strofa dell'aria *Tanti dardi non vibra Cupido* e il duetto finale *Troppo caro è lo strale d'amore*), in Do, per SS.

F-Pn, Vm<sup>7</sup> 57, cc. 31'-33', 'Duetto del Signor Bernardo Pasquini.', copia parziale (solo il duetto *Troppo caro è lo strale d'amore*), in Do, per SS.

D-MÜs, Sant. Hs. 176, cc. 187-218, 'Del Sig. Bernardo Pasquini' (attribuzione corretta da altra mano in 'Alessandro Scarlatti'; sul margine inferiore destro a matita, di mano di Edward Dent: 'Why not Bernardo Pasquini? Ed. Dent'), in Fa (1 b), per AA.

A-Wn, Mus. Hs. 17749, cc. 8'-18, come *Non cerco ristoro* ('IV', anonimo, ma all'inizio del ms. 'Cavaliere Alessandro Scarlatti') in Fa (1 b), per AA. Copia ottocentesca esemplata sul ms. di Münster.

## VI. CANTATE CON STRUMENTI

56. Fermate onde del Tebro, cantata a 5 con strumenti

I-Nf, Ms. Mus. h30, *Fermate onde del Tebro* | *Cantata à 5 con Istromenti* | *In lode di S. Filippo Neri* | *Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini*. Copista Giovanni Antelli.<sup>2</sup>

57. Hor che il ciel fra densi horri, cantata spirituale per SB, 2 Vli e Bc

Sinfonia

7 36 4 3 5 5 6 7 5 26

<sup>2</sup> Inconsultabile.

Soprano

Or che il ciel fra den-si or - ro - ri suo - i ful-go -

Sinfonia	c	C
<i>Hor che il ciel fra densi horrori</i> (S, Bc)	c	C
Io, che per opera del Divin Fattore (S, Bc)	g-dom. di g	C
<i>Chiusi avelli, disserratevi</i> (S, Bc)	c	C
<i>Dia tributo la terra di dolore</i>	Es-c	3/2
Ritornello	Es-c	3/2
Ahi, che di te non meno, amica terra (B, Bc)	g	C
<i>Miei flutti vastissimi</i> (B, Vli, Bc)	Es	C
<i>Dia tributi la terra di dolore / Dia pur tributi il mare di dolore</i> (SB, Bc)	g	3/2
Ritornello	g	3/2
Ed io misera, ed io (S, Bc)	d-C	C
<i>Grandini furibonde</i> (S, Bc)	d-C	C
Ritornello	C	C
<i>Antri boschi / Rivi fonti</i> (SB, Bc)	C-a	C
Ritornello	a	C
Qual ignota possanza (S, Bc)	e-dom. di d	C
<i>Miei pallori gelati e letali</i> (S, Bc)	d	3/2
Taci e lascia ch'io solo (B, Bc)	c-C	C, 3/2
Ritornello	C	3/2
<i>Piangete o fiori</i> (S, Vli, Bc)	a	C3/4
Ma, oh stupore, che veggio? (B, Bc)	d-dom. di g	C
<i>Fere inghiottitelo</i> (B, Bc)	g-dom. di g	3/8
Lungi, pietosi affetti (B, Bc)	B-F	C
<i>Abi dell'uom barbare voglie</i> (SB, Vli, Bc)	c	C, 3/8, C, 3/2

I-MOe, Mus. F. 1366, cc. 67-87', "Cantata à due | Canto, e Basso | con Istromenti | Del Sig: Bernardo Pasquini", c. 67. Copista D modenese.

I-FAN, Ms. 90, cc. 44-77 ('Hor che il Ciel frà densi horrori. | Cantata à 2. Canto, e Basso. | Con istromenti. | Del sig.<sup>t</sup> Bernardo Pasquini.'). Copista Giovanni Antelli.

Note: Cantata per la Settimana Santa: la natura tutta (Terra, Mare, Sole e Cielo) piange la morte del 'Divin Fattore', mentre l'uomo soltanto resta indifferente.

In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 56.

Datazione: ante 1688. Cfr. NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., p. clxxiii.

58. Padre, Signore e Dio, cantata spirituale per SB, 2 Vli e Bc

Sinfonia

Basso

Sinfonia	A	C, 3/4, C	
Padre, Signore e Dio (B, Bc)	A	C, 3/2	
Deh taci! Non fu sola (S, Bc)	A-E	C	
<i>Non potea, sebbene ardita: 2ª Il crudele fu l'amore</i> (S, Vli, Bc)	A	3/4	
Dunque Amore è quell'empio (B, Bc; B, Vli, Bc)	E-A	C, 3/2	
1ª <i>Deh ti basti, Amor, si sì!</i> (B, Bc)	h	C	ABA'
Ritornello	h	C	
2ª <i>Non più dunque, Amor, no no!</i> (B, Bc)	<i>idem</i>		
Ritornello	<i>idem</i>		
Con tante bocche aperte (B, S, Bc; S, Vli, Bc)	A-fis	C, 3/2	
<i>Se in dono la fede</i> (SB, Bc)	D	3/2	
Ritornello	D	3/2	
Signor, tu giaci estinto (S, Bc)	h	C, 3/4	
<i>Quella morte che feroce; 2ª D'Eva già spuntò dal seno</i> (S, Vli, Bc)	h	C	
Per ingemmar di stelle a un empio il crine (B, Bc)	D-C	C, 3/2	
Ritornello	C	3/2	
<i>Piangerò, ma poi vorrei; 2ª Amerò, ma quel desio</i> (B, Vli, Bc)	e	C	
<i>Già sento nel petto</i> (SB, Bc)	e	C	
Peno per Dio spirante (SB, Vli, Bc)	G-A	C, 3/2	

I-FAN, Ms. 90, cc. 1-43' ('Padre, Signore, e Dio. | Cantata à 2 | Canto, e Basso con istro. | Del sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini.').

Note: Cantata per la Settimana Santa: Cristo, con la sua morte, trionfa sulla morte stessa.  
In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 57.

59. S'apriro i cieli, cantata spirituale per S, 2 Vli, Vla (chiave di Mzs) e Bc

Sinfonia

S'a-pri-ro i cie-li, e del-Te-ter-na men-te nel-Pab-bis-so pro-fon-do scel-se

Sinfonia	B	C	
S'apriro i cieli, e dell'eterna mente (S, Bc)	B	C	
<i>Giorno felice sì; 2ª Giorno ch'unir potè</i> (S, Vli, Vla, Bc)	B	3/4	ABA'
Oh, sospirato giorno! (S, Bc; arioso con S, Vli, Vla, Bc)	g-d	C, 3/2	
1ª <i>Oh, se fusse un cor bastante</i> (S, Bc)	g	C	
Ritornello	g	C	
2ª <i>Quell'ardor che in te sfavilla</i> (S, Bc)	<i>idem</i>		
Ritornello	<i>idem</i>		
Né troppo ardito io sono (S, Bc; arioso con S, Vli, Vla, Bc)	F-c	C, 3/2, C, 3/2, C	
<i>Se l'amore già reso feroce; 2ª I splendori che ti ornano il crine</i> (S, Vli, Vla, Bc)	B C		

I-FAN, Ms. 90, cc. 78-97', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini S'apriro i Cieli. à solo Con istrom:'. mutila delle cc. 95-96. Copista Giovanni Antelli.

Note: Cantata per il Natale o la Settimana Santa: viene descritta la nascita di Cristo redentore, ma anche fatto cenno al monte in cui 'traffitto fu l'innocente Dio'.

In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 58.

60. Sovra un'accesa pira (*La Didone*), cantata per S, 2 Vli e Bc

So - vra u - n'ac - ce - sa pi - ra, che for - se me - no ar - de - a del co - ra - man - te

Sovra un'accea pira (S, Bc)	g-d	C	
<i>Ma nell'onde senza pace</i> (S, Bc)	g	6/8	
Ritornello	g	6/8	
Ah no, si serbi in vita (S, Bc)	Es-c	C, 3/4	
<i>Fuggi pur t'adorerò</i> (S, Vli, Bc)	c-dom. di c	C	ABA'
Ma folle, e che vaneggio? (S, Bc)	G-g	C	
1 <sup>a</sup> <i>Regio seno macchiato se langue</i> (S, Bc)	Es	3/4	
Ritornello	Es	3/4	
2 <sup>a</sup> <i>La Regina spogliata d'honore</i> (S, Bc)	<i>idem</i>		
Ritornello	<i>idem</i>		
Dunque svenami, o ferro! (S, Bc)	g	C	
<i>Caro vento, alla mia pira</i> (S, Vli, Bc)	B	C	
<i>Quando poi morto è il mio core</i> (S, Vli, Bc)	g	3/8	
Così disse Didone (S, Bc)	B-g	C, 3/8	

I-Fc, D. 2364, cc. 1-22', 'Cantata à voce Sola, con Violini Del S:<sup>to</sup> Bern:<sup>do</sup> Pasquini'.

I-SPa, Archivio Campello, F. ms. n. 55, senza cartulazione, solo testo, anonimo, 'La Didone. La Regina spogliata d'onore'.<sup>3</sup>

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 59.

<sup>3</sup> Ringrazio la Dott.ssa Teresa Chirico per la segnalazione del testimone letterario.

## VII. CANTATE FESTIVE

61. Applauso musicale, cantata festiva a 5 (SSSTB: Bellezza, Pallade, Apollo, Destino, Tempo) con strumenti

Sinfonia Allegro

Concertino

Concerto Grosso

Bellezza

Di lie - to con - cen - - - to

Pallade

Di lie - to con - cen - - - to

Apollo

Ri - suo - - ni ri - suo - ni ri -

Destino

Ri - suo - - - ni ri - suo -

Tempo

Ri - suo - - - ni ri - suo -

Sinfonia (concertino, concerto grosso)	D	C
<i>Di lieto concento</i> (tutti)	D	C
Meraviglia non rechi (Apollo, Bc)	h-e	C, 3/8, C
<i>Ma voi luci belle</i> (Apollo, Vli, Vla, Bc)	e	C3/8
E pur di vostra luce il bel riflesso (Apollo, Bc)	h	C, 3/8
Ritornello (Vli, Vla, Bc)	h	3/8
È dover che t'inchini (Bellezza, Bc)	D	C
<i>Mira pur dal Gange al Tago; 2ª Sovra i margini odorati</i> (Bellezza, Vli, Vla, Bc)	D	C
Le pompe maggiori delle mie gote (Bellezza, Bc)	D	C, 3/2
Ritornello (Vli, Vla, Bc)	D	3/2
Anche da me si mira (Pallade, Bc)	G-D	C, 3/2
Ritornello (Vli, Vla, Bc)	G	3/8
<i>Quivi scorgo in trono eletto; 2ª Veggio poi nel nobil core</i> (Pallade, Bc)	G	3/8
Ritornello (Vli, Vla, Bc)	<i>idem</i>	
Ed io, che dalla cuna (Pallade, Bc)	G-a	C
<i>Si vaga beltà</i> (a 3: Bellezza/Pallade/Apollo, Bc)	C	C
Tacete omai, tacete (Tempo, Bc)	C	C
1ª <i>Con i vanni di lievi momenti</i> (Tempo, Bc)	C	3/4
Ritornello (Vli, Vla, Bc)	C	3/4
2ª <i>Benché arrechi trionfi o ruine</i> (Tempo, Bc)	<i>idem</i>	
Ritornello (Vli, Vla, Bc)	<i>idem</i>	
Solo con gaudio estremo (Tempo, Bc; arioso con Vli, Vla, Bc)	a-g	C, 3/2
Un insano pensiero in mente annidi (Destino, Bc)	g-d	C
1ª <i>Di prole diletta</i> (Destino, Bc)	F	C
Ritornello (Vli, Vla, Bc)	F	C
2ª <i>Di sorte feconda</i> (Destino, Bc)	<i>idem</i>	
Ritornello (Vli, Vla, Bc)	<i>idem</i>	
Quanto ancor sia lontano (Bellezza, Destino, Bc)	d	C
<i>Al volgo de' mortali</i> (Pallade, Vli, Vla, Bc)	a	C
La cifra del destino (Destino, Bc)	C	C, 3/2
<i>Di quei lucidi zaffiri</i> (Apollo, Bc)	C	3/8
Ritornello (concertino, concerto grosso)	C	3/8
Anzi, che in breve (Apollo, Destino, Bc)	C-a	C, 3/8
<i>Delle vostre faville; 2ª Influssi fortunati</i> (Apollo, Vli, Vla, Bc)	a-d	C
Febo, a ragion tu godi (Destino, Bc)	d-G	C, 3/2
<i>Riedo/Riedi al ciel contento a pieno</i> (a 2: Apollo/Destino, Bc)	C	C
Ritornello (Vli, Vla, Bc)	C	C
Non ritardi il venir quel giorno amato (Pallade, Bc; quindi Pallade, concertino, concerto grosso)	e	C
Per certezza sì cara (Bellezza, Bc)	e-A	C
<i>Nel bel labro</i> (tutti)	D	C

I-Fc, D.2359, cc. 1-94 (Aplauso musicale à 5. Voci | Per il giorno festivo della Chri.<sup>ma</sup> | Real Maestà di M.<sup>a</sup> Luigia. | Il Sole, La Bellezza, Pallade, Il | Tempo, Il Destino | Del Sig.<sup>r</sup> | Ber.<sup>o</sup> Pasquini).

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 60.

62. Erminia in riva del Giordano, serenata a 4 (SCCB: Erminia, Amore, Lisa, Fileno) con strumenti (2 Vli, Vla Mzs, Vla A, Bc)

Sinfonia

Amore

Va - neg - gia chi cre - de

Ritornello

Sinfonia	C	C, 3/4
<i>V' aneggia chi crede</i> (Amore, Vli, Vle, Bc)	C	C3/2
Che san di Marte i sanguinosi humori (Amore, Erminia, Bc)	C-g	C
<i>Se in pianto i miei lumi</i> (Erminia, Bc)	c-B	3/2, C
Sgombra, Erminia, dal cor doglia omicida (Amore, Erminia, Bc)	F-a	C, 3/2
<i>Sarà eterno il mio martire/Avrà fine il tuo martire</i> (a 2: Erminia/Amore, Bc)	d	C ABA'
Ritornello	d	C

Che valse, oh Dio, sotto guerriero incarco (Erminia, Bc)	C-a	C	
1 <sup>a</sup> <i>Già fuori dell'onde</i> (a 3: Pastorelli, Bc)	a	3/2	
Ritornello	a	3/2	
2 <sup>a</sup> <i>La Rosa odorosa</i> (a 3: Pastorelli, Bc)	<i>idem</i>		
Ritornello	<i>idem</i>		
Qual lieto suon di pastorali accenti (Erminia, Fileno, Lisa, Bc)	e-G	C	
1 <sup>a</sup> <i>O vedete che ventura</i> (Lisa, Bc)	C	C	ABA'
Ritornello	C	C	
2 <sup>a</sup> <i>Già mi sento un pizzicore</i> (Lisa, Bc)	<i>idem</i>		
Ritornello	<i>idem</i>		
Se nel mendico tetto (Fileno, Erminia, Bc)	F-a	C	
1 <sup>a</sup> <i>Tanti lacci Cupido sa tendere</i> (Fileno, Bc)	d	C	ABA
Ritornello	d	C	
2 <sup>a</sup> <i>Tanti strali da un guardo s'avventano</i> (Fileno, Bc)	<i>idem</i>		
Ritornello	<i>idem</i>		
Se infermità d'Amor l'Alma v'assale (Lisa, Erminia, Bc)	G-d	C	
<i>O questa è più bella</i> ; 2 <sup>a</sup> <i>O questa è galante</i> (Lisa, Bc)	a	3/4	ABA'
O che strani successi (Fileno, Erminia, Bc)	G-h	C	
<i>Godi, o barbaro Fato, io morirò</i> (Erminia, Bc)	e	C	ABA'
O quanto in ermo Lido (Fileno, Bc)	D	C	
1 <sup>a</sup> <i>In spiaggia   selvaggia</i> (Fileno, Bc)	D	3/4	
Ritornello	D	3/4	
2 <sup>a</sup> <i>Ma il dardo   d'un guardo</i> (Fileno, Bc)	<i>idem</i>		
Ritornello	<i>idem</i>		
Rimanti in pace, o genitor pietoso (Erminia, Bc)	D-e	C	
<i>Verdi Tronchi, annose piante</i> ; 2 <sup>a</sup> <i>Si che, lungi dal mio Sole</i> (Erminia, Vli, Vle, Bc)	h	C	
Tancredi, o del mio Regno (Erminia, Bc)	a-A	C	
<i>Fuggi omai de' chiusi boschi</i> ; 2 <sup>a</sup> <i>Lascia errar tra folte selve</i> (Amore, Vli, Vle, Bc)	D	C	
Più d'un antro mendico, un soglio aurato (Erminia, Bc)	G-g	C	
1 <sup>a</sup> <i>A scolpire dell'Alma l'affanno</i> (Amore, Bc)	c	6/8	ABA'
Ritornello	c	6/8	
2 <sup>a</sup> <i>Con le note ch'incide il tuo duolo</i> (Amore, Bc)	<i>idem</i>		
Ritornello	<i>idem</i>		
Lungi non è quel giorno (Amore, Bc)	B-C	C	
<i>Speranza bandita</i> ; 2 <sup>a</sup> <i>Sul ciglio che geme</i> (a 2: Erminia/Amore, Bc)	C	3/4	ABA'
Amanti che bramate (Amore, Bc)	F-C	C, 3/2	

I-Rc, Ms. 2240, cc. 131-192, 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini | Erminia in riva del Giordano | Cantata à 4 | Con Strom:<sup>o</sup>. Copista Giovanni Antelli. Autore del testo: Benedetto Pamphilj?

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 61.

Datazione: 1672? *Cfr.* NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., p. xlii.

## VIII. MOTTETTI

### 63. O benedicite Jesu, per A e Bc

Musical score for 'O benedicite Jesu'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It features a vocal line (soprano) and a basso continuo line. The lyrics are: 'O be-ne-di-cte Je-su, et cur non a-mo-te? et cur non a-mo'. The basso continuo line includes figured bass notation: 5 46 and 5 46.

<i>O benedicite Jesu</i>	D	C	ABA'
<i>Mea placida pena</i>	D-A	6/8	
<i>Et tamen haec anima</i>	a	C	
<i>O benedicite &amp;c.</i>	D	C	refrain
<i>Fac ut ardeant</i>	A-fis	C	
<i>Offero tibi cor</i>	h-A	C, 3/8, C	
<i>O benedicite &amp;c.</i>	D-A	C	refrain
<i>Vacillamus</i>	A-e	3/4, C	
<i>Amor mi, sponse dilecte</i>	D-fis	3/8	
<i>O benedicite &amp;c.</i>	D	C	refrain
<i>Cara spes, Jesu benigne</i>	D	C	
<i>O benedicite &amp;c.</i>	D	C	refrain
<i>Alleluja!</i>	D	C	

I-MOe, Mus. F. 911, cc. 1-11', 'O Benedicite Iesu | Alto solo | Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.  
Copista Flavio Lanciani.

I-MOe, Ms. Mus. F. 911 Bis, cc. 1-11' ('O Benedicite Iesu | Alto solo | Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini').

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 62.

Datazione: 1681? Cfr. NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., pp. xlvi, xlviii.

### 64. Quaenam portenta, per S e Bc

Musical score for 'Quaenam portenta'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It features a vocal line (soprano) and a basso continuo line. The lyrics are: 'Quae-nam por-ten-ta quae-nam por-ten-ta? Ge-munt In-fe-ri, iu-bi-lant Coe-li-tes'. The basso continuo line includes figured bass notation: 5 46 and 5 46.

<i>Quaenam portenta</i>	G	C
<i>Quam splendet amabilis</i> (2 <sup>a</sup> <i>Dum resonant laudes</i> )	G	3/4
<i>O lacta festivitas</i>	C	C
<i>Concentus suaves</i>	G-C	C



66. Io, ch'al sole di beltà, per A e Bc

Musical score for 'Io, ch'al sole di beltà'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of a vocal line and a bass line. The lyrics are: 'Io, ch'al so-le di bel-tà, a quel sol co-si bu-giar-do, qual a-qui-la d'a-mor'.

Io, ch'al sole di beltà	D	C
<i>Ché se bene vi lusinga</i>	D	C
<i>Se in veder beltà si breve</i>	D	3/4

I-Rvat, Chigi Q. IV. 38, cc. 89-92', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini', incompleta. Copista Flavio Lanciani.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 65.

67. Pria che dal biondo Tebro, per S e Bc

Musical score for 'Pria che dal biondo Tebro'. The score is in B-flat major (two flats) and common time (C). It consists of a vocal line and a bass line. The lyrics are: 'Pri-a che dal bion-do Te-bro vol-ge-sse al-l'Ar-no le smar-ri-te pian-te, Fi-len, di Clo-ri a-'. There are two time signature changes in the bass line: from common time to 3/4 at measure 5, and back to common time at measure 6.

Pria che dal biondo Tebro	B-g	C	
<i>1<sup>a</sup> Io parto, ma il core</i>	g	C	ABA'
<i>2<sup>a</sup> Qual più rigido martor</i>	g-d	C	
<i>Tiranna, rendi</i>	d	C	
Ma folle, ah sì vaneggia	B	C, 3/4	
<i>Se lo prendi e se tal hor (2<sup>a</sup> Quando poi ritornerò)</i>	c	C	
Più dir volea Fileno	Es	C	
<i>Sii fedele, o mia bella homicida</i>	Es	C	
Adorato ben mio	B	C, 3/4	

GB-Lbl, King's Music Library RM. 24. i. 11. (11), cc. 7 n.n., 'Cantata del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini Poesia del Sig.<sup>r</sup> Abb.<sup>e</sup> Guidi. 168...[carta rifulata]', incompleta.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 66.

## X. CANTATE DUBBIE

68. Filli, al chiaro seren di tue pupille, cantata per S e Bc

The image shows a musical score for a cantata. It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a basso continuo line in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Fil - li Fil - li al chia-ro se-ren di tue pu-pil-le in tal gui-sa bru-gian-do il cor vien me-no". The basso continuo line has a figured bass notation '16' below it.

Filli, al chiaro seren di tue pupille	g	C, 3/4	
<i>Luce uguale al tuo semblante (2<sup>a</sup> Non ha il mar coral vezzoso)</i>	c	3/4	ABA'
Che val nei di presenti	Es-d	C	
<i>Non posso il cor difendere (2<sup>a</sup> Il nudo arcier tormentami)</i>	g	C	ABA'

I-MOe, γ.L.10.27, *olim* Campori App. 1998, cc. 23-32', 'Del Sig.<sup>r</sup> Bernardo Pasquini'.  
I-Fl, Ms. Ashb. 1452, cc. 124-127', 'Stradella', copia parziale.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 67.

69. Iam me ligastis, mottetto per S e Bc

The image shows a musical score for a motet. It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a basso continuo line in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Iam me li - ga - stis, o ca-rae ca-rae stel-lae".

Iam me ligastis	a	C	
O quam dulcis	a-C	3/4	
Iam me etc.	a	C	refrain
Nunc ergo valete	e	C	
Venite   fulcite (2 <sup>a</sup> Venite   sentite)	e	3/4	
Alleluja!	e-a	C	

I-MOe, Mus. F. 911, cc. 13-20', anonimo.

Note: Il mottetto anonimo, rilegato insieme a quello di Pasquini *O benedicta Jesu*, è compreso nell'attribuzione cumulativa a Pasquini in BONAVENTURA, *Bernardo Pasquini*, op. cit., p. 204, in cui si fa riferimento a "Tre mottetti per voce sola con Basso continuo" conservati nella Biblioteca Estense di Modena.

Il 18 gennaio 1681 Anna Borghese scriveva da Genova al fratello Giovanni Battista, pregandolo di inviarle da Roma tre nuovi mottetti, somiglianti ai tre mottetti della Biblioteca Estense: «Cosi hora havend'io bisogno di tre mottetti, sono a supplicare V.E. me li faccia

fare dal medemo compositore, che confesso m'ha lasciato con troppo buon gusto, e col dovuto concetto e stima della sua virtù. Devono essere due in soprano et uno in contralto. Delli due primi uno assai alto con delle messe in voce assai e trilli, l'altro più moderato, ma galante e bizzarro quanto sarà possibile: il terzo in contralto giusto come se l'havesse a cantar Siface (...). Cfr. lettera in Fabrizio DELLA SETA, 'I Borghese (1691-1731): la musica di una generazione', in *Note d'Archivio per la Storia Musicale*, n.s., I (1983), pp. 139-208: 145.

Datazione: 1681? Cfr. NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., pp. xlvi, xlviii.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 68.

#### 70. Mostuosi martirii, cantata per S e Bc

The image shows a musical score for the cantata 'Mostuosi martirii'. It consists of two staves: a vocal line for Soprano (S) and a basso continuo line for Bass and Continuo (Bc). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'Mo-stru-o-si mar-ti-rii tur-ban del vi-ver mi-o-l'o-re più lie-te e in'. The vocal line features a series of eighth and sixteenth notes with trills. The basso continuo line has a few notes, with some figured bass notation (7 6 4 3) visible below the staff.

Mostuosi martirii	c	C, 3/4
1 <sup>a</sup> <i>Ma se ogn'hor viepiù spietata</i>	c	C
2 <sup>a</sup> <i>Questo petto Etna di foco</i>	c	C
Ma qual pensiero insano	g-d	C
<i>Sono amante e son fedele</i> (2 <sup>a</sup> <i>Nulla curo haver la morte</i> )	B-d	3/8
E se mai sempre un saldo amor ricusa	F-c	C, 3/4

D-MÜs, Sant. Hs. 863, cc. 109-114, 'Pasquini' aggiunto posteriormente, in do per S.  
GB-Lbl, Add. 31503, cc. 34-36', anonimo, in sol per A.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 69.

71. Navicella, ove ten vai, cantata per A, 2 Vli e Bc

Musical score for 'Navicella, ove ten vai'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It features four staves: two for Violins (Vl I and Vl II) and two for Basses (Bc). The vocal line (Bc) has the lyrics: Na - vi-cel-la o - ve ten va - i. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

*Navicella, ove ten vai (2ª Spiegbi forse ardita i lini)*

Udite, audaci ingegni, A, vli, Bc

c C  
Es-c C, 3/2

D-MŪs, Sant. Hs. 863, cc. 75-86, 'Pasquini' aggiunto posteriormente. Copista Giovanni Pertica.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 70.

72. Nel mio pensiero è nata, cantata per A e Bc

Musical score for 'Nel mio pensiero è nata'. The score is in D major (two sharps) and common time (C). It features two staves: one for the voice (A) and one for the Bass (Bc). The vocal line has the lyrics: Nel mio pen-sie-ro è na-ta u-na pie-tà spie-ta-ta che vol-gen-do lo. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Nel mio pensiero è nata

*Sei troppo severa (2ª Sei troppo crudele)*

Ma in più sagaci detti

D C  
h C ABA  
D C

D-MŪs, Sant. Hs. 863, cc. 43-46', aggiunto posteriormente 'del med.º' [Bernardo Pasquini]. Copista Giovanni Pertica.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 71.

73. Questa che resta ancora (*Il Mario*), cantata per S, 2 Vli e Bc

Musical score for 'Questa che resta ancora' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a vocal line (Soprano) and a basso continuo line (Bc). The lyrics are: 'Que - sta che re - sta an - co - ra del - l'e - stin - ta Car - ta - go om - bra re - i - na'. The vocal line features a melodic line with some grace notes and a final cadence. The basso continuo line provides a simple harmonic accompaniment with some figured bass notation (26, 4, 26).

Questa che resta ancora (S, Bc)	a	C
<i>Moli infrante, archi caduti</i> ; 2 <sup>a</sup> <i>Ché se irato il ciel s'oscura</i> (S, Vli, Bc)	F	C
Chi cerca la mia cuna (S, Bc)	d	C
1 <sup>a</sup> <i>Se un vapore sollevasi a volo</i> (S, Bc)	d	C
Ritornello	d	C
2 <sup>a</sup> <i>Benché sembri quest'alma negletta</i> (S, Bc)	<i>idem</i>	
Ritornello	<i>idem</i>	
Silla, nemici, udite (S, Vli, Bc)	a	C

Musica: D-MÜs, Sant. Hs. 863, cc. 97-108, 'Cantata a voce sola con v.v.', di altra mano 'Pasquini'.

Testo: I-Rvat, Vat. lat. 15013, cc. 5-6, solo testo, anonimo ('Il Mario'). Manoscritto dal titolo 'Libro di Varie Compo-|sizioni Poetiche di | Diversi Autori | Di F. Collastra [?] | Cammerino | 1699'.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 72.

74. Ridean in mezzo al campo, cantata per S e Bc

Musical score for 'Ridean in mezzo al campo' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a vocal line (Soprano) and a basso continuo line (Bc). The lyrics are: 'Ri - dean in me - zo al cam - po FA - ri - ste d'o - ro e Ce - re - re ma -'. The vocal line features a melodic line with some grace notes and a final cadence. The basso continuo line provides a simple harmonic accompaniment.

Ridean in mezzo al campo	B-g	C
<i>Il sembante suo vermiglio</i>	g	C
Il vidde Elpinia, e al crin d'ambra cosparso	C-B	C
<i>Al bel viso che l'alme innamorà</i>	B-g	6/8
Mentre intenta il vagheggia, il Ciel repente	F-B	C

I-MOe, Mus. G. 261, cc. 1-8', di mano diversa 'Del Pasquini' (Non si distingue se 'ini' sia stato aggiunto da mano più tarda dopo la rifilatura del manoscritto). Copista del testo Giovanni Colombi?

Note: La miniatura della lettera "R" è identica a quella della cantata di Pietro Simone Agostini, *Ruscelletto amoroso*, conservata in I-Rc, Ms. 2471, cc.1-14.

La cantata differisce stilisticamente dal resto del *corpus* pasquiniano, dove sono del tutto

assenti i vocalizzi in trentaduesimi, le indicazioni 'si suona' per le parti riservate al cembalo e la formula  nelle cadenze dei recitativi. Poiché anche l'attribuzione desta incertezze sulla paternità del brano, si è preferito collocarla tra le opere dubbie.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 73.

## XI. CANTATE DI CUI SI CONSERVA IL SOLO TESTO

### 75. Accademia per musica

*Accademia per musica fatta nel Real Palazzo della maestà della regina Christina per festeggiare l'assunzione al trono di Giacomo Secondo re d'Inghilterra in occasione della solenne ambasciata mandata da sua maestà britannica alla Santità di Nostro Signore Innocenzo XI. Versi d'Alessandro Guidi Accademico Reale, Roma, Stamperia della Rev. Cam. Apost., 1687, pp. 16*

Personaggi:

Londra

Tamigi

Fama

Genio dominante

Genio ribelle

Cori di cento musicisti

Bernardo Pasquini Compositore della Musica. Arcangelo Corelli Capo degli Istromenti d'arco, in numero di centocinquanta.

Cinta il dorso di penne (Fama)

*So che i dei sdegnati presero* (Fama)

Ecco per l'aria stende (Fama)

*Tu pur vedi, Anglia, le belle* (Fama)

Ma se delle mie trombe all'aureo suono (Fama)

*Io credea le tante voci; 2<sup>a</sup> E dicea che man veloci* (Tamigi)

Si dicea, perché tanto (Tamigi)

*Di desio non è lusinga* (Fama)

Era il destino in ira (Londra)

*Se l'Euripo procelloso; 2<sup>a</sup> Niun diria che tal costume* (Londra)

De' popoli la voce (Londra)

*Là nel grembo aspro di Nemo; 2<sup>a</sup> Il Tessalico Chirone* (Tamigi)

E ben l'alte speranze (Tamigi)

*Ma qual pregio al bell'uso s'agguaglia* (Londra)

Così non mai dal formidabil arco (Londra, Tamigi)

*Qual letizia il seno or scote* (Londra)

Semplice e cieca plebe (Genio ribelle)

*Su l'incudi* (Genio ribelle)

Ceneri di Babelle (Genio dominante)

*So che vesti i duri acciari; 2<sup>a</sup> Ma di casi aspri funesti* (Genio dominante)

Invan tu rimembri antichi e novi (Genio ribelle)

*Vibra intorno asta pugnace* (Genio ribelle)  
*Ingombra la terra* (Coro)  
 Chi nel gran Dio confida (Genio dominante)  
*E che può mortal periglio, 2ª Sempre è folle ogni consiglio* (Genio dominante)  
*Di timpani e trombe* (Fama, Coro)  
 Le nemiche fortune (Fama)  
*Di timpani &c.* (Fama, Coro)  
 Or tu che tanto osasti (Genio dominante)  
*Scintillatemi* (Londra)  
 Su queste spiagge or veggio (Tamigi)  
*Quanto fervida e possente* (Tamigi)  
 Viva il gran Re, che fiammeggiante in trono (Fama)  
*Viva il Re, l'altero nome* (Coro)

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., *deest*.

76. Da quell'empia non voglio pietà (*Sdegno amoroso*)

<i>Da quell'empia non voglio pietà!</i>	ABA
Tu, tu, Cetra gentile	
<i>Corde aurate</i>	
<i>No, più non ti amo, no</i>	ABA
Perdesti pur perdesti	
<i>Penando</i>	
<i>Mori infelice, sì</i>	ABA
Ma tu, Cetra crudele	
<i>Che giova il piangere</i>	ABA
Piansi lunga stagion, tu ben lo sai	
<i>Mi vuoi fra catene?</i>	
Sol che tanto rigore omai disarmi	
<i>Dunque all'Armi, alle morti, alle stragi!</i>	ABA
<i>Deb, ferma furore</i>	
<i>Mori, infelice &amp;c.</i>	ABA
Ah, Cetra infida, e pur trattar tu vuoi	
<i>Così va.</i>	ABA
<i>Da quell'empia non voglio pietà!</i>	

I-SPa, Archivio Campello, F. ms. n. 76, cc. 213-218, 'Sdegno amoroso Cantata Posta in musica dal Sig.<sup>r</sup> Berando [sic] Pasquini', solo testo. La cantata si conserva in una raccolta autografa di poesie di Paolo Campello, compilata a Roma o Spoleto tra il 1663 e il 1702; *gr.* CHIRICO, *Campello*, pp. 152-153.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 74.

77. Dove Flora gentile (*Bella Donna si duole dell'infedeltà del suo vago*)

Dove Flora gentile  
*Su, preparati a resistere (2ª Acingetevi a combattere)*

Si sì, Fileno ingrato  
*Che talora un'amante sospiri*  
Senti, vago tiranno  
*Lo spreggiare un affetto sincero*  
Vanne, cieco infedele!

I-Rvat, Vat. lat. 10204, cc. 17-18, 'B. D. si duole dell'infedeltà del suo vago', 'Mus.<sup>ca</sup> di Bern.<sup>o</sup> Pasquini', solo testo. Il manoscritto reca a c.1 l'iscrizione 'Cantate per Musica | a voce sola | di Fran:<sup>co</sup> Maria Paglia'.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 75.

#### 78. Parmi, o Lidio crudele

Parmi, o Lidio crudele  
*O che il cielo ha cangiato le sfere (2<sup>a</sup> O tu provi un incendio più bello)*  
O spirò quel destino  
*Se t'offesi io prego il cielo (2<sup>a</sup> Se t'offesi io prego il foco)*  
Ma se poi non t'offesi  
*Ricordati, o mio bene (2<sup>a</sup> Ricordati, o mia vita)*

I-Rvat, Vat. lat. 10204, cc. 56-57', 'Mus.<sup>ca</sup> di Bern.<sup>o</sup> Pasquini'. Il manoscritto reca a c. 1 l'iscrizione 'Cantate per Musica | a voce sola | di Fran:<sup>co</sup> Maria Paglia'.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 76.

#### 79. Il colosso della costanza

*Il Colosso della Costanza. Cantata musicale in lode dell'Invittissimo Re della Gran Bretagna Giacomo II ed all'istesso da' Signori Convittori del Seminario Romano dedicata nell'Anno 1689. Posta in musica dal Sig. Bernardo Pasquini. In Roma, nella Stamperia della Rev. Camera Apost. 1689.*

Interlocutori:

Giacomo Secondo, Re d'Inghilterra  
Maria Beatrice, Regina  
Fede  
Ribellione

Prima parte

Sinfonia da guerra con tromba.

*Su su, Furie, olà vi aspetto!* (Ribellione)  
Tisifone, Megera, Aletto, olà! (Ribellione)  
*Non è Re se non chi voglio* (Ribellione)  
D'Anglia lo scettro infranto (Ribellione, Fede)  
*S'erge d'Anglia sulla scena* (Fede)  
Taci dunque, crudele (Ribellione, Fede)

*L'aspro ciglio della morte* (Fede)  
Chi di virtude al sommo (Fede)  
*Piccolo è quel Re che spande* (Fede)

Sinfonia grave e maestosa.

*V'enghin pur le pene a schiera; 2ª Mie sciagure, all'armi, all'armi!* (Re)  
Lungi dal regio petto ogni lamento! (Re, Fede)  
*Fu terrore a più d'un regno* (Re)  
Ma qual duolo importuno (Re, Fede, Regina)  
*Abimé, che sento!* (a 2: Re/Regina)  
Dunque, che far degg'io? (Re, Regina, Fede)  
*Quella pianta che lieta poggjò; 2ª Quella gemma, che piccola stella* (Fede)  
Così dal lor periglio (Fede)

Seconda parte

Sinfonia ch'esprima il suono de' Cacciatori.

Vili e logori ammanti (Re)  
*La mia reggia mutò scena; 2ª Non è caccia di diletto* (Re)  
Per l'infausto sentiero (Re, Fede)  
*Il Prence alla caccia?* (Regina, Fede, Ribellione)  
È incerto... È bello... È terribile... (Regina, Fede, Ribellione)  
*Alle palme, alle vittorie!; 2ª Se ben sento non so che* (Ribellione)  
Par che mi dite, o stelle (Ribellione, Fede)  
*Quel cuore è più forte* (Fede)  
Ahi, che lasciar degg'io (Re)  
*Pena insoffribile* (Re)  
Perché senz'armi, o Sire (Regina, Re, Fede)  
*Da Batave sponde* (Regina)  
O gran Regina! Ahi, sposa! (Fede, Re)  
*Piratiche antenne* (Fede)  
Fede! Regina! Sposa! (Regina, Fede, Re)  
*La regia prole* (Regina)  
Figlio... (Re, Regina)

Si ammutolisca ogni Stromento. Sinfonia flebilissima.

*Tiranna! Perché?* (Re, Regina)  
Sento aggiungermi al cuor celeste iena (Re, Regina, Ribellione)  
*Date luogo, affollati pensieri; 2ª Gite lungi, fortune fallaci* (Ribellione)  
Ma Prence, e perché tanto (Regina, Ribellione, Re)  
*O lumi, distillatevi* (Re)  
*Alma grande, frena il pianto* (Fede)  
Dite, o mie' lumi, dite (Re, Fede)  
*V'uoì ch'io parta? Oh, quello no; 2ª Ch'io ti lasci? Ah, non si de'* (Regina)  
Restare il cor risolve. Ahi no, ché vuole (Regina)  
*Questo è il mar se dir vogl'io* (Regina)  
Mia sposa, all'onde! Mi accingo a partirl! (Re, Regina, Fede)  
*Una lagrima, bella guerriera; 2ª Dell'Irlanda fedele la tromba* (Fede)

Lungi, dunque, dolor. La regia prole (Fede, Re)  
*Dormi in seno della fé; 2ª Ogni orgoglio in te si frange* (Fede)  
Cada dunque dal seno (a 3: Fede/Re/Regina)

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., cantata n. 77.

## XII. CANTATE SPURIE

Sp. 1. Contro i colpi di fortuna, per S e Bc

Con-tro i col-pi di for-tu-na io non ho for-za che va-glia per di-fen-

*Contro i colpi di fortuna*

Ah, ch'il mio duolo ogn'altro duolo eccede

*Io credea che stanc'al fine*

Paventò di mia fé l'instabil dea

*Felice quell'alma*

O voi a cui si porge

I-Vnm, Mss. Ital. IV. 466 (= 9990), pp. 17-42, anonimo. Nell'indice coevo: 'del --'.

Note: La cantata anonima è preceduta da *Al nume d'amore* di Pasquini. In Robert EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1902, VII, p. 328, viene attribuita a Pasquini. Si segnala inoltre che per lo stesso motivo la cantata adespota *Torna al sen dolce mia face* viene attribuita, senza riscontri, a Scarlatti in Edwin HANLEY, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera: a Bibliographical Study*, Ph.D. dissertation, Yale University 1963; Ann Arbor, UMI 1973 (747897), p. 490.

In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., *deest*.

Sp. 2. Della notte cadente, per S e Bc

Del-la not-te ca-den-te mi-nae-cia-ta dal di l'om-bra ce-de-a e già

*Della notte cadente*

*Del vento fra l'ali (2ª La stella d'Amore)*

Forse Fortuna e Amor guidano le prore

*Flutti, voi flutti sonanti*

Ah, del suo fiero orgoglio

D-MÜs, Sant. Hs. 863, cc. 55-62, aggiunto posteriormente 'Pasquini'. Copista Giovanni Pertica.

B-Bc, Ms. 55858, cc. 115-130, 'del sig.<sup>r</sup> Carlo Ambrogio Lonati'. Copista Flavio Lanciani.

I-Nc, Cantate 31, cc. 67-80, 'Del s.<sup>r</sup> Carlo Ambrogio Lonati'.

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., *deest*.

Sp. 3. Mio cor, non perché il duolo, per S e Bc

Mio cor non per-ché il duo-lo d'im-por-tu - no co-lor ti ve-sta il ci-glio, sen

Mio cor, non perché il duolo

*Quel di che ti distilla*

Col pensier del futuro

*Per sentir meno grave il mio danno*

I fulmini del cielo

D-MÜs, Hs. 863, cc. 115-117, anonimo.

Note: La cantata anonima, certamente autografa (vedi le numerose correzioni e indicazioni quali "Questo non ci v`a" e "Questo ci v`a") e preceduta da *Mostruosi martiri* attribuita a Pasquini, viene posta tra quelle dubbie nel catalogo dattiloscritto della Biblioteca di Münster, p. 459 ("Zuordnung zu Bernardo Pasquini nicht gekl`art").

In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., *deest*.

Sp. 4. Ove il fiume reale, per A e Bc

O-ve il fiu - me re - a - le su stra-to di zaf - fir con pié d'ar - gen - to

Ove il fiume reale

*Lumi fieri che severi*

Ma voi occhi crudeli

*Ma se asose il bel nume de' sguardi (2<sup>a</sup> Se celate l'ardor di quel foco)*

Ma se nel ciel del viso

D-MÜs, Hs. 863, cc. 47-52', anonimo.

Note: La cantata anonima viene posta tra quelle dubbie nel catalogo dattiloscritto della Biblioteca di Münster, p. 459 ("Zuordnung zu Bernardo Pasquini nicht geklärt").

Note: In NIGITO, *Bernardo Pasquini*, op. cit., *deest*.

## Indice alfabetico per incipit, titoli e personaggi

A Bella Donna sopra le Ruine di Castro → Quei diroccati sassi  
A imprigionar del labro  
Agrippina compagni ('Germanico')  
Al nume d'amore  
Al tramontar del giorno ('La rosa')  
All'armi mio core  
Amor è un pensiero  
Amore → Erminia in riva del Giordano  
Amorose mie catene  
Apollo → Applauso musicale  
Applauso musicale  
Ardea di giusto sdegno  
Arpago → Crudo globo d'orrori  
Arse gran tempo è vero  
Augellin ch'ai lacci intorno  
Bella Donna che si parte da Roma mal volentieri → D'un monte alle radici  
Bella Donna si duole dell'infedeltà del suo vago → Dove Flora gentile  
Bella, vincesti  
Bellezza → Applauso musicale  
Caro, tu m'abbandoni  
Che fai Lidio, che pensi?  
Che volete da me  
Con tranquillo riposo  
Contro i colpi di fortuna  
Crudel, perché dal core  
Crudo globo d'orrori  
D'un monte alle radici ('Bella Donna che si parte da Roma mal volentieri')  
Da quell'empia non voglio pietà ('Sdegno amoroso')  
Dalle sponde del Tebro ai patrii lidi  
De' suoi bei lumi avara  
Deh, rasserena, o cara  
Del mio ben la lontananza  
Della notte cadente  
Destino → Applauso musicale  
Di lieto concento → Applauso musicale  
Di nera notte luminosa prole ('Il gelsomino')

Di tenebre filate  
Dove Flora gentile ('Bella Donna si duole dell'infedeltà del suo vago')  
Ecco Filli in riva a l'Arno  
Eh, che non è possibile  
Era risorta in vano ('L'ombra di Solimano')  
Erminia → Erminia in riva del Giordano  
Erminia in riva del Giordano  
Fileno → Erminia in riva del Giordano  
Filli che sempre fu l'anima mia  
Filli, al chiaro seren di tue pupille  
Germanico → Agrippina compagni  
Hor che il ciel fra densi horri  
Iam me ligastis  
Il colosso della costanza  
Il fulmine son io  
Il gelsomino → Di nera notte luminosa prole  
Il girasole → In solitaria piaggia  
Il Mario → Questa che resta ancora  
Il nemico d'Amore ('Narciso al fonte')  
In solitaria piaggia ('Il girasole')  
Io non voglio amar più  
Io, ch'al sole di beltà  
La Didone → Sovra un'accesa pira  
L'ombra di Solimano → Era risorta invano  
L'ombre di gelosia son già sparite  
La bella ch'adoro  
La bellezza d'un sembiante  
La mia donna è sì crudele  
La rosa → Al tramontar del giorno  
Lisa → Erminia in riva del Giordano  
Mai non aspetta invano un core amante  
Mandane → Crudo globo d'orrori  
Mio cor non ci pensare  
Mio cor, non perché il duolo  
Misero cor, nascesti solo a piangere  
Mostruosi martirii  
Narciso al fonte → Il nemico d'amore  
Navicella, ove ten vai

Nel mio pensiero è nata  
Non cerco ristoro → Non trovo ristoro  
Non trovo ristoro  
O benedicite Jesu  
Ove il fiume reale  
Padre, Signore e Dio  
Pallade → Applauso musicale  
Parmi, o Lidio crudele  
Parto Clori infedele  
Placatevi un dì  
Potrai ben fato severo → D'un monte alle radici  
Pria che dal biondo Tebro  
Quei diroccati sassi ('A Bella Donna sopra le Ruine di Castro')  
Quenam portenta  
Questa che resta ancora (Il Mario)  
Ridean in mezzo al campo  
Ruscelletto amoroso  
S'apriro i cieli  
Scherzava in seno a Teti  
Scherzo per musica → Se il pentirsi d'amor  
Schiera d'aspri dolori  
Sdegno amoroso → Da quell'empia non voglio pietà  
Se il pentirsi d'amor (Scherzo per musica)  
Se negarmi volete  
Seppi a pena, o mio caro  
Sguardi miei, da quale oggetto  
Si duole della partenza di Bella Donna → Tu parti alle delitie  
Sovra un'accesa pira (La Didone)  
Specchio nobile del prato  
Su l'arene del Nilo  
Su la famosa sponda del Tebro  
Su le sponde tirrene  
Tempo → Applauso musicale  
Tropo caro → Non trovo ristoro  
Tu parti alle delitie (Si duole della partenza di Bella Donna)  
Un dì soletto Eliso  
Vaneggia chi crede → Erminia in riva del Giordano

## L'opera per tastiera di Bernardo Pasquini nel passaggio tra «lo stile degli antichi» e «gli stili dei moderni e dei modernissimi»

Armando Carideo

Le espressioni virgolettate nel titolo sono di Giuseppe Ottavio Pitoni (Rieti, 1657 - Roma, 1743), di una generazione più giovane di Bernardo Pasquini, incisivamente presente nella vita musicale romana già dalla fine degli anni Settanta del Seicento, fecondissimo compositore, celebre anche come teorico e didatta. Pitoni certamente conobbe molto bene Pasquini essendo ambedue attivi a Roma per diversi decenni. I contenuti e l'impostazione della sua immensa opera teorica, la *Guida Armonica*, della quale fu pubblicato un solo volume, ma che consiste di una quarantina di grossi volumi manoscritti conservati nel fondo Cappella Giulia della Biblioteca Apostolica Vaticana, ci possono aiutare a capire la posizione dell'opera per tastiera di Bernardo Pasquini nei confronti dello «stile degli antichi», nel quale si era svolta la sua formazione musicale, e «gli stili dei moderni e dei modernissimi» che si andava sviluppando e affermando tra gli ultimi decenni del Seicento e i primi decenni del Settecento<sup>1</sup>.

La *Guida Armonica* è una straordinaria enciclopedia della storia della musica, prevalentemente vocale ma anche strumentale, italiana, fiamminga e francese, dal Quattrocento alla prima metà del Settecento con acutissime analisi delle tecniche compositive. Testimonianza eloquente della chiara consapevolezza, da parte dei musicisti, dei valori musicali in gioco in

<sup>1</sup> ARMANDO CARIDEO, La «Guida Armonica» di G. O. Pitoni, testimone «informato» nel passaggio tra «lo stile degli antichi» e «gli stili dei moderni e dei modernissimi», in Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Rieti 28-29 aprile 2008), a cura di Gaetano Stella, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2009, pp. 71-78.

un'epoca di passaggio rapida e profonda. «Gli stili dei moderni e dei modernissimi» sono tranquillamente assimilati e praticati, senza però rinunciare alle possibilità espressive della tecnica contrappuntistica e della molteplicità delle scale modali nella condotta melodica e armonica. In un altro importante manoscritto dello stesso Pitoni troviamo la prima nota biografica<sup>2</sup> su Pasquini che riportiamo nella trascrizione di Cesarino Ruini:

Bernardo Pasquini da Pesce, dello stato di Firenze. Fu organista e celebre sonatore e compositore da camera, che compose da 15 in 18 opere, oltre moltissime cantate et oratorij; morì alli 21 novembre 1710 in Roma e fu sepolto in S. Lorenzo in Lucina, di età di 75 anni in circa. Fu organista primieramente di S. Maria in Vallicella, detta la Chiesa Nova, poi di S. Maria Maggiore e, in vita durante, dell'eccellentissimo Popolo Romano nella chiesa dell'Araceli. Fu condotto dal(la) felice memoria del signor cardinal Chigi, legato a latere, in Francia, che fu sentito, particolarmente, e gradito a maggior segno da Luigi XIV, re di Francia. (La *Staffetta armonica* del Berardi, a fol. 55, dice che, in quanto al ragguaglio che desidera intorno al signor Bernardo Pasquini, non posso dirle altro, solo che chi vuole scordarsi i travagli e le fatiche, senza che beva l'acqua del fiume Lete, s'incamini a godere la dolce sinfonia de' cembali et organi toccati dalle sue mani e, se ne' secoli passati vi fu chi girò un mondo intiero per vedere Tito Livio, nel presente non capita, in questo gran teatro del mondo, prencipe o privato straniero che non si porti ad ammirare la virtù inimitabile di questo celebre soggetto che, per maggior gloria, la natura l'ha dottato de' patrimonij più singolari dell'animo, tanto nel sapere, quanto nell'adorabili maniere con le quali incatena i cuori, dimostrandosi grato con tutti, intelligente nei discorsi et instancabile nella compitezza; credo che la Fama abbia spezzate le trombe, non avendo più voce per pubblicare i suoi applausi, et io sospenderò la penna, per non aver concetti adeguati per tessere le sue lodi.

<sup>2</sup> GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Olschki, Firenze 1988, p. 342s.

## **Premessa**

### **Conoscenza e fruizione pratica della musica per tastiera di Bernardo Pasquini**

Fino alla metà del sec. XX ben poco era conosciuto dell'opera per tastiera di B. Pasquini, e, curiosamente, nel repertorio degli organisti che andavano riscoprendo gli strumenti e il repertorio del Rinascimento e del Barocco, erano presenti quasi solo composizioni oggi di dubbia attribuzione. Momento decisivo della riscoperta dell'opera tastieristica di B. Pasquini fu la pubblicazione nel 1958 della tesi del giovane musicologo tedesco Werner Heimrich<sup>3</sup>, recensita da L.F. Tagliavini nel primo numero della Rivista *L'Organo* nel 1960 (pp. 272-276). Heimrich aveva trascritto tutto il manoscritto<sup>4</sup> ma purtroppo non ebbe la possibilità di pubblicare le musiche. Resta preziosa la sua bibliografia delle composizioni pubblicate in varie antologie apparse in Italia (Torchi, Boghen, Tagliapietra, Fuser, Esposito), Francia (Farrenc), Germania (Danckert, Kastner), Inghilterra (Shedlock)<sup>5</sup>.

Pochi anni dopo seguì l'edizione dell'opera per tastiera nel CEKM a cura di Maurice Brooks Haynes in 7 voll. (1964-68). Purtroppo questa edizione, condotta su un microfilm, non contribuì al positivo apprezzamento della qualità di compositore di BP a causa dei troppi errori di trascrizione. Nel 1971, in Italia ebbe inizio, ma purtroppo non ebbe seguito dopo il primo volume, una edizione di ottimo livello critico, a cura di Hedda Illy<sup>6</sup>.

Nel 1988 Alexander Silbiger ebbe il grande merito di pubblicare nella preziosa collana di facsimili «17th Century Keyboard Music» della Gar-

<sup>3</sup> WERNER HEIMRICH, *Die Orgel- und Cembalo-Werke Bernardo Pasquinis (1637-1710)*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin, Berlin-Dahlem, Ernst-Reuter-Gesellschaft, 1958.

<sup>4</sup> Lo dichiara esplicitamente, firmandosi nel foglio dell'elenco dei lettori il 30 giugno 1952. Fino a pochi anni fa era obbligatorio firmare tale elenco alla riconsegna definitiva; ora è facoltativo. Il fatto che non compaia la firma del curatore della edizione del CEKM conferma che il lavoro fu fatto sui microfilm e ciò spiega anche in parte i tanti problemi ed errori che hanno inficiato l'edizione.

<sup>5</sup> Un elenco delle principali pubblicazioni si trova anche nella prima edizione dell'MGG, alla voce Pasquini, *Bernardo*, vol. X, col. 867, Kassel 1962.

<sup>6</sup> BERNARDO PASQUINI, *Opere per Cembalo e Organo*, a cura di Hedda Illy, vol. I, De Santis, Roma 1971.

land i manoscritti di Berlino (Landsberg 215) e Londra (Lbl, MS Add. 31501)<sup>7</sup>, volumi ora fuori commercio. Il manoscritto berlinese è stato riedito in facsimile da Fuzeau<sup>8</sup>.

Infine nell'anno 2000, al culmine della realizzazione del progetto di restauro degli organi storici de L'Aquila, guidato dalla Soprintendenza, fu fondato l'Istituto dell'Organo Storico Italiano che, tra le sue prime iniziative, istituì una collana di edizioni critiche di musiche per tastiera, generosamente sostenuta fino al 2006 dall'Editrice Andromeda e in seguito dall'Editrice Il Levante, nella quale trovò posto il progetto della edizione critica delle opere per tastiera di Bernardo Pasquini (giunta all'ottavo e penultimo volume), secondo i più rigorosi principi della critica testuale<sup>9</sup>.

Questa edizione e le celebrazioni del terzo centenario della morte di Bernardo Pasquini hanno dato l'occasione di un forte incremento della presenza delle opere pasquiniane nei concerti sugli organi storici italiani e nella produzione discografica.

<sup>7</sup> Berlin Deutsche Staatsbibliothek, MS L.215 (Bernardo Pasquini Autograph), Introduction by Alexander Silbiger, Coll. «17th Century Keyboard Music 7», Garland Publishing, New York & London 1988.

London, British Library, MS Add. 31501 (Bernardo Pasquini, Partial Autograph), ), Introduction by Alexander Silbiger, Coll. «17th Century Keyboard Music 8», Garland Publishing, New York & London 1988.

<sup>8</sup> PASQUINI, Bernardo, 1637-1710, *L'Œuvre pour clavier. Sonate per gravecembalo composte dal Sig. Bernardo Pasquini e scritte di sua mano in questo libro, D. 1702 Aprile*. Manuscrit autographe L.215 (Berlin). Première [& deuxième] partie. Présentation par Emer Buckley. Collection Dominantes. Courlay, 2005.

<sup>9</sup> TA 2 - PASQUINI, Bernardo (1637-1710), *Opere per tastiera*, vol. I: Introduzione e Pastorale - 60 versetti - (F. Cera)

TA 5 - Vol. II: SBPK L 215, - Parte I (A. Carideo)

TA 9 - Vol. III: SBPK L 215, Parte II (A. Carideo)

TA 10 - Vol. IV: SBPK L 215, Parte III (A. Carideo)

TA 13 - Vol. V: SBPK L 215, Parte IV (A. Carideo)

TA 18 - Vol. VI: Lbl Ms. Add. 31501, I (E. Bellotti)

TA 19 - Vol. VII: Lbl Ms. Add. 31501, II-III (A. Carideo)

TA 24 - Vol. VIII: Saggi di contrappunto - SBPK L 214 (A. Carideo)

È in preparazione il vol. IX (A. Carideo) che conterrà l'unica Toccata apparsa a stampa e altre composizioni manoscritte non autografe, di probabile o dubbia attribuzione.

## Posizione della musica per tastiera nell'insieme dell'attività compositiva di B. Pasquini

Se l'opera compositiva per tastiera è ora a disposizione di studiosi e musicisti pratici, e quindi è possibile riconoscere l'importanza dell'opera di Pasquini nella storia della musica per tastiera tra Seicento e Settecento, non altrettanto si può dire purtroppo per il resto della sua produzione musicale che è assai più ampia quantitativamente e non meno importante per qualità. Sull'ampia produzione di cantate abbiamo finalmente la puntuale ricerca di cui ci ha riferito in questo convegno Alexandra Nigito, culminata nella recente pubblicazione di tutto il corpus. Il Catalogo descrittivo abbiamo la soddisfazione di poterlo pubblicare in questi Atti. Ma altri due settori restano ancora assai poco studiati e quasi per nulla conosciuti: le Opere teatrali e gli Oratori.

All'apertura di questo convegno abbiamo fatto l'esperienza della qualità della musica vocale ascoltando l'Oratorio *I fatti di Mosè nel deserto*, trascritto dal sottoscritto per l'occasione, senza però la prospettiva di pubblicazione. Ho completato anche la trascrizione di un altro oratorio di straordinaria bellezza e intensità espressiva, *La sete di Cristo*, del quale è prevista l'esecuzione in una tournée durante le feste pasquali del 2013. E poco altro è stato fatto<sup>10</sup>.

Anche la produzione di Opere teatrali di cui si ha notizia fu cospicua e di notevole importanza se Giuseppe Ottavio Pitoni nella sua *Guida Armonica* cita diverse Arie tra gli esempi musicali dei quali commenta le peculiarità compositive. Della ricerca in questo settore non ci sono notizie.

<sup>10</sup> *Caino e Abele* (BAV fondo Chigi), registrato dal «Teatro Armonico» diretto da Alessandro De Marchi [Symphonia (SY 90501), 1990], sulla trascrizione di Arnaldo Morelli (1988) non pubblicata. Cfr. anche in questi Atti l'articolo di Sabine Ehrmann-Herfort.

*Sant'Alessio, in Il nobilissimo oratorio della Chiesa Nuova*. Musiche per l'oratorio di Santa Maria in Vallicella di Marco Marazzoli e Bernardo Pasquini, a cura di ARNALDO MORELLI, Collana «L'Arte Armonica», Skira, Milano 2001, pp. 120-255.

## Fonti a stampa e manoscritte della musica per tastiera

Stupisce il fatto che mentre di Arcangelo Corelli suo contemporaneo, anzi collega in numerose occasioni di esecuzioni pubbliche nell'ambiente romano, furono pubblicate ben sei opere a stampa con numero d'opera dal 1681 (op. I) al 1714 (op. VI), più altre opere senza numero d'opera, di Bernardo Pasquini conosciamo solo la stampa di una toccata in una antologia<sup>11</sup>. L'antologia stampata da Roger ad Amsterdam è senza data, probabilmente degli ultimi anni del Seicento. Lo stampatore sembra ispirarsi al modello di scrittura dell'autografo dell'Autore, come si evince dal confronto con gli autografi che possediamo. Caratteristica che scompare nelle due successive stampe del Mortier (sempre ad Amsterdam) e soprattutto del Walsh a Londra (1719) che, oltre a lievi varianti grafiche introduce anche cambiamenti di ritmi e di note.

La quasi totalità delle fonti dunque sono manoscritte: autografi e manoscritti d'altre mani con attribuzione a B. Pasquini.

È importante notare che nessuno dei manoscritti d'altre mani è copia di qualche composizione di cui abbiamo l'autografo. Circa il grado di attendibilità delle attribuzioni, sarà discusso nel IX volume dell'edizione critica nella collana «Tastata», in preparazione. Qui si può anticipare che, a parte le due toccatine attribuite a «Bernardo» nel manoscritto di Virginio Muzio del 1661 (Vat. Mus. 569), i dubbi sono più forti delle probabilità.

La mancanza di stampe è però abbondantemente compensata dalla conser-

<sup>11</sup> TOCCATES & SUITES / Pour le Clavessin / de / MESSIEURS PASQUINI, POGLIETTI, & GASPARD KERLE / A Amsterdam / Chez Estienne Roger / Marchand Librairie, s. d.

TOCCATES & SUITES / Pour le Clavessin / de / MESSIEURS PASQUINI, POGLIETTI, & / GASPARD KERLE / A AMSTERDAM / Chez PIERRE MORTIER sur li Vygendam / Che qui l'on trouve toute sorte de Musique. S.D.

A Second Collection / of / TOCCATES & VOLUNTARYS / and / FUGUES / made on Purpose for the / ORGAN & Harpsichord / Compos'd by / Pasquini, Poglietti / and others / The most Eminent Foreign Authors, I: Walsh (1719).

Toccatas & Suites Pour Le Clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti, & Gaspard Kerle (Amsterdam, [1698/99]) - The Ladys Entertainment or Banquet of Musick, Books 1 & 2 (London, 1708) A Second Collection of Toccatas Voluntarys and Fugues (London, 1719), Introduction by Alexander Silbiger, [17th Keyboard Music, n. 17] Garland Publishing, New York & London 1987.

vazione degli autografi: privilegio esclusivo delle composizioni per tastiera. Di opere, oratori e cantate abbiamo solo copie.

Il corpus autografo è piuttosto vasto, comprendendo le 426 pagine del manoscritto berlinese (Mus. ms. Landsberg 215), più tutto il primo fascicolo della fonte londinese (Bl Ms. Add. 31501) e parte del secondo fascicolo<sup>12</sup>.

La datazione dell'autografo berlinese è chiaramente deducibile dalle date apposte ad alcune composizioni. L'ultima data, 1 aprile 1702 indica certamente la conclusione del manoscritto; è interessante notare che si trovano alcune datazioni autografe anche nei manoscritti londinesi a cominciare dal 1703 fino al 1708, due anni prima della morte di B. Pasquini. Per le altre date, non è certo se si riferiscano alla composizione o alla copiatura, infatti a p. 287 si trova una data anteriore a quella di p. 284. Riteniamo utile fornire l'elenco delle date riscontrate:

- P. 174 in alto, parzialmente danneggiato dalla rifilatura: 13 luglio 1691.
- P. 182 in alto, parzialmente danneggiato dalla rifilatura: 9 ottobre 1697.
- P. 193 in alto sul margine sinistro: Tastata per l'Inglese ottobre 1697, mandato al Baron d'Artichi / Aprile 98.
- P. 247 sul bordo sinistro in basso 1698 [ toccata con lo scherzo del Cucco].
- P. 268 e 271 in alto a sinistra: 7 giugno 98.
- P. 275 in alto a sinistra: 19 giugno 98.
- P. 284 in alto a sinistra: luglio 98.
- P. 287 in alto a sinistra: 28 giugno 98.
- P. 387 alla fine del primo sistema: 9 Aprile 1700.
- P. 390 in alto a destra: 1700.
- P. 417 in alto a sinistra: Aprile / il Primo / 1702.

Oltre alle date si trova anche il nome di Bernardo Pasquini: a p. 174 e a p. 420 (sul recto del foglio mancante, ritrovato nella biblioteca del Conservatorio di Parigi e inserito nel manoscritto berlinese in riproduzione fotografica in occasione del restauro), e ancora nel primo fascicolo della fonte

<sup>12</sup> Per una descrizione dei manoscritti e le osservazioni sulle mani si vedano le introduzioni ai relativi volumi della edizione critica sopra riportati.

londinese. La grafia è la stessa delle altre scritte: si può perciò ritenere a buon diritto una firma autografa.

Nome e data compaiono dunque solo dalla pag. 174. Sorge allora il problema della datazione delle composizioni precedenti, che affronteremo più avanti e che è di particolare importanza per lo specifico tema di questo studio.

Sia permessa qui una divagazione sull'apparente frontespizio che precede la musica.

Il manoscritto musicale, di carta spessa e robusta è preceduto, come tanti altri codici del fondo Landsberg, da una carta meno consistente recante la scritta: *Sonate per gravecembalo / composte dal Sig: Bernardo Pasquini, / e scritte di sua mano in questo libro. / A. D. 1702. Aprile.* Sia in questo codice sia negli altri la grafia è sempre la stessa, ma diversa da quella dei relativi codici, eccetto qualche caso. Dopo lunga ricerca ho potuto concludere che la mano è del senese Flavio Chigi, un forte collezionista della prima metà del Settecento, in stretto contatto con il concittadino Girolamo Chiti, Maestro di Cappella in S. Giovanni in Laterano in Roma. A Berlino non avevo potuto raccogliere altre notizie su questo personaggio se non quelle fornite da lui stesso e dalle tracce lasciate in molti manoscritti del fondo Landsberg. In questi manoscritti compaiono anche delle sue composizioni vocali, trascrizioni di opere di Francesco Feroci e di Azzolino della Ciaia con aggiunta di basso continuo, titolazioni e attribuzioni di molte composizioni, paginazioni di manoscritti, numerazioni di battute nelle composizioni ecc.; ma soprattutto fogli come questo premesso all'autografo pasquiniano. Il nome di questo scriba mi si è finalmente svelato descrivendo il ms. Landsberg 143, un prezioso autografo di Azzolino della Ciaia, contenente le Suites per clavicembalo di G. F. Haendel. Sulla solita carta inserita prima del manoscritto originale si legge: «*Sonate per il gravecembalo / di Federigo, (o sia Giovan-Francesco [cancellato]) anzi Giorgio-federigo Handel / denominato il Sassone. / Tomo I / Il Sig.r Cav.r Azzolino della Ciaia / copiò di sua mano questa opera / dall'esemplare stampato, / poi questa stessa copia / egli la donò a me Flavio Chigi / nell'anno 1752*». Recentemente infine, nel corso di ricerche su manoscritti del fondo Chiti conservato nella Biblioteca dell'Accademia dei Lincei a Roma, ho ritrovato la stessa grafia nel catalogo manoscritto Musica C 8. Sul frontespizio figurano alcuni at-

testati: il primo e il terzo sono della inconfondibile grafia di Flavio Chigi vista nel Fondo Landsberg. Il primo attestato recita: «Con questa lettera vi sono distinti i / libri, che a acquistato, e ritiene per / l'Ecce:ma Famiglia Corsini il Molto Rev:do / Sig:r D. Girolamo Chiti Senese, Maestro / di capp: di S. Gio: Laterano, e custode etc.». Il terzo attestato recita: «Con questa lettera vi sono distinti i / libri, che à acquistato [sigla ornata] Senese». Tra questi due, figura l'attestato di mano di Girolamo Chiti: «1756 / Raccolta di Libri Pratici, e Teorici, e Manoscritti / Fatta dall'Ill.mo Sig. Marchese Flavio Chigi / Zondandari per il suo Archivio musicale di Siena / per la quale Molto ha Cooperato d'Indagare / e Comprare D. Girolamo Chiti in Roma senza / Pregiudizio del suo Archivio, e Inventario / Musicale Donato già nel 1750 all'Emo / Cardinal Neri Maria Corsini [...]». Dunque il Chiti fungeva da agente per conto dell'amico concittadino il Marchese Flavio Chigi Zondandari, per l'acquisto di fonti musicali sulla piazza ben fornita di Roma.

Molti pezzi dell'Archivio musicale di Flavio Chigi furono poi acquistati dal Prof. Ludwig Landsberg, attivo a Roma nella prima metà dell'Ottocento, e infine acquisiti, in momenti diversi dalla Biblioteca di Stato di Berlino. Tra questi, tre manoscritti relativi a Pasquini: l'autografo L. 215, I Saggi di contrappunto L. 214 (probabilmente di mano del nipote Felice Ricordati) e una copia in partitura delle *Fantasie* di Girolamo Frescobaldi L. 121. Sul piatto anteriore di quest'ultimo codice, sotto il titolo (FANTASIE A. QVATTRO / DI / GERONIMO FRESCOBALDI) si trova la scritta «Ad Vsum / Bern:<sup>di</sup> Pasqui:<sup>ni</sup>»; e a c. 1, sopra il riquadro del frontespizio originale, Flavio Chigi annota «Libro copiato di propria mano, e per suo uso, dal Sig: Bernardo Pasquini.».

Come abbiamo visto, Flavio Chigi afferma la medesima cosa all'inizio dell'autografo L. 215. Solo che le due grafie sono assai difficilmente riconducibili alla stessa mano (note, pause, alterazioni, chiavi, parole); a meno che non appartengano a due periodi della vita di Pasquini molto distanti tra loro. Come è evidente alle pagine 1 e 100 il manoscritto originale fu rifilato per la legatura; inoltre la seconda carta è un elegante frontespizio con titolo riquadrato. Non è improbabile che il manoscritto sia precedente, poi passato nelle mani di B. Pasquini e da questi fatto rilegare in pergamena con la scritta «Ad Vsum Bernardi Pasquini»; oppure semplicemente Pasquini commissionò una copia che poi fece rilegare con sul piatto anteriore la nuova scritta sopra riportata.

Nella stessa Biblioteca ho infine ritrovato anche un catalogo del fondo Landsberg in lingua francese, con la descrizione del contenuto di ogni faldone, solo in parte corrispondente alla situazione attuale.

Ora possiamo tornare alla struttura e alle caratteristiche degli autografi per affrontare il tema centrale della posizione dell'opera compositiva di B. Pasquini nell'epoca di passaggio tra lo stile degli «antichi» e quello dei «moderni e dei modernissimi», secondo l'espressione del Pitoni. Prendendo in considerazione l'autografo berlinese nella sua totalità e i manoscritti londinesi nelle parti autografe si nota una perfetta continuità temporale. Le datazioni di L. 215 vanno dal 1691 al 1702, quelle dei manoscritti londinesi proseguono dal 1703 al 1708. Le composizioni delle prime 173 pagine di L. 215 non presentano alcuna datazione. La grafia è chiara ed ordinata, con poche correzioni; una scrittura precisa e decisa che traccia le note con un solo tratto ottenendo la testa semplicemente con una maggiore pressione. Da pag. 174, dove appare la prima datazione, alla fine, la grafia cambia vistosamente: la testa delle note è formata molto spesso con l'aggiunta di un secondo tratto per precisare la giusta collocazione nel rigo come se lo scriba avesse difficoltà di vista; il risultato non è sovente di maggiore chiarezza, per cui la lettura rimane problematica e il lettore si deve affidare alla logica musicale più che alla vista. La differenza della grafia è notevole ma non tale da far pensare ad un'altra mano. Ma è più interessante osservare che c'è un significativo cambiamento nelle forme musicali tra la prima e la seconda parte. Nella prima parte si trovano le consuete forme musicali della prima metà del Seicento: Fantasia, Variazioni e Partite, Canzona francese, Toccata, Ricercare, Capriccio, per lo più con l'aggiunta delle indicazioni tipiche della solmisazione; a titolo esemplificativo diamo qui l'indice parziale autografo che si trova all'ultima pagina del codice (p. 426) e che comprende le composizioni fino a pag. 148:

P. 426 [Indice parziale autografo della prima parte]

Fantasia la, mifa fa n.° 1

Variationi in C. sol fa ut n.° 6

Variationi in D. sol re n.° 10

Canzona francese in c. sol fa ut n.° 19

- Canzona francese in f fa ut n.° 21
- Toccata in f. fa ut n.° 23
- fantasia in e, la, mi n.° 26
- Ricercare in D. sol re n.° 28
- Capriccio in G. sol, re, Ut n.° 31
- Corrente, con Variatione in A. la, mi, re, n.° 35
- Capriccio Breve in G. sol, re, ut, n.° 36
- Bergamasca n.° 36
- Serabanda n.° 38
- Ricercare n.° 39 con diversi Pensieri lungo
- Partite diverse sopra Alemanda n. 55
- Canzona Fransese In A. la mi re n. 65

Possiamo citare due esempi dell'attenzione al passato: Le *Varizioni Capricciose* in C. sol fa ut, sono impostate sul tema *More palatino*, come l'*Aria di Balletto* di Girolamo Frescobaldi; e ancora a Frescobaldi si riferisce l'*Ottava Partita delle Variazioni d'Invenzione* in D. sol re, con le caratteristiche sovrapposizioni ritmiche della Toccata Nona del Secondo Libro.

Nella seconda parte scompaiono composizioni di carattere polifonico imitativo come *Fantasie*, *Capricci*, *Ricercari* e *Canzoni* (con l'unica eccezione della *Fuga* di pag. 387) e abbondano invece le variazioni, le danze, le arie. La forma che Pasquini non abbandona mai è la *Toccata* o *Tastata*. È evidente nella scrittura musicale l'evoluzione verso un gusto nuovo (anche decisamente più tonale), attento a ciò che avveniva anche lontano da Roma: proprio nella seconda parte incominciano le dediche e gli invii di brani a personaggi in mezza Europa: Spagna, Francia, Germania, Inghilterra, Scozia, Danimarca. Dato l'improvviso mutamento della grafia si potrebbe ipotizzare anche una certa distanza di tempo tra la redazione delle due sezioni.

I pezzi brevi sono numerosi. I titoli usati sono: *Alemanda*, *Corrente*, *Gagliarda*, *Sarabanda*, *Aria*, *Bizzarria*. Molti brani sono del tutto senza titolo. In alcuni casi la successione dei brani sembra coordinata intenzionalmente come in una suite (termine mai usato in questo manoscritto) con tonalità uniforme; in altri invece sembrano composizioni autonome eventualmente utilizzabili in suites organizzate a gusto del sonatore. Nella edizione

critica è stato perciò evitato ogni tentativo di interpretare le intenzioni dell'Autore rinunciando a proporre eventuali raggruppamenti, come invece tentano di fare Werner Heimrich nel suo saggio e, prima di lui, l'anonimo annotatore a matita dei numeri progressivi delle composizioni e delle loro sezioni (forse lui stesso o qualcuno prima o dopo di lui). Anche l'edizione del CEKM dispone già le danze in suites.

Più difficile è la risposta alla domanda se questo manoscritto sia una bella copia successiva alle composizioni (più probabile per la prima parte), oppure (più probabile per la seconda parte) uno zibaldone dove il compositore annotava immediatamente le sue invenzioni, come potrebbero far pensare le composizioni incompiute seguite da pagine rigate e lasciate vuote in previsione di aggiunte e completamenti. Anche per la seconda parte propendo a pensare che si tratti di un misto di brani composti prima e ritrascritti in questo codice in bella copia e di altri brani appuntati qui per la prima volta.

È opportuno spendere qualche parola su alcune caratteristiche e alcuni problemi posti da questo autografo.

Il manoscritto presenta frequenti correzioni dell'Autore con tre distinte tecniche. Quando la correzione avviene in corso di scrittura Pasquini cancella abbassando il tono dell'inchiostro fresco probabilmente passandoci sopra il dito, e in questo caso le note cancellate sono ben leggibili tanto da indurre in errore i trascrittori da riproduzioni che le conservano insieme con le note corrette. Se invece l'inchiostro è già asciutto, Pasquini ricorre all'abrasione quanto basta, e anche in questo caso, sebbene con maggiore difficoltà, è quasi sempre possibile ricostruire il testo precedente la correzione. Il terzo sistema è più sommario, e usato probabilmente in momenti di fretta: gli errori di seconda vengono corretti allungando la testa della nota in alto o in basso; gli errori di terza semplicemente scrivendo una seconda testa: in questo caso è chiaro che la nota voluta è quella in posizione non naturale nel tracciamento della nota. Le correzioni dei valori invece sono più ovvie: annerimento di nota bianca, aggiunta di occhiello alla nota nera per correggerla in bianca; abrasione della gamba della minima per correggerla in semibreve; aggiunta della gamba alla semibreve ecc. Le correzioni sono spesso assai interessanti perché comportano una

diversa soluzione armonica, oppure una semplice nota viene sostituita da una formula ritmica o da una fioritura dialogante con le altre voci. Per questo nella edizione critica sono state segnalate nei limiti del possibile. Le correzioni testimoniano la cura che Pasquini aveva del testo. Ma non è sempre così. Il punto di valore è un vero problema. Se in una battuta finale in tempo ternario qualche nota ha il punto e altre no, si tratta di semplice trascuratezza; ma nel corso del brano non sempre è chiaro se la mancanza del punto sia semplice dimenticanza o invece un chiaro segno di articolazione; talvolta sembra che sia volutamente omesso perché un'altra voce arriva su una dissonanza o all'unisono; per contro ci sono casi in cui nella stessa situazione il punto è scritto.

L'uso delle stanghette per la divisione delle battute è alquanto aleatorio. In qualche caso sembra però funzionale alla facilità della lettura. Nella fantasia che apre il manoscritto, per esempio, le stanghette sono poste ogni quattro minime finché le voci rimangono facilmente leggibili; all'entrata della terza voce, diventando la scrittura più complessa, le stanghette sono poste ogni due minime per facilitare la lettura. A fine sistema Pasquini non scrive la stanghetta; ma a volte coincide con la fine della battuta ed è intesa la stanghetta, a volte invece il sistema si conclude con una parte della battuta, e nel nuovo sistema Paquini o completa la battuta ponendo correttamente la stanghetta, o continua invece a scrivere come se con il nuovo sistema cominciasse una nuova battuta. Si trovano però irregolarità anche all'interno dello stesso sistema.

Le indicazioni di tempo pongono a loro volta diversi problemi. In parte sono stati affrontati nella edizione, ma credo che meritino uno studio più approfondito dopo una congrua esperienza esecutiva. La trattatistica dell'epoca non è sufficiente a chiarire se il sistema di Pasquini sia aleatorio ed allusivo o corrispondente ad un uso definito e coerente.

Un altro problema è posto dai segni di ripetizione, assai disomogenei, specialmente nelle danze e nelle variazioni. Ma questo è un annoso problema che investe tutto il Seicento. Basti pensare alle diverse situazioni che implicano i segni di ripetizione che si trovano nelle intavolature d'organo tedesche, usati, per risparmiare spazio e tempo, anche nella trascrizione di ricercari e canzoni che nelle relative stampe sono invece scritti per disteso.

Nel caso fortunato in cui ci sia la stampa corrispondente, si può studiare con quanta varietà di soluzioni ingegnose si risparmia la scrittura di sezioni di ripresa. Ma quando manca la fonte originale, la comprensione della soluzione adottata dal trascrittore è spesso un problema.

## **Il posto di Bernardo Pasquini nella storia della musica per tastiera**

La posizione della figura e dell'opera di Bernardo Pasquini nella storia della musica nel periodo di transizione, complesso ma fecondo, che va dalla seconda metà del sec. XVII alla prima metà del sec. XVIII potrà essere valutata seriamente solo quando tutta la sua opera immensa sarà meglio conosciuta attraverso due vie imprescindibili:

- L'edizione critica delle sue opere vocali, strumentali e didattiche.
- La fruizione delle stesse attraverso le proposte concertistiche e le registrazioni.

Due vie interdipendenti e reciprocamente stimolanti, punto di partenza per una analisi delle caratteristiche formali, per una valutazione del livello della qualità estetica, per una corretta collocazione di un'opera multiforme nella storia della musica.

Nel terzo centenario della morte siamo fortunatamente ad un buon punto della prima fase: l'edizione critica delle opere per tastiera e delle opere teoriche e didattiche è quasi completa; recente è la pubblicazione dell'edizione critica di tutte le cantate pervenute; alcuni Oratori sono trascritti. Mancano la maggior parte degli oratori e tutte le opere teatrali (che ad alcuni assaggi appaiono di straordinaria qualità musicale).

L'avanzamento della prima fase ha reso possibile un forte incremento della frequenza di esecuzioni delle opere per tastiera in concerti d'organo o di cembalo e della registrazione di dischi monografici; altrettanto ci si può aspettare nel prossimo futuro per le cantate e gli oratori. Ma già ora si possono riconoscere nella sua opera le caratteristiche del momento culminante del «passaggio» tra la pratica musicale policorale romana degli

anni della formazione, ancora nutrita dalla tradizione palestriniana, e le nuove forme musicali che andavano sviluppandosi insieme con il definitivo affermarsi del gusto tonale. Così lo troviamo collega di Arcangelo Corelli (1653-1713) in tante esecuzioni musicali nell'ambiente romano e maestro di numerosi musicisti come F. Durante, F. Gasparini, B. Gaffi, G. Muffat attivi ben dentro il nuovo mondo musicale del Settecento.

La pubblicazione dei *Saggi di contrappunto* (Landsberg 214)<sup>13</sup> ha stupito molti musicisti per la sua impostazione, ancora nel 1695 (data sulla prima pagina), totalmente fondata sul sistema modale. Alla fine del percorso della formazione contrappuntistica Pasquini fa esercitare l'allievo nella scrittura di composizioni piuttosto ampie: a due voci nei dodici toni, a tre voci ancora nei dodici toni e sette composizioni a quattro voci nei toni I, II, III, V e VI.

Questa sua collocazione storica è probabilmente all'origine di giudizi critici orientati a presentarlo come un rappresentante della corrente conservatrice dell'ambiente romano, più attento all'eredità palestriniana e meno interessato alla sperimentazione delle nuove vie aperte dalla pratica musicale. Giudizio che ha riguardato anche altri grandi musicisti come G. O. Pitoni e G. B. Martini, rispettivamente di una e due generazioni successive, anche loro tacciati di conservatorismo. Ma ad una analisi anche assai parziale delle loro opere, si osserva che questi maestri non rifiutarono affatto l'uso delle nuove tecniche, ma sostanziarono le loro composizioni con i frutti della profonda conoscenza dei grandi del passato. Questi grandi musicisti sono affetti da pigrizia conservatrice, o c'è un'altra ragione che spiega il loro apprezzamento per la tradizione ricevuta, pur nell'apertura a percorrere le nuove vie?

In tutti i momenti critici della storia della musica nei quali più o meno rapidamente si attua un «passaggio», non si tratta mai di un percorso lineare e positivo da tutti i punti di vista: le nuove invenzioni comportano inevitabilmente qualche perdita, e ciò che si perde suscita qualche comprensibile resistenza o nei musicisti stessi o nei fruitori. La reazione

<sup>13</sup> BERNARDO PASQUINI, *Opere per tastiera* – Vol. VIII: *Saggi di contrappunto* (S.B.P.K. Landsberg 214), a cura di Armando Carideo, coll. «Tastata» TA 24, Il Levante, Latina 2009.

dei musicisti e dei teorici di fronte al cambiamento può essere o di arroccamento sul gusto acquisito nella fase formativa, o, al contrario, di deciso rifiuto del passato, oppure, e questo ci sembra il caso dei tre musicisti menzionati, di lucida e tranquilla presa di coscienza delle dinamiche della evoluzione storica del gusto. L'opera per tastiera di B. Pasquini testimonia chiaramente da una parte la capacità di usare in funzione espressiva tutte le risorse della tradizione modale e contrappuntistica, e dall'altra una apertura al nuovo gusto tonale e alle nuove forme musicali trattate non in modo banale, ma arricchite con sapienza armonica e contrappuntistica. I suoi manoscritti autografi, che raccolgono come in uno zibaldone le composizioni per tastiera di un lungo periodo compositivo che si spinge fino ai primi anni del Settecento, mostrano chiaramente queste due direzioni, nella consapevolezza del cambiamento e nella competenza delle tecniche e delle possibilità espressive di ambedue le esperienze musicali. Ciò è testimoniato anche dal fatto che in tutto l'arco della sua produzione due forme permangono: la toccata e le variazioni, le forme tipiche della fantasia e dell'invenzione improvvisativa, nelle quali si mescolano i gusti e gli stili degli antichi e dei moderni.

## Abstract

In all critical moments in the history of music in which more or less rapidly a transition appears, one can never speak of a positive and linear path from all points of view. Progress inevitably implies loss, and that which is lost often elicits an understandable resistance, either from musicians themselves or from the consumers of music. Pasquini's keyboard works clearly illustrate on the one hand the ability to use expressively all the resources of the modal and contrapuntal tradition, and on the other, they embrace the modern tonal style and the new musical forms, handled in the most interesting of ways, and enriched with harmonic and contrapuntal skill. The great autograph manuscript, Landsberg 215, which features the works for keyboard composed over a long period of time up until the beginning of the eighteenth century, clearly shows these two directions. In the first part, the contrapuntal forms prevail (fantasie, capricci, canzoni, ricercari), while in the second part, as revealed by a change in handwriting and in the appearance of the dates of composition, the new forms become more frequent. These include arias and dances, on their own or grouped together to form a suite, identifiable with the modern style. However, within the entire corpus of his works, two forms remain constant, the toccata and the variations, forms that are typical of the fantasia and of improvised inventions in which the tastes and styles of the old and the modern are mixed.

# Queen Christina and Roman Music in Northern Europe: A Tale of Two Cities

Kerala J. Snyder

Queen Christina's fame as a patron of music derives mainly from her years in Rome. Following her abdication from the Swedish throne on June 6, 1654, she made her way slowly to Rome, converting to Roman Catholicism along the way, and she made her triumphal entrance there just before Christmas of 1655. Soon afterwards she employed Giacomo Carissimi as her "maestro di cappella della camera,"<sup>1</sup> and other musicians she sponsored during her many years in Rome included Archangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, and Bernardo Pasquini. But she had already patronized Italian musicians – and Roman musicians in particular—during her brief but illustrious Swedish reign. By bringing a troupe of eighteen Italian musicians to Stockholm in 1652, she set in motion an intense cultivation of Italian music that lasted for decades after her departure. Many of those same musicians soon found their way to Dresden under the patronage of Johann Georg II, first as Prince and later as Elector of Saxony, contributing to a flourishing of Roman music in that city as well. These two cities played an important role in the dissemination of seventeenth-century Roman music in Northern Europe.

The Swedish King Gustav Adolf's marriage to Maria Eleonora in 1620 had marked the beginning of an "age of greatness" in Swedish court music<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ARNALDO MORELLI, "Il mecenatismo musicale di Cristina di Svezia: una riconsiderazione," in *Cristina di Svezia e la musica*, Rome, Accademia nazionale dei lincei, 1998, p. 325.

<sup>2</sup> For a detailed study of the Swedish court musical establishment during this period, see ERIK KJELLBERG, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden: Studier kring deras organisation, verksamheter och status, ca. 1620 - ca. 1720*, Ph.D. diss., Uppsala University, Institutionen för musikvetenskap, 1979.

She brought with her from the Brandenburg court in Berlin a Hofkapellmeister, Bartholomeus Schultz, and several other musicians. That year the court *Kapelle* numbered 24 singers and instrumentalists, almost all of them German. Among the most important for the future was the new second organist, Andreas Düben (c. 1597-1662). The son of the organist at the Thomaskirche in Leipzig of the same name, he had studied with Jan Pieterszoon Sweelinck in Amsterdam from 1614 to 1620, along with other notable German musicians such as Samuel Scheidt, Jacob Praetorius, and Heinrich Scheidemann. Andreas Düben would become the court Kapellmeister in 1640, and he in turn would be succeeded by his son Gustav, who assembled an impressive collection of music documenting the wealth of music that was performed at the Swedish court and the German Church in Stockholm during this age of greatness<sup>3</sup>.

The members of the royal Kapelle remained almost entirely German until 1646, with the exception of the French violinist, Cuny Aubry, who had come in 1640, and the French lutenist Bechon, who arrived in 1644. But Christina was no great lover of German culture; she was much more interested in all things French, her preferred language throughout her life. Her attitude toward German music may be gleaned from a story told of her first visit to Hamburg, immediately following her abdication. On July 16, 1654, she attended the morning service at the Petrikirche, listened to the sermon by Pastor Johannes Müller, presented him with a gold chain, and then departed before the ensuing music began<sup>4</sup>. The Hamburg *Kantorei* was flourishing at this time under the direction of Thomas Selle.

As reigning queen in Stockholm, Christina made one of her first major political moves in 1646 by sending her favorite courtier, Magnus de la Gardie, to Paris as her Ambassador Extraordinary to France. He ar-

<sup>3</sup> The Düben Collection contains approximately 1800 works, chiefly sacred vocal works, most of which were collected and copied by Gustav Düben and his assistants during the years that he served as Kapellmeister to the Swedish royal court in Stockholm, from 1663 until his death in 1690. His sons donated the collection to the Uppsala University library in 1732. See ERIK KJELLBERG and KERALA J. SNYDER, editors, *The Düben Collection Database Catalogue*, <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>.

<sup>4</sup> HERMANN KELLENBENZ, "Königin Christine und ihre Beziehungen zu Hamburg," in *Queen Christina of Sweden: Documents and Studies*, ed. Magnus von Platen, Stockholm, Kungl. Boktryckeriet P.A. Norstedt & Söner, 1966, p. 189.

ranged for seven French musicians, six violinists and a singer, to come to the Swedish court; they arrived in December, 1646. They undoubtedly played for the numerous *ballets de cour* that were performed at the Swedish court at this time. Magnus also arranged for an Italian architect, Antonio Brunati, to come to Stockholm to supervise the building of a theater in the castle, which was inaugurated in 1649. From its curtained perspective stage, Swedish audiences got their first view of changeable baroque scenery<sup>5</sup>.

The year 1649 also marked the beginning of Christina's interest in Italian art. At the end of the Thirty Years' War the Swedish army had seized war booty from the imperial palace in Prague, and these treasures arrived in Stockholm that spring, including paintings by Titian, Tintoretto, Veronese and Correggio. Christina gave them pride of place on the walls of her castle, she began to study and acquire more Italian art, and inevitably Italian music followed. In November, 1652, a troupe of eighteen Italian musicians, led by a twenty-one-year-old Roman organist named Vincenzo Albrici, arrived at the Swedish court. Their hiring had been arranged by Alessandro Cecconi, who had joined the queen's household at some earlier time, possibly as early as 1647. As we now bemoan the lack of transparency in the workings of our own governments, it should come as no surprise that Queen Christina's household accounts were anything but transparent, as opposed to the detailed pay records for the musicians, in which Cecconi's name does not appear. The singer Anna Chabanaceau De la Barre, who was known to be active at the court during this time, is also absent from the accounts of the Hofkapelle, according to Kjellberg. In 1654 the imperial ambassador Raimondo Montecuccoli described Cecconi as "guardarobbiera della regina, fatto gentiluomo."<sup>6</sup> His presence in Rome is documented for the year 1646, and he died there, at Queen Christina's palace, in 1658<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> FREDERICK J. MARKER, *A History of Scandinavian Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 35.

<sup>6</sup> EINAR SUNDSTRÖM, "Notiser om drottning Kristinas italienska musiker," *Svensk tidskrift för musikforskning* 43, 1961, p. 298, note 6.

<sup>7</sup> THOMAS D. CULLEY, *Jesuits and Music*, Rome, Jesuit Historical Institute, 1970, p. 237.

Cecconi left two documents that illuminate this important phase of Christina's musical patronage: a memorandum listing the names of all the Italian musicians that came in 1652, together with a brief characterization and the salary that he had agreed to pay them, and an anthology of music. Let us first consider the memorandum in detail<sup>8</sup>. Its heading reads:

*Nota dei Musici che io Alessandro Cecconi per ordine e comandamento della Maestà della Regina mia Sig.ra hò levato di Roma, e di altre città d'Italia ai quali hò promesso in virtu d'un brevetto di Sua Maestà l'infrascritte provisioni, cioè:*

Note of the musicians that I, Alessandro Cecconi, by the order and commandment of her Majesty the Queen, my Lady, have brought from Rome and from other cities in Italy, to whom, by virtue of a license from her Majesty, I have promised the salaries written below, namely:

This suggests that not only had Cecconi personally brought the musicians from Italy, but that he already had a personal relationship with Christina before he did so. And indeed, in June 1652 Pierre Bourdelet, Christina's medical doctor, wrote to a friend in Paris that six Italian musicians had arrived in Marseilles, and that others were on their way to Stockholm with "Alexandre."<sup>9</sup> Cecconi was clearly a familiar figure at court before the rest of the Italian musicians arrived in November. His list of musicians appears in Table 1.

To judge from the other salaries, the 1800 scudi listed in item 3 were to be divided among the first three musicians listed, but probably not equally. Vincenzo and Bartolomeo Albrici were brothers. Vincenzo was born in Rome in 1631; Bartolomeo may have been born around 1640 and was still singing as a boy soprano. According to the most recent re-

<sup>8</sup> Stockholm, Slottsarkiv, 1653, Håff Cassa Räkning, 155, transcribed in EINAR SUNDSTRÖM, "Notiser," pp. 308-309.

<sup>9</sup> "Les musiciens italiens sont arrivés a Marseille au nombre de six, on en attend d'autres avec Alexandre pour Stokolm." "Lettres de divers princes, seigneurs et hommes doctes, écrites à Monsieur de Saumaise," Paris, Bibliothèque nationale ms. Fr. 3930, fol. 202b, quoted in ANDRÉ PIRRO, *Dietrich Buxtehude*, Paris, 1913, repr. Geneva, Minkoff, 1976, p. 27.

search by Roger Freitas, Domenico Melani did not come from the same Pistoiese family as the famous castrato Atto Melani, who sang the title role in Rossi's *Orfeo* in Paris in 1647, and his brother Jacopo<sup>10</sup>. Two other Italian musicians appeared in Stockholm at this time: Giuseppo Amadei, a tenor, and Andrea Festa, an assistant to the instrument builder Girolamo Zenti, making a total of eighteen in the initial troupe. Zenti had journeyed from Rome, where in 1641 he had been appointed to maintain the keyboard collection of Pope Urban VIII. If we consider the cities of Italy from which these musicians came, we see that nearly half of them came from Rome, with three from Florence and one each from five other cities (see Table 2).

The ensemble formed by the original group consisted of thirteen singers and five instrumentalists: a violinist or violist, a lutenist, and three keyboard players. Six of the singers were castrati, and if we assume that those not specified as *contralti sang soprano*, then the vocal ensemble consisted of five sopranos, three altos, three tenors, and two basses, or three, if we add Cecconi (see Table 3). Ten of the original troupe left Stockholm in 1653, including Domenico Albrici, the father of Vincenzo and Bartolemeo, who returned to Italy. The remaining Italians were joined by three new ones: Stephano Costelli, Giacomo Grandi (from Bergamo), and Bandino Bandini, an alto castrato originally from Siena<sup>11</sup>. As they were in the highest pay category all three were most likely castrati.

What did all these musicians perform?

We begin, quite naturally, with Cecconi's anthology in the Swedish Royal Library, MS S 231, which is titled "Ariette nuove romane: scelta di arie a voce sola di diversi autori raccolte da me Alessandro Cecconi."<sup>12</sup> It contains 22 arias, all scored for soprano and continuo. Most are anonymous,

<sup>10</sup> ROGER FREITAS, *Portrait of a Castrato: Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 5.

<sup>11</sup> MARY FRANDSEN, "Bandini, Bandino," in *17<sup>th</sup>-Century Music* 13/2, 2004, p. 16.

<sup>12</sup> Inventory in ALESSIO RUFFATTI, "La diffusion des cantates de Luigi Rossi en Europe," *Le jardin de musique* 4, 2007, pp. 60-61. My thanks to Margaret Murata for directing me to this article. For a more accessible overview of the dissemination of Rossi's music in Europe, see ALESSIO RUFFATTI, "'Curiosi e bramosi l'oltramontani cercano con grande diligenza in tutti i luoghi': La cantata romana del Seicento in Europa," *Journal of Seventeenth-Century Music* 13, no. 1, 2007, <http://www.sscm-jscm.org/v13/no1/ruffatti.html>.

but three are by Carissimi, three by Rossi, and one each by Carlo Caproli, Pietro Paolo Vannini, and Marcantonio Pasqualini, all Roman composers. Pasqualini (1614-1691) was a leading soprano castrato and had recently sung the important role of Aristeo in Rossi's *Orfeo* at its premiere in Paris in 1647. Pasqualini's aria "Si bel volto ch'io voglio morire" opens the collection.

Geoffrey Webber identified another manuscript that reflects the repertoire of Christina's Italian troupe in Stockholm<sup>13</sup>. It is now in the Christ Church library in Oxford (Mus. 377)<sup>14</sup>, brought to England most likely by Bulstrode Whitlocke, the English ambassador to the Swedish court during the years 1653-54. It bears the title

Musica del Signor Angelo Micheli  
Uno de Musici della Capella  
De Reyna di Swecia  
Upsaliae Martii 21  
1653  
A 2 et 3 voce

Angelo Michele Bartolotti was the theorbo player listed as number 11 on Cecconi's memorandum (Table 1). His manuscript contains twenty cantatas, all anonymous there, but twelve of them can be ascribed by concordances to Rossi, Carissimi, Pasqualini, and Marazzoli, another Roman composer. Webber also identified a companion volume (Mus 996)<sup>15</sup> copied in the same hand and containing 45 works by the same Roman composers, here all identified, for two, three, and four voices, including one quartet by Rossi for three sopranos and bass.

These three manuscripts give an excellent selection of mid-century Roman secular chamber music for one to four voices that members of the

<sup>13</sup> GEOFFREY WEBBER, "Italian music at the Court of Queen Christina: Christ Church, Oxford, Mus. MS 377 and the visit of Vincenzo Albrici's Italian ensemble, 1652-54," *Svensk tidskrift för musikforskning* 75, 1993, pp. 47-53.

<sup>14</sup> Inventory at <http://library.chch.ox.ac.uk/music/page.php?set=Mus.+377>.

<sup>15</sup> Inventory at <http://library.chch.ox.ac.uk/music/page.php?set=Mus.+996>.

Italian troupe might have performed for Queen Christina and her court. Indeed, Whitlocke gives an account of just such a performance in Christina's bedchamber on February 8, 1653:

In the evening Whitlocke [sic] went againe to court, as the queen had invited him, and was brought into her bedchamber, and divers of his gentlemen admitted in likewise to heare her majesty's musicke, which was very rare, and performed by divers Italian eunuches, and others, her servants, and by Madam de la Bar, a French woman, and her brother, who sang rarely well."<sup>16</sup>

But these arias and cantatas for one to four voices hardly provided enough of a repertoire for an ensemble of thirteen singers, including six castrati. What about that theater that the Italian architect Brunati had built in the castle? To be sure, ballets continued to be performed there, but might there have been some opera scenes as well? It seems unlikely that a performance in Stockholm of an entire Italian opera would have gone unrecorded, but one of Christina's courtiers, Johan Ekeblad, wrote on May 25, 1653, that he had seen some comedies in Italian at the castle<sup>17</sup>. This has evoked considerable discussion in the literature, with the most recent contribution favoring the idea that these were improvised performances of *commedia del arte*<sup>18</sup>. It seems unlikely that the castrati would have performed in this manner, however.

Let us turn to the last aria of Cecconi's anthology in the Stockholm manuscript S 231, "All' impero d'amore." Margaret Murata has identified it as an excerpt from Rossi's *Orfeo*<sup>19</sup>. In Cecconi's manuscript it is a simple aria in two strophes for soprano and continuo with the heading "Sarabanda." In the opera, Euridice sings it just before she is bitten by the snake, and

<sup>16</sup> BULSTRODE WHITLOCKE, *A journal of the Swedish ambassy, in the years M.DC.LIII. and M.DC.LIV*, London: T. Becket and P.A. de Hondt, 1772, vol. 1, p. 420.

<sup>17</sup> Johan Ekeblads bref, ed. N. Sjöberg, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1911, vol. 1, p. 260.

<sup>18</sup> STEFANO FOGELBERG ROTA, "Il teatro in Svezia durante il regno di Cristina," in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, ed. Rossana Maria Caira and Stefano Fogelberg Rota, Rome: Aracne, 2005, p. 216.

<sup>19</sup> MARGARET MURATA, "Pasqualini Riconosciuto," in "Et facciam dolci canti": studi in onore di Agostino Ziino, Lucca, LIM, 2003, p. 666.

each strophe is followed by a choral refrain. Thanks to Frederick Hammond, we know the names of nearly all the singers who performed in the Paris production of *Orfeo*, which premiered on March 2, 1647<sup>20</sup>. There are 16 soprano parts in the opera, which were taken by 10 singers: 4 castrati, 2 women, 3 boys, and 1 bass, who must have sung the role of Bacco in falsetto. Three tenors performed the three tenor roles, and three basses sang the four bass roles, including “Alessandro fiorentino,” who took the roles of Augure and Plutone, and whom Murata has identified as Alessandro Cecconi<sup>21</sup>. This group of singers is quite close in number and composition to the troupe that Cecconi brought from Italy to Stockholm five years later, and *Orfeo* is represented in Cecconi’s Stockholm manuscript not only by that one excerpt from the opera, but elsewhere by its composer, Luigi Rossi, with two other arias, and by one of its lead singers, Marcantonio Pasqualini, who composed the opening aria.

Magnus de la Gardie, Christina’s Ambassador Extraordinary to France, returned to Sweden from Paris early in 1647, exactly how early we do not know, perhaps too early to have seen *Orfeo* on March 2. But he certainly would have known about it, and I suspect that it was through him that Cecconi came to Christina’s court, as was the case with Brunati, and that Cecconi could have brought with him excerpts from *Orfeo* that could have been performed on the stage of Christina’s castle theater.

Alessandro Cecconi is also represented in the Düben collection with a setting of the psalm *Laudate pueri Dominum* for bass, two violins, and continuo (see Figure 1). This raises the question of whether the Italian troupe performed sacred music at Christina’s court as well as secular music. The Düben Collection contains many more works for a few voices than for many; most are scored with one to five vocal parts, as can be seen in Table 4. For seven voices there are only four works, with no Roman composers, and for eight voices twelve works, with one by Carissimi. But for nine voices there are also twelve works, with three quarters of them by Ro-

<sup>20</sup> FREDERICK HAMMOND, “Orpheus in a New Key: The Barberini and the Rossi-Butti *L’Orfeo*,” *Studi musicali* 25, 1996, pp. 103-125.

<sup>21</sup> MARGARET MURATA, “Pasqualini Riconosciuto,” p. 666; see also MARGARET MURATA, “Cecconi, Alessandro,” in *17<sup>th</sup>-Century Music* 10/1, 2000, p. 12.

man composers: three by Vincenzo Albrici, and six by Francesco Foggia (1604-1688), *maestro di cappella* of San Giovanni in Laterano when Albrici was growing up in Rome. These are all polychoral psalm settings with instruments in concertato style. The Foggia parts are written in a distinctive handwriting found in the Düben collection only in manuscripts transmitting works by him (see Figure 2), and it appears that they were copied in Rome in 1646 and brought to Stockholm with the Italian troupe<sup>22</sup>. This type of scoring fell out of favor during the later years of Düben's collection, but it would have been ideal for the troupe of Italian singers. There are no works in the collection with more than nine vocal parts.

Foggia composed his psalm settings in Rome, of course, but it is entirely possible that Albrici composed his 9-voice psalm settings for the Italian singers in Stockholm; he was, after all, designated as "organist and composer" on Cecconi's list. The parts for these works seem to belong to the earliest layer of the Düben Collection, although Düben made his tablature score of Albrici's *Laudate pueri* considerably later, in 1666. We can be absolutely certain, however, that Albrici composed two works in Stockholm: a *Sinfonia* for six instruments, whose manuscript is explicitly dated 1654, and his setting of the Lord's Prayer in Swedish, *Fader vår, som aest i Himmelom* (see Figure 3), whose manuscript uses the same paper, both of them in the hand of a young Gustav Düben. Note here that Düben has added the designation "Romano" to Albrici's name. Another example of this same paper exists in the Stockholm Kammararkivet dated May, 1654<sup>23</sup>.

This title page for Albrici's *Fader Vår* specifies five voices and two violins, with basso continuo understood, and the original set of parts provides exactly this scoring -- two sopranos, alto, tenor, bass, two violins, and two continuo parts -- all on the same paper as that of the *Sinfonia*. But there are eight more parts in this set, all on different paper: ripieno parts for the two soprano and alto vocal parts and for Violin 1, two new viola parts,

<sup>22</sup> LARS BERGLUND, "The Roman Connection: The Dissemination and Reception of Roman Music in the North," in *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe: Celebrating the Düben Collection*, ed. Erik Kjellberg, Bern, Peter Lang, 2010, p. 207.

<sup>23</sup> JAN OLOF RUDEN, "Vattenmärken och Musikkforskning: Presentation och Tillämpning av En Dateringsmetod på musikallier i handskrift i Uppsala Universitetsbiblioteks Dübensamling," *Licentiatavhandling i musikkforskning*, Uppsala University, 1968, Bilaga I, p. 139.

and two more continuo parts. Clearly this was performed as a large sacred concerto in Stockholm, with extra performers reinforcing the contrast between the solo and tutti sections. Furthermore, an examination of the two continuo parts in the original set reveals that this contrast in forces was intended from the very beginning and was not a later addition on the part of Düben, as one frequently encounters in his collection. Both parts are figured, but the one labeled Bc2 in the *Düben Collection Database Catalogue* is a complete continuo part, while the one labeled Bc1 (because it also functions as the wrapper and title page for the entire set) contains lengthy rests during the solo sections.

Who would have performed this work? Would the Italians have sung in Swedish? The Italian singers that remained in the spring of 1654 consisted of four sopranos, two altos, one tenor, and one bass, exactly the number needed to cover the existing vocal parts (see Table 5)<sup>24</sup>. One might have presumed that once existing tenor and bass ripieno parts are now missing from this set, but perhaps not. During this year there were just fourteen, or possibly sixteen, members of Andreas Düben's Hofkapelle, the majority of whom are known to have been instrumentalists, including four of the French string players.

Soon after succeeding his father as Swedish court Kapellmeister in 1663, Gustav Düben composed his own setting of the Swedish Lord's Prayer. His and Albrici's are the only two settings of this text in the Düben Collection, and a comparison of them will help in the portrayal of these two key characters in our tale. Vincenzo Albrici, born in 1631, Gustav Düben, born about 1628, and Queen Christina, born in 1626, were contemporaries, all in their twenties during that brief time that they were together in Stockholm. Albrici was born in Rome and studied at the Collegio Germanico, where Carissimi served as maestro di cappella, from 1641 to 1646. From 1649 to 1651 one "Signor Vincenzo organist," most likely Albrici, served as organist at the Chiesa del Gesù, as recently discovered by Lars Berglund<sup>25</sup>. So far as we know, his next employment was with Queen

<sup>24</sup> ERIK KJELLBERG, *Kungliga Musiker*, vol. 2, p. 725.

<sup>25</sup> LARS BERGLUND, "The Roman Connection," p. 198.

Christina. His travels after 1654 took him to Stuttgart, Dresden, Hamburg, Rome, England, Leipzig, and finally Prague, where he died around 1690. Gustav Düben was born in Stockholm, received his early education from his father, travelled to Germany for further study from 1645 to 1647, and then returned to Stockholm to become a member of the Hofkapelle, beginning January 1, 1648. Remaining on the Hofkapelle payroll until his death in 1690, he was as stationery as Albrici was peripatetic. But Düben would recognize those who in our century travel the whole world virtually through the internet; he knew much of Europe through his collecting activity.

Düben's *Fadher wår*, composed nine years after Albrici's, shares many characteristics with what we must presume to have been his model, given the fact that he had copied the parts for Albrici's *Fader Wår* in 1654. The two works share a number of stylistic characteristics. They are about the same length: 112 measures for Albrici, 124 for Düben, each about five minutes when performed under the same conductor, Hans Davidsson, in recordings made for *Musica Sveciae* in 1994 and 1995<sup>26</sup>. Both are scored for a moderately large number of voices with concerted instruments: five voices and two instruments for Albrici, four voices and five instruments for Düben. Both are composed in concertato style, with constant contrast between sections in which a few soloists perform and tutti sections involving all the singers and players, clearly marked in their continuo parts.

But there are marked differences as well. To begin with the scoring, Albrici calls for a standard vocal ensemble of two sopranos, alto, tenor, and bass, and he emphasizes the higher parts in his solo sections, while Düben's scoring is low: alto, two tenors, and bass. Their instrumental scoring differs as well. Albrici originally had just the typical Italian component of two violins, which Düben thickened with two complemento

<sup>26</sup> Albrici's *Fader Wår* appears on the CD "Gustavus Rex & Christina Regina," *Musica sveciae* MSCD 305 (1994); Gustav Düben's *Fadher wår* and Albrici's *Sinfonia* are in the CD album "Musik på tre Kronor," *Musica sveciae* MSCD 306-307 (1995). My thanks to Hans Davidsson for making his performing editions available to me. Davidsson's edition of Albrici's *Fader vår* (modern spelling) is published (Stockholm: Gehrmans Musikförlag, 1996). Roland Forsberg's edition of Düben's *Fadher wår* (Stockholm, Edition Reimers, 1980) transposes Düben's ATTB vocal scoring to the conventional SATB.

viola parts, a practice he frequently employed. Düben's *Fader wår* calls for "5 Viole" on the title page, and each part is labeled Viola, 1-5 respectively. We must not conclude, however, that he is calling for viole da gamba, which he normally notated with all C-clefs. His top two string parts have G-clefs, which he usually used for violins. With Düben's complemento parts used in the Albrici performance, the results are similar. But one difference in performance, if not actual scoring, remains: Düben's set of parts contains no ripieno, or cappella, parts, and the solo-tutti contrast in his *Fadher wår* is further diminished by the fact that as the piece progresses, the solo parts are doubled and overlap, creating more of an overall choral texture than that of a clear solo-tutti concerto. The two settings also differ in mode; Albrici chose B-flat major, whereas Düben emphasized the darker quality of his low vocal scoring by using the minor mode, in this case a minor.

In their overall approach to the text, both composers worked similarly, dividing it into phrases that define sections in a through-composed form while employing considerable internal repetition in each section. And both chose common time for the bulk of the work and shifted into triple time for the last prayer phrase, "and deliver us from evil." But their treatment of the final word, "Amen," differs significantly. Albrici's "Amen" flies up to Heaven, while Düben's remains solidly grounded on earth. Perhaps the difference between these two settings gives us a hint of why Queen Christina preferred Italian Catholicism to Swedish Lutheranism.

With Christina's abdication on June 6, 1654, Italian musicians no longer had any opportunity for employment at the Swedish court, and they rapidly scattered. But at the same time their prospects were improving in Dresden, where the arts-loving and Italophile Prince Johann Georg (1613-1680) was waiting to become the Elector of Saxony. The prince had had his own musical establishment since 1641, and since 1651 it had included Italians, led by the castrato Giovanni Andrea Bontempi. Four of the Italians who left Stockholm in 1653 – the castrati Domenico Melani, Niccolo Milani, and Antonio Piermarini and the bass Vincenzo Cenni -- had in fact already gone to Dresden, where they joined the prince's Kapelle, not the electoral court Kapelle led by Heinrich Schütz.

Three more from the Stockholm troupe would come to Dresden later, one of them, the castrato Francesco Pierrozzi, not until 1661. The Albrici brothers Vincenzo and Bartolomeo served briefly at the Stuttgart court before coming Dresden in early 1656 to join the prince's Kapelle. Johann Georg appointed Vincenzo as Kapellmeister, along with Bontempi, and Bartolomeo as organist. Meanwhile another Roman had joined the prince's Kapelle as an alto: Giuseppe Peranda (ca. 1625-1675). He and Vincenzo Albrici would turn Dresden into one of the leading centers of Roman music north of the Alps<sup>27</sup>. They may already have known one another in Rome; Berglund reports that a "Giuseppe contralto" worked at the Chiesa del Gesu from 1647 to 1650, just the time that "Signor Vincenzo organista" was there<sup>28</sup>.

Electoral Johann Georg I died October 8, 1656 and his son ascended the electoral throne. He soon integrated his own musical organization into the Hofkapelle, but a lengthy period of mourning prevented their performing together until January, 1658. The music library from the electoral court has not survived, but extensive archival records have, including court diaries that specify who directed the music in a given church service and what music was performed. Mary Frandsen has mined these records for the reign of Johann Georg II and matched them with extant music preserved principally in the Dübener Collection and the Bokemeyer Collection in Berlin.

Thirty-seven works by Vincenzo Albrici are preserved in the Dübener Collection, with both a set of parts and a tablature score for most of them. Frandsen has linked fourteen of these to specific performances at the Dresden court, mostly in the years from 1660 to 1662. There are probably many more concordances, because the court diaries are far from complete. A friendship established with Dübener during his years in Stockholm would appear to account for this large number of works, and Albrici may also have served as a conduit for the 21 works of Peranda in the Dübener

<sup>27</sup> For a detailed account of the musicians and music at the Dresden court, see MARY E. FRANSEN, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

<sup>28</sup> Noted in MARY E. FRANSEN, *Crossing Confessional Boundaries*, p. 23, note 82.

Collection. Together Albrici and Peranda forged a new style of sacred concerto in Dresden, scored for a small ensemble of two to four singers with instruments and incorporating arias within them that contrast strongly with the concertato style that surrounds them. *O cor meum*, which Albrici presented on December 30, 1660, is one of the earliest examples of this new genre. Düben dated his tablature score 1664. Albrici took its text from a collection of solo motets that Bonifatio Gratiani, maestro di cappella at the Chiesa del Gesu in Rome, had published in 1652<sup>29</sup>.

Albrici took a number of leaves from the Dresden court, travelling to meet Queen Christina in Hamburg in 1661, spending six years in England from 1663-1669, and working in Rome as maestro di cappella at the Oratorio dei Filippini from 1673-1675. Meanwhile the castrato Domenico Melani, who had preceded him from Stockholm, worked steadily at the Dresden court until 1680, when Johann Georg II died and the new elector dismissed all the Italians. Once again, as at Queen Christina's court in Stockholm, Roman music flourished brilliantly but briefly at a northern Protestant court, and when the royal patron was gone, so too were the Italian musicians. But their music remained, and it left a lasting influence on North European musical culture.

<sup>29</sup> MARY E. FRANSEN, *Crossing Confessional Boundaries*, pp. 192-98.

**Table 1 Alessandro Cecconi's List of Italian Musicians Brought to Stockholm in 1652**

1. A Vincenzo Albrici organista e compositore.	1. To Vincenzo Albrici, organist and composer
2. A Bartolomeo Albrici soprano non castrato.	2. To Bartolomeo Albrici, soprano, not castrato
3. A Domenico Melani castrato fiorentino per ciascun anno mille otto cento scudi di moneta di Roma.	3. To Domenico Melani, castrato from Florence, for each year 1800 scudi in Roman currency.
4. A Domenico Albrici romano padre di Vincenzo e Bartolomeo che canta di contralto per ciascun anno la somma di dugento ungari che fanno la somma di quattro cento raistalleri	4. To Domenico Albrici, a Roman, father of Vincenzo and Bartolomeo, who sings contralto, for each year 200 ungari, which make the sum of 400 Reichstaler.
5. A Pietro Paulo Ricciardi romano che canta di tenore et è ottimo copiator di musica per ciascun anno la somma di quattro cento ottanta scudi di moneta di Roma.	5. To Pietro Paulo Ricciardi, a Roman, who sings tenor and is an excellent copyist of music, for each year the sum of 400 scudi in Roman currency.
6. A Vincenzo Cenni da Orvieto basso per ciascun anno la somma di quattro cento ottanta scudi.	6. To Vincenzo Cenni from Orvieto, bass, for each year the sum of 480 scudi.
7. A Francesco Cantarelli napolitano castrato che canta di contralto la soma di quattro cento ottanta scudi per ciascun anno	7. To Francesco Cantarelli from Naples, a castrato who sings contralto, the sum of 480 scudi for each year.
8. Ad Antonio Piermarini romano castrato di pel rosso per ciascun anno la somma di quattro cento ottanta scudi à tutti tre di moneta di Roma.	8. To Antonio Piermarini, a Roman castrato with red hair, for each year the sum of 480 scudi, for all three in Roman currency.
9. A Tommaso Gabrini romano tenore per ciascun anno la somma di quattro cento ottanta scudi di Roma.	9. To Tomasso Gabrini, a Roman tenor, for each year the sum of 480 Roman scudi.
10. A Costanzo Piccardi fiorentino sonator di viola e violino la somma per ciascun anno di cinque cento raistalleri.	10. To Costanzo Piccardi, from Florence, player of viola and violin, for each year the sum of 500 Reichstaler.
11. Ad Angiol Michele Bartolotti bolognese suonator di tiorba per ciascun anno la somma di cinque cento raistalleri.	11. To Angelo Michele Bartolotti, from Bologna, player of the theorbo, for each year the sum of 500 Reichstaler.
12. A Pietro Francesco Reggio genovese basso la somma per ciascun anno di cinque cento raistalleri.	12. To Peter Francesco Reggio, from Genoa, for each year the sum of 500 Reichstaler.
13. A Francesco Pierozzi castrato romano per ciascun anno la somma di sei cento scudi di Roma.	13. To Francesco Pierozzi, a Roman castrato, for each year the sum of 600 Roman scudi.
14. A Niccolao Milani castrato di Liorno per ciascun anno la somma di tre cento scudi.	14. To Niccolao Milani, a castrato from Livorno, for each year the sum of 300 scudi.
15. A Girolamo Zenti da Viterbo ottimo mastro [sic] di clavicembali ed organi la somma per ciascun anno di tre cento scudi di Roma.	15. To Girolamo Zenti from Viterbo, an excellent master of harpsichord and organ, for each year the sum of 300 Roman scudi.
16. A Ilario Suares fiorentino castrato piccinino la buona gratia di Vostra maestà.	16. To Ilario Suares, from Florence, a very tiny castrato from Florence, the good grace of Your Majesty.
E resti servita sapere come à ciascheduni di questi ho fatto un obligo e ne hò ricevuto un altro che tengo appresso di me. Somma della spesa di tutti questi musici per ciaschedun anno ne importa pare a me 7.300 [scudi].	And it remains to be said that to each of them I have made a pledge, and I have received one [in return] which I hold in my possession. The total expense for all these musicians for each year seems to me to be 7300 [scudi].

**Table 2 Cities Represented by Italian Musicians in Stockholm, 1652**

Rome	8	B., D., and V. Albrici; Gabrini, Piermarini, Pierozzi, Ricciardi, Zenti [originally from Viterbo]
Florence	3	Melani, Piccardi, Suarez
Bologna, Naples, Orvieto, Livorno, Genoa	5	One originally from each city
Unknown cities	2	Amadei, Festa [Rome?]

**Table 3 Singers and Instrumentalists among Italian Musicians in Stockholm, 1652**

Soprano	5	B. Albrici, Melani*, Piermarini*, Pierozzi*, Suarez*
Alto	3	D. Albrici, Cantarelli*, Milani*
Tenor	3	Amadei, Gabrini, Ricciardi
Bass	2 [3]	Cenni, Reggio, [Cecconi]
Instrumentalist	5	V. Albrici, Bartolotti, Festa, Piccardi, Zenti

\* castrati

**Table 4 Vocal Dispositions in the Düben Collection**

Vocal Parts	Works	Composers
1	391	
2	221	
3	349	
4	271	
5	228	
6	56	
7	4	Hasse, Monteverdi, Rovetta, Valentini
8	12	Anon., Bertali, Bütner (6), Carissimi, Pflieger, Stadlmayr, Vesi
9	12	Anon., Albrici (3), Bernhard, Buxtehude, Foggia (6)

**Table 5 Italian Singers at the Stockholm Court, 1654**

Soprano	Bartolomeo Albrici, Stephano Costelli, Giacomo Grandi, Francesco Pierozzi
Contralto	Bandino Bandini, Francesco Cantarelli
Tenore	Pietro Paolo Ricciardi
Basso	Pietro Francesco Reggio

Fig. 1 - Alessandro  
Cecconi, *Laudate pueri  
Dominum*, S-Uu vok.  
mus. i hskr. 53:10.22,  
basso continuo

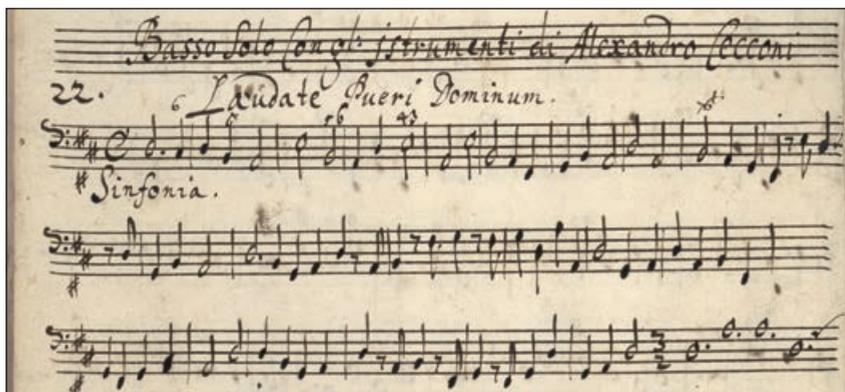
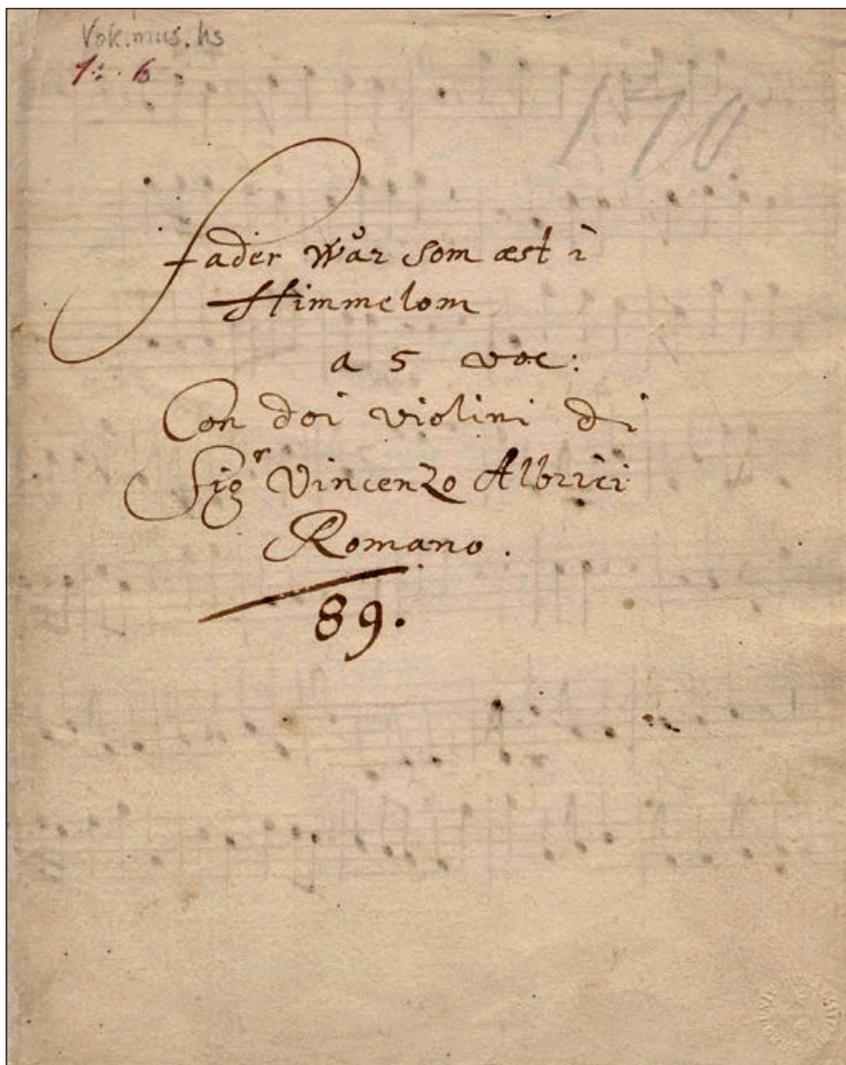




Fig. 2 - Francesco Foggia, *Beatus vir qui timet Dominum*, S-Uu vok. mus. i hskr. 23:1, canto 1, p. 1.

Fig. 3 - Vincenzo Albrici, *Fader Wär som æst i Himmelom*, S-Uu vok. mus. i hskr. 1:6, basso continuo, ex. 1, title page



## Abstract

Eighteen Italian musicians arrived at Queen Christina's royal court in Stockholm in November, 1652, brought there by the impresario Alessandro Cecconi, who was also a musician but officially joined the Queen's household. Twenty-one-year-old Vincenzo Albrici, born and educated in Rome, acted as the music director for the troupe. Their secular repertoire, documented by manuscripts in Stockholm and Oxford, included works by Giacomo Carissimi, Luigi Rossi, Marc'Antonio Pasqualini, and Marco Marazzoli, all active in Rome. Their sacred repertoire most likely included polychoral psalm settings by Francesco Foggia, also a Roman. With Christina's abdication in June, 1654, the Italian musicians were dismissed, but their music continued to be performed in Stockholm. The music collection assembled by Gustav Düben, who served as music director to the Swedish royal court from 1663 until his death in 1690, contains thirty-seven works by Albrici, three of them probably composed and copied before he left Sweden, but the rest copied later, even into the 1680s.

Meanwhile, four of Christina's Italian musicians left Stockholm in the summer of 1653 and joined the musical establishment of Prince Johann Georg in Dresden. When he became Elector in 1656 as Johann Georg II, he integrated his Italian musicians into the official court capella and appointed Albrici a Kapellmeister, together with Heinrich Schütz (who was essentially retired), Giovanni Andrea Bontempi, and Giuseppe Peranda. This ushered in a period in which Italian music flourished at the electoral court, ending with Johann Georg II's death in 1680. The court's music collection has not survived, but court diaries document the performance of specific works by Albrici and Peranda that are preserved elsewhere, particularly in the Düben Collection.

# Organi e cembali «all'ottava bassa» nella Roma del Seicento: indizi su un aspetto ignorato di prassi esecutiva?

Pier Paolo Donati

Nell'esecuzione della letteratura musicale dei secoli XVI e XVII la scelta della tessitura è questione rilevante, benché trascurata. Nuove evidenze documentarie dimostrano infatti che la dittatura dell'8 piedi, a cui per solito soggiace l'esecutore, non ebbe corso nel Rinascimento; quando sugli strumenti a tastiera si suonava nelle tessiture del 16, dell'8 e del 4 piedi. Avendo accertato che nella Roma del Seicento erano presenti non meno di una dozzina di organi e almeno una mezza dozzina di cembali «all'ottava bassa», si apre la questione della scelta della tessitura anche nella prassi esecutiva barocca: dalla realizzazione del basso continuo alla pagina solistica.

La relazione illustra le testimonianze sull'uso di tessiture diverse da quella dell'8 piedi, elenca gli strumenti «all'ottava bassa» costruiti a Roma nel Seicento, presenta il problema del loro impiego al tempo di Bernardo Pasquini.

La prima testimonianza sull'uso della tessitura del 16 piedi in pagine solistiche è data dai *Recerchari*, *Motetti*, *Canzoni* di Marcoantonio Cavazzoni del 1523. I grandi *Recercare* richiedono l'estensione di quattro ottave (47 tasti: Fa-Fa, senza Fa<sup>#</sup> e Sol<sup>#</sup> nella prima ottava); un ambito che corrisponde a quello degli organi di 12 piedi allora di uso comune, e sui quali i *Recercare* potevano essere eseguiti solo nella tessitura del 16 piedi<sup>1</sup>.

Considerato che il libro comprende *Canzoni francesi*, e che nel 1520-21

<sup>1</sup> Per i successivi *Motetti Salve Virgo* e *O Stella maris* è sufficiente l'estensione di tre ottave, e quindi potevano eseguirsi sulla tessitura dell'8 piedi.

Cavazzoni era reputato il primo «nel sonare di que' stormenti e quali hoggi Gravicembali si appellano», c'è ragione di credere che la stampa del 1523 non fosse destinata solo all'organo<sup>2</sup>. L'esecuzione dei *Recercare* era d'altra parte possibile anche al cembalo; infatti erano impostati sul Fa come gli organi, e disponevano dello stesso ambito di quattro ottave (47 tasti), o di poco superiore nell'acuto. Si vedano a conferma le seguenti attestazioni, desunte da documenti iconografici e da strumenti conservati:

- 1515-16. Cembalo *Vincentius*; Siena, Accademia Chigiana (50 tasti: Fa-La senza Fa<sup>#</sup> e Sol<sup>#</sup> nella prima ottava, e Sol<sup>#</sup> nell'ultima)<sup>3</sup>.
- 1520 c. Arpicordo della tarsia del duomo di Genova (54 tasti: Fa-Do senza Fa<sup>#</sup> e Sol<sup>#</sup> nella prima ottava)<sup>4</sup>.
- 1521. Arpicordo *Hieronymus Bononiensis*; Londra, Victoria and Albert Museum (47 tasti: Fa-Fa, senza Fa<sup>#</sup> e Sol<sup>#</sup> nella prima ottava)<sup>5</sup>.
- 1530 c. Cembalo, dipinto di Jacopino del Conte; Amsterdam, Rijksmuseum (50 tasti: Fa-La, senza Fa<sup>#</sup> e Sol<sup>#</sup> nella prima ottava, e Sol<sup>#</sup> nell'ultima).
- 1537. Arpicordo *Giovanni Francesco Antegnati*; Londra, Victoria and Albert Museum (47 tasti: Fa-Fa, senza Fa<sup>#</sup> e Sol<sup>#</sup> nella prima ottava).
- 1554. Arpicordo *Giovanni Francesco Antegnati*; Brescia, Ateneo (47 tasti: Fa-Fa, senza Fa<sup>#</sup> e Sol<sup>#</sup> nella prima ottava)<sup>6</sup>.

Tra gli strumenti citati, quelli di grandi dimensioni dovevano disporre di un registro di 12 piedi; in questi casi, suonando i *Recerchari* di Cavazzoni si aveva un risultato sonoro equivalente a quello dell'organo. Che gli strumenti più grandi impostati sul Fa potessero ospitare corde del registro di 12' lo fanno ritenere le misure del cembalo di Siena e la comparsa del termine *gravicembalo*, di cui si citano le prime attestazioni.

Tommaso di Giovanni da Montepulciano accetta nel 1487 *doj gravecembalj*

<sup>2</sup> Per la citazione, cfr. Oscar MISCHIATI in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1979, ad vocem.

<sup>3</sup> Cfr. Denzil WRAIGHT, *Vincentius and the earliest harpsichords*, in «Early Music», XIV (1986), p. 536; Idem, *The stringing of Italian keyboard instruments c. 1500-c.1650*, PhD Thesis, Queen's University of Belfast 1977 (Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Service, 1997), II, pp. 311-14.

<sup>4</sup> Cfr. Piero TORRITI, *Le tarsie del coro di S. Lorenzo in Genova*, in «Bollettino Ligustico», VII (1955), pp. 70-103.

<sup>5</sup> Ambito attuale Do<sub>1</sub>-Re<sub>2</sub>, prima ottava corta.

<sup>6</sup> Cfr. D. WRAIGHT, *The stringing*, op. cit. a nota 3, II, p. 37.

come parte del prezzo di un organo<sup>7</sup>; nel 1492 tra i beni di Lorenzo il Magnifico vi sono un *gravicembolo scempio*, *cholle tire* e un *gravicembolo doppio*, *cholle tire*; nel 1520 Cavazzoni è elogiato come suonatore di *Gravicembalo*; nell'inventario mediceo del 1553 compare un *Gravicembalo*; in quello del 1573 un *Gravicembalo grande sottovi un Organo*<sup>8</sup>. Sembra evidente che il *gravicembolo doppio* dei Medici fosse armato con corde più lunghe di quello *scempio*, e che nel primo caso il registro fondamentale dovesse corrispondere a un 12', e nel secondo a un 6'.

Oltre alla tessitura del 16 piedi, veniva praticata quella del 4'. Molta musica a stampa o manoscritta del Cinquecento si esegue su strumenti di soli 38 tasti (Fa-La, senza Fa<sup>#</sup> e Sol<sup>#</sup> nella prima ottava, e Sol<sup>#</sup> nell'ultima); pagine che vanno dalle *Frottole* del 1517 alla *Musica Nova* del 1540, dalle composizioni di Jacopo Fogliano (1468-1548) a quelle di Giulio Segni (1498-1561) di Castell'Arquato. Sugli strumenti piccoli di 3' e 4' impostati sul Fa o sul Do queste pagine suonavano all'ottava alta:

- 1510 c. Cembalo, tarsia del duomo di Savona (38 tasti: Fa-La senza Fa<sup>#</sup> e Sol<sup>#</sup> nella prima ottava, e Sol<sup>#</sup> nell'ultima)
- 1519. Organo di Giovanni Piffero; Siena, Palazzo Pubblico (4 piedi, 44 tasti Do<sub>2</sub>-La<sub>5</sub>, prima ottava 'cromatica' salvo il Do<sup>#</sup><sub>2</sub>, e senza il Sol<sup>#</sup><sub>5</sub>)
- 1520 c. *Giovane donna al clavicordo*; Worcester Art Museum, Mass. (38 tasti)
- 1522. Arpicordo Giuseppe d'Organo; Padova, Museo Civico (41 tasti: Fa-Do senza Fa<sup>#</sup> e Sol<sup>#</sup> nella prima ottava)<sup>9</sup>
- 1540 c. Organo di anonimo romano; Lipsia, Musikinstrumenten Museum (3 piedi, 42 tasti Fa<sub>2</sub>-Do<sub>6</sub> senza Fa<sup>#</sup><sub>2</sub> e Sol<sup>#</sup><sub>2</sub>)
- 1550 c. Organo di anonimo toscano; Anghiari, Museo (4 piedi, 41 tasti Do<sub>2</sub>-La<sub>5</sub>, prima ottava corta e senza il Sol<sup>#</sup><sub>5</sub>)
- 1560 c. Organi 3' Casalmaggiore e Vigoreto, già positivi da tavolo; Sabbioneta, Museo (38 tasti).

L'uso della tessitura del 4 piedi è confermato dai consigli di registrazione

<sup>7</sup> Cfr. Adamo ROSSI, *Documenti inediti per chi scriverà dei maestri d'organo vissuti nel XV e XVI secolo*, in «Giornale di erudizione artistica», III (1874), pp. 97-122: 101.

<sup>8</sup> Cfr. Piero GARGIULO, *Strumenti musicali alla corte medicea: nuovi documenti e sconosciuti inventari (1553-1609)*, in «Note d'Archivio», III (1985), pp. 55-72:59.

<sup>9</sup> Cfr. D. WRAIGHT, *The stringing*, op. cit. a nota 3, II, p. 170.

di organisti e costruttori. Tra *Tutti li modi di sonar con l'Organo* scritti nel 1558 da Vincenzo Colombi per Valvasone compare quello del «flauto con il fiffaro», ovvero del Flauto con il Tremolo. Essendo il Flauto dell'organo di Valvasone della taglia di 3', i brani eseguiti con questa registrazione risultano all'ottava sopra<sup>10</sup>. Nel *Modo di registrar li organi* del 1608 Costanzo Antegnati prevede «Ottava e Flauto in VIII» perché riesce «mirabilmente per diminuire, & suonar Canzoni alla francese»<sup>11</sup>. Nel *Discorso sopra il concertar li registri dell'organo* del 1609, Girolamo Diruta prescrive di suonare il Flauto di 4' «nelli suoi tasti naturali» (cioè all'ottava sotto) in alternativa a Principale e tremolo per l'armonia «lamentevole, mesta e dogliosa»; indiretta conferma del normale impiego del Flauto in VIII nella tessitura del 4 piedi<sup>12</sup>. Si praticava la tessitura del 4 piedi anche nel concerto di voci e strumenti, dove erano in uso organi ottavini. Nel 1607 Agostino Agazzari scrive che il trombone «in picciol conserto s'adopera per contrabasso, quando sono organetti all'ottava alti»<sup>13</sup>; nel 1610 Giovanni Piccioni stampa i *Concerti Ecclesiastici* con avvertenze per poterli suonare anche su «Organetti piccioli di tre piedi e mezzo [...] un'ottava più alti della voce humana»<sup>14</sup>; nel 1612 Ludovico Viadana chiede un organo «all'ottava alta» per i *Salmi a quattro chori*, per i quali prevede anche l'impiego dell'organo «all'ottava bassa»: *Il primo Choro a cinque, starà nell'Organo principale [...] non ci anderà Stromento nessuno, se non l'Organo, e un Chitarone, a chi piace. Il Secondo Choro a Quattro, sarà la Capella [...] quando saranno venti, e trenta, e di voci e di strumenti, sarà buon corpo di Musica, e farà ottima riuscita. Il Terzo Choro a Quattro, sarà Acuto [...] con Tromboni, e Violini, e Organo all'Ottava alta. Il Quarto Choro a Quattro, sarà Grave [...] con Tromboni, e Violoni doppi, e Fagotti, con Organo all'Ottava bassa*<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. Loris STELLA-Valerio FORMENTINI, *L'organo di Valvasone nell'arte veneziana del Cinquecento*, Udine, Ribis 1980, p. 14.

<sup>11</sup> Cfr. Costanzo ANTEGNATI, *L'Arte Organica*, Brescia, Tebaldino 1608.

<sup>12</sup> Cfr. Girolamo DIRUTA, *Seconda Parte del Transilvano*, Venezia, 1609, Libro IV, p. 22.

<sup>13</sup> Cfr. Agostino AGAZZARI, *Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena, Falcini 1607, p. 3.

<sup>14</sup> Cfr. *Concerti Ecclesiastici* di Giovanni PICCIONI organista del Duomo di Orvieto ..., con il suo basso seguito per l'organo, Venezia, Giacomo Vincenti 1610.

<sup>15</sup> Cfr. Lodovico VIADANA, *Salmi a quattro chori per cantare, e concertare nelle grandi solennità di tutto l'Anno, con il basso continuo per sonar nell'organo*, Venezia, 1612. *Modo di concertar i detti Salmi a quattro chori*.

A Roma per le esigenze della policoralità si provvede trasformando «all’ottava bassa» gli organi esistenti, o costruendone di nuovi. Le attestazioni si scalano dal secondo decennio agli anni ottanta del Seicento.

Un documento non datato, ma per altri riscontri da porre tra il 1609 e il 1617, informa che all’organo di Sebastiano Hay di S. Apollinare era stata «aggiunta l’ottava bassa, che prima era all’unisono»<sup>16</sup>. La stessa cosa deve aver fatto nel 1617 Giovanni Guglielmi all’organo di S. Luigi dei Francesi, con una aggiunta costata 100 scudi<sup>17</sup>. Intorno al 1620 la Chiesa Nuova era già dotata di due «organi grossi all’ottava bassa»<sup>18</sup>; nel 1635 Luca Neri costruisce un organo «di 14 piedi chiamato all’ottava bassa»<sup>19</sup>; verso il 1640 Giulio Cesare Burzi realizza in S. Lorenzo in Damaso un secondo corpo d’organo composto di un Principale «a cannello all’ottava bassa»<sup>20</sup>; nel 1658 Giuseppe Testa e Giuseppe Catarinozzi costruiscono in S. Agostino un organo con «Un principale all’ottava bassa»<sup>21</sup>; strumento replicato nel 1659 in S. Girolamo della Carità<sup>22</sup>; nel 1660 Girolamo Zenti progetta per S. Agnese in Agone un organo «di quattordici piedi cioè all’ottava bassa»<sup>23</sup>. L’organo di S. Giovanni dei Fiorentini risulta all’ottava bassa nel 1672, probabilmente per un intervento effettuato dal Guglielmi nel 1614<sup>24</sup>; il nuovo organo costruito in S. Agostino nel 1680 è ancora «all’ottava bassa»<sup>25</sup>.

Per i cembali «all’ottava bassa», si hanno le seguenti attestazioni: nell’In-

<sup>16</sup> Cfr. Thomas D. CULLEY, *Organari fiamminghi a Sant’Apollinare a Roma*, in «L’Organo», V (1967), pp. 92-106: 99.

<sup>17</sup> Cfr. Jean LIONNET, *La musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, in «Note d’Archivio», N. s. III (1985), p. 33.

<sup>18</sup> Cfr. Arnaldo MORELLI, *Gli organi della chiesa e dell’oratorio di S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) a Roma*, in «Amici dell’organo di Roma», 1986, pp. 122-129: 124.

<sup>19</sup> Cfr. Renzo GIORGETTI, *Gli antichi organi della chiesa di S. Domenico a Perugia*, in «Studi e Documentazioni», n. 29 (1995), rist. in *Organi ed Organari in Umbria*, Perugia, 1999, pp. 67-78: 73.

<sup>20</sup> Cfr. Patrizio BARBIERI, *I «doi bellissimi organi» di S. Lorenzo in Damaso, Roma*, in «Amici dell’organo di Roma», 1984, pp. 46-53: 47.

<sup>21</sup> Cfr. A. MORELLI, *Organi e organari in S. Agostino a Roma*, in «Amici dell’organo di Roma», 1985, pp. 74-81: 76.

<sup>22</sup> Cfr. Eleonora SIMI BONINI, *L’organo di S. Girolamo della carità*, in «Amici dell’organo di Roma», 1986, pp. 140-147: 142.

<sup>23</sup> Cfr. P. BARBIERI, *More on the Italian activities of the Jesuit organ-builder Willem Hermans, 1650-1674*, in «The Organ Yearbook», XXXIV (2005), pp. 61-94: 81.

<sup>24</sup> Cfr. Arnaldo MORELLI, *L’arte organaria a Roma dal XV al XIX secolo*, in *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Roma, 1995, p. 150.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 152.

ventario Del Monte del 1627 compare «un cimbalo grande all’ottava bassa con doi registri»<sup>26</sup>; nell’Inventario Barberini del 1649 è presente «Un Cimbalo grande con l’ottava bassa e più registri»<sup>27</sup>; nell’Inventario mediceo del 1658 è elencato «Un cimbalo di Girolamo Zenti levatoro di cassa, a tre registri, cioè due principali unisoni e ottava bassa» lungo «braccia cinque e soldi undici», pari a circa tre metri;<sup>28</sup> nel 1680 Francesco Acciari ripara e accorda «il cimbalo all’ottava bassa à quattro registri» di Palazzo Pamphilj<sup>29</sup>.

I cembali «all’ottava bassa» avevano grandi dimensioni, e fino a cinque registri. Alla corte fiorentina vi erano altri due strumenti con tali caratteristiche; forse provenienti da Roma come il cembalo Zenti. Si tratta del «gravicembalo da sonare lungo braccia 4  $\frac{3}{4}$  con cinque registri», presente prima del 1666 nel Casino di San Marco, e del cembalo di Giovanni Celestini trasformato all’ottava bassa con quattro registri [2x16 e 2x8], su cui lavorò Bartolomeo Cristofori nel 1694<sup>30</sup>.

Sembra che la simultanea presenza di organi e cembali nel concerto di «voci e strumenti» non abbia attirato l’attenzione dei musicologi; anche se nel 1639 André Maugars aveva visto Frescobaldi prodursi in «mille sortes d’inventions sur son Clavessin, l’Orgue tenant tousiours ferme»<sup>31</sup>. Il fatto che i due principali strumenti di «fondamento» fossero a guida e sostegno del «corpo delle voci, e degli stromenti» apre nuove prospettive sulla prassi esecutiva<sup>32</sup>.

Per il teatro, la prima attestazione è del 1536: quando Bastiano da Sangallo

<sup>26</sup> Cfr. Christoph Luitpold FROMMEL, *Caravaggios Frühwerke und der Kardinal Francesco Maria Del Monte*, in «Storia dell’arte», n. 9-10 (1971), pp. 5-53: 44-45; cardinale Francesco Maria.

<sup>27</sup> Cfr. Frederick HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi and a Decade of Music in Casa Barberini: 1634-1643*, in «Analecta Musicologica», Band 19 (1979), pp. 94-124: 104.

<sup>28</sup> Cfr. Vinicio GAL, *Gli strumenti musicali della corte medicea e il Museo del Conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze*, Firenze, Licola 1969, pp. 6-7.

<sup>29</sup> Cfr. P. BARBIERI, *Cembalaro, organaro, chitarraro e fabbricatore di corde armoniche nella Polyanthea tecnica di Pinaroli (1718-32)*, in «Ricerca», I (1989), pp. 123-209: 147.

<sup>30</sup> Cfr. Giuliana MONTANARI, *Strumenti a corde a tastiera della Guardaroba medicea nel XVII secolo. II: 1650-1670*, in «Informazione Organistica», XXI (2009), pp. 189-232: 201; Tony CHINNERY, *A Celestini harpsichord rediscovered*, in «Ricerca», XI (1999), pp. 51-71.

<sup>31</sup> Cfr. André MAUGARS, *Reponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d’Italie. Escrit à Rome le premier octobre 1639*, p. 13, in Ernest THOINAN, *André Maugars*, Paris, Claudin 1865; trad. J. LIONNET in «Nuova Rivista Musicale italiana», XIX/4 (1985), pp. 681-707.

<sup>32</sup> Cfr. A. AGAZZARI, *op. cit.* a nota 13.

costruisce un palco «per gravicembali, organi, ed altri simili instrumenti» per lasciare libera la scena<sup>33</sup>. Da allora, entrambi gli strumenti a tastiera sono presenti negli sviluppi della musica teatrale: a Firenze, Mantova, Roma. A Firenze in un *Intermedio* del 1589 un attore canta a solo «al suono di Viole, di Liuti, di Gravicembali, e Organi di legno»<sup>34</sup>; nella *Rappresentazione del Cavaliere* del 1600 viene impiegata «una Lira doppia, un Clavicembalo, un Chitarrone» e un «Organo»<sup>35</sup>; per l'*Orfeo* di Monteverdi occorrono «duoi gravicembani», «duoi organi di legno»<sup>36</sup>; a Roma per uno spettacolo a palazzo Barberini nel Carnevale del 1640 si porta «il Gravecembalo in spalla», e «l'organo in tre viaggi»<sup>37</sup>. Altre attestazioni seguono fino al 1680, quando tra gli strumenti usati al teatro di Piazzola vi sono clavicembali, organo ed organo regale<sup>38</sup>.

Nella musica scenica, organi e cembali compensavano i rispettivi difetti. Verso il 1630 l'organo era ritenuto «pietra paragone delle buone voci»; e miglior fondamento del cantante per il «suono durabile, visto che «l'istromento a corde getta il suono che fugge e bisogna sempre toccare e tremellare». Si era anche osservato come nel gran caldo dei teatri l'organo mantenesse l'accordatura meglio dei «gravicembali»<sup>39</sup>. Per contro, nelle moresche e nei balli era stimato migliore «l'istromento di corde che stacca per aria la botta»; secondando in tal modo «il gusto e moto quale è proprio delle azioni cantate». Al «continuo suono dell'organo» venivano invece riservate «cose dolenti come di mortorio o simili»; come nel *Ahi*, caso acerbo cantato dalla Messaggera nell'*Orfeo*, e nei vari *Lamenti* monteverdiani. Non a caso Giovan Battista Doni giunge negli stessi anni a suggerire per il teatro un maggior uso dei «Graviorgani»: di cui apprezza tanto «la tenuta

<sup>33</sup> Cfr. Giorgio VASARI, *Le Vite*, Edizione Milanese, Firenze, Sansoni 1906, VI, p. 440.

<sup>34</sup> Cfr. Bastiano DE ROSSI, *Descrizione dell'Apparato e degli Intermedi ...*, Firenze, A. Padovani 1589, cc. 2r, 6. Nozze di Ferdinando dei Medici e Cristina di Lorena.

<sup>35</sup> Cfr. Emilio dei CAVALIERI, *Rappresentazione di anima, et di corpo*, Roma, N. Mutii 1600.

<sup>36</sup> Cfr. Claudio MONTEVERDI, *Orfeo*, Strumenti da impiegarsi, Stampa del 1609.

<sup>37</sup> Cfr. F. HAMMOND, *op. cit.* a nota 26, pp. 121-122.

<sup>38</sup> Cfr. Oliver HUCK, *Oper in den Villen der Republik Venedig und Villeggiatura in der Oper*, in «Studi Musicali», XXXIV (2005), pp. 137-180: 144.

<sup>39</sup> Cfr. Corago [Il], o vero per mettere bene in scena le composizioni drammatiche, c. 1630, a cura di Paolo FABBRI e Angelo POMPILIO, Firenze, Olschki 1983, pp. 44, 83-89; P. P. DONATI, *Il ruolo dell'organo di legno in una fonte del primo Seicento*, in «Informazione Organistica», XX (2008), pp. 41-61.

della voce, in vece di quel ribattimento noioso, che si sente nei tasti de' Cembali», quanto la «qualità, che gli danno le corde, rattivandoli il suono, e facendolo più spiccato»<sup>40</sup>.

A Roma per le musiche in chiesa l'impiego del clavicembalo è attestato dal 1585, quando nella Confraternita di S. Rocco si pone un «gravecimbalo» nel palco eretto «incontro all'organo» per i musicisti di Giovanni Battista Jacomelli «signor del violino»<sup>41</sup>. Nel 1599 a Chiesa Nuova si fanno musiche a quattro cori e si costruisce un palco per «un organo, cembalo, liuti, tiorbe»<sup>42</sup>; nel 1630 nell'oratorio dei Filippini sono presenti «l'organo e 'l cembalo»<sup>43</sup>; strumenti usati anche nella *Rappresentazione di Santa Teodora* data nel 1636 da Casa Barberini<sup>44</sup>; nel 1639 Maugars testimonia che a Roma la «Musique Instrumentale, elle estoit composée d'un Orgue, d'un grand Clavessin, d'une Lyre, de deux ou trois Violons, & de deux ou trois Archiluths»<sup>45</sup>; nel 1641 Giuseppe Testa trasporta a S. Spirito in Saxia un «cimbalo in occasione degli Oratorj»<sup>46</sup>; nel 1669 Francesco Marchionni, lavorante di Girolamo Zenti, reca un «cimbolo incentinato» nella chiesa dei Principi Borghese a Monte Porzio, dopo averlo impennato «tutto più gagliardo»<sup>47</sup>; nel 1688 Giuseppe Boni vende un «cimbalo a tre registri» all'Oratorio di S. Girolamo della Carità<sup>48</sup>; nel 1699 si usano due cembali per l'Oratorio di Santa Beatrice d'Este di Arcangelo Corelli allestito a Palazzo Pamphilj<sup>49</sup>.

<sup>40</sup> Cfr. G. B. DONI Firenze, *Trattato della Musica Scenica* (c. 1635), Firenze, 1763, II, pp. 22, 112.

<sup>41</sup> Cfr. Noel O'REGAN, *Music at the Roman Archconfraternity of San Rocco in the Late Sixteenth Century*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, a cura di B. M. ANTOLINI, A. MORELLI, V. V. SPAGNUOLO, Lucca, LIM 1994, pp. 534, 539.

<sup>42</sup> Cfr. A. MORELLI, *Il tempio armonico: musica nell'oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, in «*Analecta musicologica*», XXVII (1991), Laabel 1991, p. 179.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>44</sup> Cfr. F. HAMMOND, *op. cit.* a nota 26, p. 112.

<sup>45</sup> Cfr. A. MAUGARS, *Reponse*, *op. cit.* a nota 31, p. 13.

<sup>46</sup> Cfr. Antonio ALLEGRA, *La Cappella Musicale di S. Spirito in Saxia di Roma*, in «*Note d'Archivio*», XVII (1940), pp. 26-38: 33.

<sup>47</sup> Cfr. A. MORELLI, *Storia della cembalaria e tipologia della documentazione: Alcuni esempi*, in *Fiori Musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, raccolti da François SEIDOUX, Bologna, Pàtron 2001, pp. 379-396: 393.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 393.

<sup>49</sup> Cfr. Franco PIPERNO, *Le "Liste de' musicisti sonatori": fonti d'archivio sulla prassi esecutiva della musica strumentale romana del primo Settecento*, in *Musica e Filologia*, a cura di Marco DI PASQUALE, Verona, 1983, pp. 159-166: 159.

Sull'impiego congiunto di organo e cembalo, si deve considerare che la pratica era diffusa in tutta Italia. Nel 1607 in S. Maria in Organo a Verona si esegue una messa di Adriano Banchieri a quattro cori, in uno dei quali era «l'Organo grosso», due violoni «dui Clavacembali tre Liuti, e dui Chittarroni»<sup>50</sup>; nel 1623 in S. Teodosio a Treviso le musiche straordinarie vennero eseguite con strumenti a fiato, a corda, due organi e un clavicembalo<sup>51</sup>; nel 1640 nella Casa Professa di Messina il *Sacro Invito d'angioli* di Ottavio Catalano fu eseguito da un «choro di 50 tra voci e strumenti», un «eco formato da 5 voci e organo», una «Sinfonia di 4 cembali»<sup>52</sup>.

Nei documenti citati si incontrano sovente i termini *Graviorgano* e *Gravecembalo*; che ricorrono anche in stampe, resoconti di spettacoli teatrali ed oratori:

- 1609. Il Secondo Libro de Madrigali, e Mottetti a una voce sola per cantare sopra *Gravicembali*, Chitarroni, et Organi di Severo Bonini, Firenze, 1609
- 1612. I Lieti giorni di Napoli, concertini italiani in aria spagnuola a due, e tre voci ... per cantare alla Tiorba, *Gravecimbalo*, Arpa doppia, et altri istromenti, Opera IX. di Geromalo Montesardo, Napoli, Gargano e Nucci 1612
- 1614. Si fa prima di calar la Tenda. Sinfonia per introduzione del Prologo a tre Violini, Arpe, Lauti, *Gravicembali*, Tiorbe, Violoni e Lira (S. Landi, *Sant'Alessio*)
- 1623. *Huius suavitas ex cymbalo praesertim cognosci poterit: ut meo quidem iudicio canendi sunt hi threni ad cymbalum grave, ac sonorum*; Antonio Mogavero, *Lamentationum Jeremieae prophetae...* Venezia, Vincenti 1623. Avvertimenti
- 1623. *Gravocembali*, Tiorbe, & altri simili stromenti; Ancona, Teatro-Arsenale; Tragedia di Guidobaldo Bonarelli; Boccaleoni, 1623, p. 102<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Cfr. A. BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, G. Rossi 1609, pp. 50-51.

<sup>51</sup> Cfr. Giuseppe LIBERALI, *Giov. Francesco Anerio. Un suo fugace soggiorno a Treviso e le esecuzioni corali-strumentali al monastero di S. Teodosio dal 1559 al 1667*, in «Note d'Archivio», XVII (1940), pp. 171-178: 174

<sup>52</sup> Cfr. Giuseppe DONATO, *La policoralità a Messina nel XVI e XVII secolo*, in *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII*, Roma, Torre d'Orfeo 1987, pp. 135-148: 142.

<sup>53</sup> Cfr. Marco SALVARANI, *Tornei ed Intermedi all'«Arsenale» di Ancona (1603-1623)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXIV (1989), pp. 306-329: 322.

- 1630. Girolamo Frescobaldi, Libro d’Arie musicali per cantarsi nel Gravecembalo e Tiorba. A una, a due, a tre voci ..., Firenze, Landini 1630
- 1640. Gravecembalo per Intermedi del Carnevale; Roma, Palazzo Barberini. Una definizione del termine è offerta da Adriano Banchieri: «Grave cembalo, così vien nominato dalla gravità, che in esso si sente, cembalo poi per l’eccellenza ch’ei tiene sopra gl’altri stromenti della sua spetie»<sup>54</sup>. Non sappiamo se alcuno dei cembali ricordati nei documenti di prassi esecutiva fosse «all’ottava bassa», né se gli autori delle musiche per *Gravicembali* pensassero a questi strumenti. Certo, la presenza a Roma di una dozzina di organi e di una mezza dozzina di cembali «all’ottava bassa» apre la questione della scelta della tessitura nella prassi cembalo-organistica al tempo di Pasquini: dalla realizzazione del basso alla pagina solistica. Il restauro dell’organo Testa 1699-1701 all’ottava bassa di Santa Maria in Trastevere a Roma ha infatti dimostrato che la tessitura del 16 piedi, di maggior spessore e ‘calore’ sonoro, non è meno brillante e trasparente di quella dell’8. Il risultato è legato alle canne, che negli organi all’ottava bassa sono di misura ‘stretta’; ma anche sui cembali doveva ottenersi un effetto simile, se nel 1741 Girolamo Zenti era celebre per l’«argento, e quantità d’armonia» dei suoi strumenti.

<sup>54</sup> Cfr. A. BANCHIERI, op. cit. a nota 50, p. 44.

## Abstract

The indication «all'ottava bassa» relative to keyboard music is only found in seventeenth century Roman manuscripts produced by Giovanni Guglielmi, Giulio Cesare Burzi, Giuseppe and Lorenzo Testa, Giuseppe Catarinozzi, Giacomo Alari, Girolamo Zenti. «Organi grossi all'ottava bassa» can be found between 1614 and 1699 and «cimbali grandi all'ottava bassa» from 1627 to 1680. Of particular interest is the case of Girolamo Zenti. In 1658 he constructed a harpsichord «a tre registri, cioè due principali unisoni e ottava bassa» (three stops, that is two unison principals and bass octave). The presence in Rome of a dozen organs and half a dozen harpsichords «all'ottava bassa» raises the question of the choice of range in harpsichord and organ playing in Pasquini's time in both solo music and figure bass accompaniment. The restoration of the Testa organ (1699-1701) with the low octave in S. Maria in Trastevere in Rome has shown that the 16 foot range, with its greater depth and warmer sonority, is no less brilliant and transparent than that of the 8 foot range. The result is related to the pipes, which in a 16 foot organ are more narrow. A similar effect could be found in harpsichords, given that in 1741 Girolamo Zenti was famous for the silvery quality and the quantity of harmonics in his instruments.

In the performance of music in the sixteenth and seventeenth centuries, the choice of range is significant although often overlooked. New documentary evidence in fact demonstrates that the indication 8 foot, in which the player normally resides, does not occur during the Renaissance where keyboard instruments were played at 16, 8 and 4 foot ranges. Having established that there existed in Rome in the 17th century not less than a dozen organs and at least half a dozen harpsichords «all'ottava bassa», the question must be raised concerning the choice of range during the Baroque period, from the realization of a figured bass to the solo repertory.

The essay illustrates the evidence of the use of ranges other than that of 8 foot, as well as listing the instruments «all'ottava bassa» built in Rome in the 17th century and presents the problem of their use in Bernardo Pasquini's time.

## I cembalari della Roma di Bernardo Pasquini: un censimento, con aggiornamenti sui loro strumenti

Patrizio Barbieri

Nell'Archivio di Stato di Roma è stato recentemente rinvenuto l'inventario dei beni lasciati da Pasquini (Not. A.C., vol. 2834, c. 298, 27.11.1710), poi integralmente pubblicato in [Ba.2011: App. 2] (vedi i "Riferimenti bibliografici" in calce alla presente relazione). Pasquini aveva la fortuna di abitare in un appartamento di tre stanze e cucina posto al terzo piano di un palazzo, quello dei principi Borghese, a quei tempi considerato una delle quattro meraviglie di Roma. Esso era anche noto come il 'cembalo Borghese', dato che la sua inusuale pianta mistilinea ricordava la sagoma di tale strumento (caratteristica che certamente non sarà dispiaciuta al principe dei cembalisti italiani). Nell'appartamento, dove il compositore viveva con il nipote e allievo Felice Bernardo Ricordati (detto 'Bernardino'), vengono registrati ben cinque strumenti da tasto, dei quali purtroppo non viene fornito il nome del costruttore: una "spinetta a un registro", una "spinettona piccola", uno "spinettonone", e due cembali a due registri (non precisati, ma molto probabilmente 2x8'). Dato che entrambi tali cembali erano ubicati nella principale delle tre stanze, quella in cui Pasquini lavorava, è assai probabile che su di essi, in duo col nipote Bernardino, egli eseguisse le sue 14 (o 15) sonate notate col solo basso numerato.

Dall'inventario è inoltre affiorato che il nostro compositore, come già il suo amico e collega Corelli, era anche un collezionista di dipinti. Fra i 156 pezzi registrati ne figura uno così descritto: "Una tela da sette e cinque con cornice negra, con tre filetti d'oro rappresentante un ritratto del S.re Bernardo Pasquino originale del Padre Pozzi". Tale documento ci permette finalmente di attribuire con certezza il ritratto al famoso pittore gesuita.

Secondo recenti ricerche archivistiche condotte da Susanna Mazza, nel dipinto Pasquini indossa uno dei costumi di foggia esotica realizzati per le commedie musicali da lui composte per i principi Chigi e rappresentate nella loro villa di Ariccia (Maz.2007).

Tornando agli strumenti da tasto, c'è da ricordare che in seguito al declino della cembalaria napoletana, avvenuto intorno alla metà del Seicento, all'epoca di Pasquini Roma era divenuta il maggiore centro nel settore [Ko.2007: 579]. Il presente studio si propone di effettuare un censimento dei cembalari operanti nell'Urbe proprio nel periodo in oggetto (c1650-1710). Rimandando il lettore ad altri repertori per più dettagliate informazioni su molti di essi [Bo.1995; Ba.1989], in questa sede ci si limiterà a fornire qualche aggiornamento per lo più relativo a nuovi dati biografici, inventari di bottega, e strumenti da loro costruiti o restaurati (il che tra l'altro ci permetterà di meglio inquadrare la tipologia di quelli posseduti da Pasquini); si vedrà inoltre che, benchè i modelli standard rimanessero il cembalo a due registri e la spinetta a un solo registro, dai palazzi dell'aristocrazia romana affiora una insospettata e assai più ampia varietà di strumenti. I costruttori censiti nell'intero periodo risultano essere circa una trentina. Più in particolare, è recentemente emerso che nel 1708, cioè due anni prima della morte di Pasquini, i cembalari operanti nell'Urbe erano esattamente dieci: il rigoroso censimento relativo alla cosiddetta 'tassa del milione' (di scudi) - effettuato in tale anno per finanziare la guerra con l'Austria - ce ne fornisce infatti i nominativi, unitamente all'ammontare della tassa pagata da ciascuno di essi, tassa a sua volta proporzionale al loro reddito annuo e quindi indicativa della loro 'quotazione' nel settore.

**Acciari Benedetto** (n. c1666, viv. 1717), figlio e successore di **Francesco** (n. c1609/11-viv. 1686). Nel 1680 Francesco restaura un cembalo 'all'ottava bassa' (cioè basato sul 16'), di ben quattro registri, appartenente alla famiglia Pamphilj. Nel 1708 Benedetto compare tra i dieci cembalari operanti a Roma: la tassa da lui pagata in quell'anno è inferiore solo a quella di Mondini [Ba.2009: 612]. Nuovi documenti archivistici registrano due cembali della famiglia Acciari [Ba.2012:D.1698c, D.1737].

**Alari Giovanni Antonio** (n. 21.11.1685, m. 23.10.1762). Nella tassazione del 1708 risulta occupare una posizione intermedia, pari a quella

di Cancellieri e Mandelli [Ba.2009: 612]. Nel 1739 restaura un cembalo a due manuali e tre registri, “con la variazione de tuoni”, appartenente al cardinale Pietro Ottoboni e le cui prestazioni non sono state finora chiarite [Pi.1984].

**Albani (Albana).** Tali costruttori non poterono entrare personalmente in contatto con Pasquini, essendo morto nel 1648 l'ultimo loro esponente, Orazio. Vengono qui segnalati solo perchè alcuni loro strumenti, soprattutto spinette, continuano a essere segnalati a Roma fino a Settecento inoltrato. La “spinettina” di Pasquini doveva probabilmente essere del tipo ‘ottavina’ o anche più acuta, sul tipo di quelle che Athanasius Kircher afferma essere state ‘nuovamente inventate a Roma’ e delle quali riporta anche la lunghezza: circa un palmo e mezzo, cioè 34-37 cm [Ki.1650: 454]. Una di queste è registrata in un inventario del 1716, come opera del summenzionato Orazio Albana: sul suo coperchio era dipinta l'allora assai ricorrente estasi di S. Francesco con un angelo che suona il violino, e presentava un ricco rivestimento di damasco cremisi orlato con merletto d'oro e pizzi [Ba.2012:D.1716b]; essendo lunga solamente un palmo e un quarto era dunque anche più piccola della spinetta ottavina costruita nel 1637 da Girolamo Zenti, ora al Metropolitan Museum of Art di New York, anch'essa un tempo rivestita con damasco rosso [Ri.1973: 85-7]. Una spinetta ottavina a pianta trapezoidale, costruita nel 1617 da un altro componente la famiglia Albani, Silvestro (n. 1598-m. 20.2.1628), è conservata a Bologna, Collezione Tagliavini: 1×4'; estensione tastiera C<sub>1</sub>-C<sub>5</sub> (suonante C<sub>2</sub>-C<sub>6</sub>), con prima ottava in sesta [Ta.2009a: 44-5].

**Bini Sebastiano** (att. 1698-1705).

**Boni ‘Cortona’, Giovanni Battista** (att. 1606, m. c 1641) e figlio **Giuseppe** (n. 1629/30, m. 18.3.1702). Nei documenti romani vengono entrambi spesso indicati col semplice appellativo di ‘Cortona’, dal nome della città di origine della famiglia, per cui non sempre univoca è la loro identificazione. Finora, la più antica data attestante l'attività di Giovanni Battista era il 1617; recentemente è però emerso che egli era attivo nell'Urbe già almeno dal 1606: in tale anno “Io. Baptista q. Silvestri de Bonis de Cortona” promette infatti a tal “Dominico q. Francisci Mori senense, crivelaro in Urbe” di costruirgli “un cimbalo servito di tutti li suoi ordegni”,

con cassa di abete e tastiera “ordinaria”, per 22 scudi (Roma, Archivio di Stato, 30 Not. cap., uff. 27, vol. 45, c. 407, 13.10.1606). Nell’inventario della principessa Olimpia Giustiniani Barberini (1730) viene inoltre menzionato un cembalo a tre registri costruito nel 1621 da Giovanni Battista, documento che costituisce quindi la più antica segnalazione di strumento dotato di tale numero di registri prodotto a Roma [Ba.2012:D.1730]. Contrariamente a quanto finora ritenuto, non indifferente era il numero di cembali di questo tipo esistenti nell’Urbe: solamente in [Ba.2012] ne vengono segnalati quasi quaranta. Relativamente all’identità di tali tre registri, le informazioni di cui oggi disponiamo testimoniano quattro possibili disposizioni:  $3 \times 8'$ ;  $2 \times 8' + 1 \times 4'$  (vedi Giusti, più avanti);  $1 \times 16' + 2 \times 8'$ ;  $2 \times 8' + \text{'tiorbino'}$  (in cui l’identità del ‘tiorbino’ è tuttora incerta). Un cembalo a tre registri impostato sul 16’, cioè ‘all’ottava bassa’, deve certamente essere stato quello di proprietà del principe Giulio Savelli, deceduto nel 1712: era infatti lungo 14 palmi romani ( $\cong 313\text{-}349$  cm) e sostenuto da cinque gambe, invece delle tre ordinarie; i rimanenti tre cembali elencati nello stesso inventario erano invece lunghi solo  $7\text{-}8\frac{1}{2}$  palmi [Ba.2012:D.1712a].

Il ‘Cortona’ (non si sa se padre o figlio) fu anche autore del cembalo a quattro registri e due manuali descritto in un inventario romano del 1725 [Ba.2012:D.1725b]. Un altro, di Giovanni Battista, sempre a due tastiere ma di soli tre registri, sembra essere stato quello un po’ confusamente segnalato in un inventario Barberini del 1649 [Ha.1979: 103-04; Wr.1984: 20]. Se si trascurano alcuni cembali sperimentali - come quelli ‘poliarmoonici’ costruiti da Polizzino per Doni e Della Valle, e il già citato cembalo “con la variazione dei toni” - i summenzionati strumenti sono gli unici a due tastiere reperibili nella documentazione italiana a noi nota.

**Buscaini Antonio** (n. c1594/1603, m. 27.3.1675).

**Cancellieri Virgilio** (n. c1680/82, m. 15.11.1735). Nel censimento del 1708 occupa una posizione contributiva intermedia, pari a quella di Alari e Mandelli [Ba.2009: 612].

**Cicerone Giovanni** (n. c1671, viv. 1728). Nel censimento del 1708 la tassa da lui pagata è inferiore solamente a quella di Mondini [Ba.2009: 612].

**Cremisi Giovanni** (n. c1652, viv. 1683) e **figlio Pietro** (n. c1682, viv.

1752). Nel censimento del 1708 la tassa da loro pagata è inferiore solamente a quella di Mondini [Ba.2009: 612].

**De Grandis Giovanni** (att. 1660).

**Fabri (Fabbri) Filippo** (n. c1636-41, m. 21.5.1691). Nipote di Francesco. Oltre a quello già noto del 7.10.1679, è stato rinvenuto un successivo testamento, redatto il giorno precedente il decesso, da cui si apprende che: risiedeva sempre in via della Pace (continuando la bottega dello zio Francesco), nomina erede universale la moglie (Veronica Zaula), lascia “un cimbalo attaccato alla cassa, et un quadro di S. Francesco con la sua cornice” alla sorella Elisabetta Fabri (Roma, Archivio di Stato, Not. A.C., vol. 1873, c. 517, 20.5.1691). Il giorno successivo al decesso la moglie fa effettuare l’inventario dei beni (Roma, Archivio di Stato, Notai A.C., vol. 1873, c. 519, 22.5.1691), in cui fra l’altro si legge:

[c. 519r, nell’abitazione: poche e povere cose, come già nell’inventario dei beni dello zio Francesco, con il quale aveva abitato]; [c. 519v] Nella bottega. Dove esso q. Sig.<sup>f</sup> Filippo lavorava. In primis: Un cimbolo grande a tre registri a ottava stesa senza piedi con la tastatura d’ebano, e d’avorio [voce poi cassata e sostituita con “un cimbolo levator di cassa”]; Un altro piccolo a due registri attaccato alla cassa con tastatura di busso senza piedi; Altro simile a due registri con la cassa a levatora senza piedi nè finito; Due spinette fornite a levatore di cassa; Un cimbolo ad ottava stesa a due registri principiato, cioè con la tastatura, e saltarelli solamente; Un altro a levatore di cassa a due registri con tastatura, e saltarelli, non armato; Altro simile a levator di cassa a due registri con tastatura, e saltarelli, non armato; Altro non finito con la sua tastatura; Tre banconi ad uso d’arte; Cinque piane; Tre seghe grandi da lavorar a mano; Altre tre piccole; Due ascie; Un verletto; [c. 520r] Due gielosie; Tre pianozze piccole a mano; Sei pianozze lunghe; Pezzi diciotto di ferri da piane, e pianozze; Altri quattro pezzi di ferri, che stanno dentro le sue pianozze; Una sega a due mani; Tre tavoloni di cipresso lunghe palmi quindici, e larghe quattro; Tredici tavole sottili di cipresso, con certi altri pezzi; Due tavole grosse di cipresso lunghe palmi nove; Altra tavola grossa di cipresso segata; Tre tavole d’albuccio, con altri pezzi grandi, e piccoli; Quattro tavole d’abeto lunghe palmi dodici grosse, e altre quattro sottili dell’istesso legname; Altri pezzi, e regoli, che servono ad uso di detti instramenti; Altri pezzi di cipresso sottili per far torte, e sponde dell’istessi instramenti; Quattro para di registri,

e mazze, e cornicette, che servono per l'istessi instrumenti; Tre tastature da cimboli; Otto morse fatte a vite ad uso di detta arte; Otto strettore grandi, e picciole ad uso di detta arte; Diverse morse di legno, et altri pezzi ad uso di detta arte; Diversi pezzi di tavolacci smozzati; Diversi fili di ferro; Ventitre pezzi di ferri tra lime, e scarpelli; [c. 521v] Una pietra da olio; Due para di tenaglie; Due compassi; Due graffietti; Quattro martelli grandi, e piccioli; Due misure da cimbalo da fondo.

**Fabri (Fabbri) Francesco** (n. c1591, m. 19.7.1675). Inventario dei beni in [Ba.1989: 151].

**Forasassi Carlo** (n. c1626/7, m. 18.9.1673).

**Garzini Giacomo** (n. c1637). Era cognato di Giuseppe Boni (sposato con Antonia Garzini), nella cui bottega è segnalato come lavorante almeno dal 1652 al 1664. Deceduto il 3.4.1698 nella parrocchia di S. Tommaso in Parione [Ba.2012:64]. Vedi anche voce 'Piccini'.

**Giusti Giovanni Battista** (n. c1624-35, viv. 1693). Lavorante di Giuseppe Boni Cortona (1648-56) e successivamente di Girolamo Zenti (1657-9) [Ba.1989: 151]. Nel 1679-80 costruì una spinetta a due manuali, simile a quelle già realizzate dal suo secondo maestro: vedi voce "Zenti". Un suo cembalo di tre registri, datato Ferrara 1679, è attualmente conservato a Bologna, Collezione Tagliavini:  $2 \times 8' + 1 \times 4'$ ; estensione tastiera  $G_0, A_0 - C_5$ ; il dipinto all'interno del coperchio è attribuito a Giuseppe Zola (1672-1743) [Ta.2009a: 26-7].

**Guidi Marco**. Nel censimento del 1708 è il meno tassato tra i dieci cembalari elencati (il suo reddito è un sesto di quello di Mondini) e l'unico ad essere analfabeta [Ba.2009: 612].

**Lagardi Antonio Carlo** (att. 1680-81).

**Mambriani (Maberiani) Giovanni Maria** (n. c1640/42). Deceduto nel 1702-08, ma più probabilmente nel 1708 [Ba.2012:64]. Di lui si conserva una spinetta di forma rettangolare del 1676, che si inserisce a cassetto in uno 'studiolo' splendidamente decorato: tale strumento è stato recentemente descritto da Grant O'Brien [O'Brien.2011]. Sempre di Mambriani, nell'inventario dei beni del marchese Giovanni Giorgio Costaguti (1703) viene segnalato un cembalo di quattro registri [Ba.2012:D.1703b]. A Roma, comunque, cembali a una tastiera con tale numero di registri non

dovevano costituire un'eccezione, dato che i documenti d'archivio ne riportano almeno altri quattro [Ba.2012:58]. Uno di essi, questa volta del 'Cortona', nel 1704 era di proprietà del duca Antonio Maria Salviati; un altro, che per di più era 'all'ottava bassa', già almeno dal 1680 si trovava presso i principi Pamphilj (vedi 'Acciari Francesco'). Ne vengono poi segnalati altri con un numero di registri anche superiore, fino a sette (quello di quest'ultimo tipo, essendo stato donato nel 1703 da Ferdinando de Medici alla marchesa Isabella Ruspoli, doveva certamente essere stato visto sia da Pasquini che da Handel) [Mor.2001: 386; Ba.2012:60]. Assai probabilmente alcuni di questi ultimi registri erano solo 'effetti speciali', simili cioè alla "sordina" (detta anche "liuto") e all'"arpeggiamento" (probabilmente una variante dell'"arpichordum") presenti in alcuni degli strumenti costruiti da padre Fabio da Bologna [Ta.2009b: 162].

**Mandelli Tomasso.** Nel censimento dell'agosto 1708 occupa una posizione contributiva intermedia, pari a quella di Alari e Cancellieri. Morirà poco più di un anno dopo, il 13.1.1710, lasciando ai suoi familiari alcuni cembali, uno dei quali opera di Girolamo Zenti [Ba.2009: 612-3]. È importante ricordare che, per le corde gravi di un cembalo appartenente ad Antonio Ottoboni, nel 1690 Mandelli si era servito di "saltaleoni grossi", composti cioè da due corde di rame intrecciate [Chi.2009: 104]. Tale soluzione, che sembra essere la prima segnalata su tali strumenti, dava luogo a minore inarmonicità rispetto a quella di una singola corda di sezione pari alla somma delle due costituenti il 'saltaleone'.

**Marchion (Marchionne) Francesco.** Già nel 1646-7 viene segnalato come lavorante di Zenti [Ba.1989: 155]. Nel 1675 ripara una "spinettina [...] da potersi portare al collo come chitarra" appartenente a Giovanni Battista Borghese, e quindi assai probabilmente nota a Pasquini [Mor.2001: 389]; come visto alla voce 'Albani', tali spinettine potevano essere lunghe solamente una trentina di centimetri e quindi - come del resto confermano altre fonti - effettivamente appese al collo, in accordo col documento. Sempre riguardo a tale costruttore, nell'inventario dei beni lasciati dal violinista e organista Andrea Uberti (1745) viene registrato "un cembalo cromatico con cassa e controcassa d'albuggio [= pioppo], di Francesco di Marchionne autore, scudi 15.00" [Ba.2009: 609]. Simile ad esso doveva

essere lo strumento dotato di “tre ordini di tasti”, di autore anonimo, segnalato in un inventario romano del 1695 [Ba.2012:D.1695b]. Quindi ai tempi di Pasquini sopravvivevano ancora esemplari di ‘cembalo cromatico’, cioè strumenti dotati di tasti spezzati aventi l’estensione armonica Gb-B#, pari a 19 note per ottava.

**Mattia di Gand** (n. c1663/67, viv. 1740). Come già per Acciari, Cicerone e Cremisi, nel censimento del 1708 la tassa da lui pagata è inferiore solamente a quella di Mondini. Nel 1713 risulta avere ricevuto un anticipo di 35 scudi dall’organista Agostino Ciccioni per la costruzione di un cembalo [Ba.2009: 612-3]. L’unico suo strumento a noi giunto è attualmente conservato a Bologna, Collezione Tagliavini: cembalo datato 1685; 2×8’; estensione tastiera F<sub>0</sub>, G<sub>0</sub>-F<sub>5</sub>; interamente dipinto da Frans van Bloemen; restaurato nel 1998 [Ta.2009a: 28-9].

**Mondini Giuseppe** (batt. 15.3.1658, m. 17.11.1718), abate (nei documenti detto perciò anche ‘il Prete’). Nel censimento del 1708 risulta versare quasi il doppio rispetto ai più tassati fra i rimanenti cembalari [Ba.2009: 612]. Corelli lo nominò suo esecutore testamentario. Bernardo Gaffi, allievo di Pasquini, possedeva un suo cembalo a due registri, stimato ben 70 scudi [Ba.1989: 147]. Un altro suo cembalo - questa volta di tre registri, “grande” e interamente dorato - nel 1709 viene inventariato tra i beni dei Pamphilj [Ba.2012:D.1709b]. Sempre in un inventario dell’illustre famiglia (1743) si trova menzione di un “cembalo in piedi”: anche questo doveva con tutta probabilità essere opera sua, dato che Mondini era stato fino alla morte al servizio dei Pamphilj e che a lui, nel 1718-32, Giampiero Pinaroli attribuisce (erroneamente) l’invenzione del claviciterio [Ba.2012:D.1743]. Pinaroli gli attribuisce anche l’invenzione del “cimbalo piegatore”, mentre l’invenzione di tale strumento (*clavecin brisé*) è oggi attribuita, pur con qualche dubbio, a Jean Marius. Possiamo solo osservare che un inventario romano del 1713 riporta la presenza di “un cimbalo da campagna piegatora da campagna [sic] dentro sua cassa, ò urna di quattro palmi in circa [≅ 90 cm]”, e questa è la prima segnalazione di un tale strumento in Italia [Ba.2012:63].

**"Onofrio"**. Il censimento del 1708 lascia in bianco il cognome di questo cembalario, fino ad oggi non identificato, che risulta essere il penultimo

della lista, in ordine decrescente di tassazione [Ba.2009: 612].

**Piccini Valerio** (n. c1599, m. 8.9.1664). L'inventario della sua bottega è già stato pubblicato in [Ba.1989: 134]. Un mese e mezzo dopo la morte, la vedova, Caterina Chelli, vende tutti i “bona, et stilia ad usum cimbalarij existentia in apotheca” di via del Corso ai cembalari “Iosepho de Bonis et Iacobo Garzino, fil q<sup>m</sup> Raphaelis romano”, per 44 scudi (Roma, Archivio di Stato, 30 Not. Cap., uff. 19, vol. 295, c. 238, 26.10.1664: documento gentilmente segnalatomi da Furio Luccichenti). La perizia allegata, su foglio staccato e non firmata, riporta:

Un cimbalo a un registro attachato alla cassa, sc. 7.-; Dui cimbali attaccati alla cassa ad un registro l'uno non finiti, sc. 7.-; Un cimbalo a tre registri non finito levatore di cassa, sc. 14.-; Un tiorbino levatore di cassa senza cassa, sc. – [tale voce è stata poi cassata]; Dui cimbali levatori di cassa alla ottava stesa cominciati, sc. 8.-; Tre tavolncielli un rocho di cipresso con otto tavolette del medesimo cipresso, sc. 7.-; Sette tavole di abeto, sc. 0.80; Palette d'avolio, sc. 3.-; Sette seg[h]e fra piccole e grande, sc. 0.50; Ferri da scorniciare [...]; Piane e pianozze, sc. 3.-; Cinque martelli, tenaglie, tenaglie a punta, compassi, lime grosse e piccole, trivelli, una squad[r]a d'ottone, una ascia, tegami da colla, sc. 1.50; Il resto dell'avanzi delle bagaglie con due pietre da oglio, sc. 4.-; Due banchi, sc. 2.-. [Totale] sc. 67.80

Tale perizia tra l'altro rivela indirettamente che non sempre l'attribuzione di uno strumento a un dato costruttore è certa.

**Polizzino Giovanni Pietro** (n. c1602, m. 8.4.1658). L'unico suo strumento a noi giunto, un cembalo di ottima fattura, è stato scoperto e restaurato nel 2007 da Olivier Fadini, a Parigi: 2×8'; estensione tastiera C<sub>1</sub>-C<sub>5</sub>, con prima ottava in sesta e 'diatonici' in avorio; A<sub>3</sub> = 392 Hz; firma sul primo tasto: “J. Petrus Polizzinus, Roma[e] fecit, 1634 (1639?)”. Tale strumento, nel marzo 2011, era in vendita per 120.000 Euro [Po.2011]. Polizzino è oggi soprattutto noto per i cembali 'poliarmonici' da lui costruiti per Giovanni Battista Doni e Pietro Della Valle. Su commissione di quest'ultimo nel 1650 realizzò un “cembalo grande a tre tastature”, riccamente decorato e del costo complessivo di circa 120 scudi, poi inviato a Giovanni IV di Portogallo [Ba.2007: 83]. Tale strumento fu dipinto da Simon Vaubert,

autore originario di Montpellier e oggi non riportato da alcun repertorio. Per una curiosa coincidenza, nel marzo 2011 Ettore Sannipoli mi comunica di avere seguito il restauro di una pala d'altare del 1659, per la verità di non eccelsa mano, firmata appunto da Simon Vaubert (Gubbio, chiesa di S. Francesco di Paola, annessa al palazzo Biscaccianti della Fonte) [Sa.2011]; tale opera sembra essere l'unica fino a noi giunta di tale artista.

**Ramerini Giacomo** (n. c1596, m. 1.10.1674). Il principale strumento impiegato nelle 'accademie per musica' di palazzo Borghese e suonato da Pasquini era il cosiddetto "cimbalo piano e forte a tre registri", che già nel 1644-45 Mersenne ebbe occasione di ammirare nel laboratorio romano di Ramerini, precisando che era stato recentemente inventato da quest'ultimo e che, a comando dell'esecutore, poteva emettere suoni forti o deboli; sempre a palazzo Borghese, Ramerini accudiva tale cembalo ancora nel 1666-72 [Mor.2001: 389; Ba.2012:55]. L'uso di tale strumento era del resto pienamente in accordo con il gusto del 'piano e forte' allora in voga a Roma, come testimonia Scipione Maffei nel 1711 [Maf.1711: 144]:

“uno de' principali fonti, da' quali traggano i periti di quest'arte il segreto di singolarmente diletta chi ascolta, è il piano, e' forte; o sia nelle proposte, e risposte, o sia quando con artificiosa degradazione lasciandosi a poco a poco mancar la voce, si ripiglia poi ad un tratto strepitosamente: il quale artificio è usato frequentemente, ed a meraviglia ne' gran concerti di Roma con diletto incredibile di chi gusta la perfezione dell'arte”.

**Ridolfi Giacomo.** Si è recentemente appurato che tale costruttore, allievo di Girolamo Zenti, nacque intorno al 1636 e morì il 17.9.1700 [Ba.2012:64]. L'inventario dei beni, stilato dopo la morte, è relativo solo alla sua abitazione (in via dei Cestari, regione Pigna), segno che doveva avere già smesso l'attività (Roma, Archivio di Stato, 30 Not. Cap., uff. 9, vol. 542, c. 107, 13.10.1700). Da esso si deduce che era non ricco, ma comunque abbastanza benestante. In particolare si legge:

[c. 107r, quadro] rappresentante un'arma della Regina di Svezia; [c. 107v, altro quadro] rappresentante il Sig.<sup>r</sup> Duca di Bracciano; [c. 108r-v] Nel 3° tiratoretto sei

martelletti da cimbalo con diversi altri ferretti, et altri ordegni da cimbalo di poco valore”; [c. 108v] Un cimbalo nuovo bianco a due registri con suoi piedi vecchi rotti; [c. 109v, due quadri,] l’uno il ritratto della bona memoria detto Sig.<sup>re</sup> Iacomo Ridolfi testatore, e l’altro della q<sup>m</sup> Sig.<sup>ra</sup> Anna sua moglie; [c. 110r] Due spinette eguali guaste di poco valore; Un cimbalo grande a tre registri vecchio con suoi piedi torniti parimente vecchi; [c. 130r, nella stalla] Un calesse usato assai; Un cavallo di pelame bianco vecchio; [c. 130v] Un cimbalo a due registri in sesto esistente di presente appresso al sud.<sup>o</sup> Sig.<sup>re</sup> Marco Gigli, conforme esse parti asseriscono.

Nuovi documenti d’archivio descrivono due suoi strumenti a due registri, uno dei quali appartenente al maestro di cappella Pompeo Cannicciari [Ba.2012:64]. Si ha inoltre notizia che nel 1682 Ridolfi restaurò un cembalo di “Bucres di Germania” (= Ruckers), a due tastiere e quattro registri, che il principe Lorenzo Onofrio Colonna teneva nel suo teatro [Mor.2001: 385-6; Tam.1997: 382]. Lo strumento fu certamente suonato da Pasquini, dato che tra il 1677 e il 1688 quattro delle sue opere furono rappresentate in tale teatro (dovette anche conoscere personalmente Ridolfi, che in tale periodo era manutentore dello strumento). C’è da aggiungere che nel 1633, nella sala delle udienze del cardinale Girolamo Colonna, viene registrata un’altra opera degli stessi costruttori fiamminghi: “un cimbalo a cinque registri di Gio. Lucrez [Lueres?] flamengo”, da identificarsi con Ioannes Ruckers (1578-1642) [Ba.2012:D.1633].

**Zenti Girolamo** (n. c1609/11, m.1666-7). Emendando quanto riportato in [Ba.1989: 155], si è appurato che la moglie di Giovanni Battista Boni da Cortona era Elisabetta Zenti, zia di Girolamo, per cui è assai probabile che quest’ultimo si sia formato alla scuola del celebre zio [Pu.2007: 66]. Fra gli strumenti di Zenti si segnalano un cembalo a tre registri, riccamente intagliato, descritto nell’inventario romano della regina Cristina di Svezia [Ba.2012:64], e una spinetta “con le corde d’oro”, avente la notevole estensione  $G_0-C_5$  (ottava grave corta e tasto spezzato per il  $B_0/Eb_1$ ). Armature utilizzanti tale nobile metallo - di cui in Italia si hanno non poche segnalazioni nel corso del Seicento, fino all’introduzione delle corde fasciate - permettevano di ridurre l’inarmonicità e soprattutto la lunghezza delle corde gravi (e quindi l’ingombro, cosa assai vantaggiosa

per le spinette) [Gai.1969: 7; Ba.2010]. Zenti, come il suo allievo G. B. Giusti (vedi), costruì anche spinette a due manuali: quello superiore con un 4', mentre quello inferiore poteva offrire sia la combinazione 8'+4', sia - se spinto in dentro - solo il registro di 8' [Mo.2000]. Abbiamo visto che tra gli strumenti posseduti da Pasquini figurava anche uno “spinettone”: è stato recentemente appurato che con tale denominazione a quei tempi si poteva designare sia la ‘spinetta traversa’ ideata da Zenti almeno dal 1637 (su tale modello sarà lo ‘spinettono da orchestra’ di Cristofori) sia una generica ‘spinetta’ di grandi dimensioni [Mon.2002: 36-7; Ba.2012:62].

Sempre a proposito dei cembali romani di quel periodo, ricordiamo che Zenti era stato per la prima volta convocato a Parigi nel 1660, in occasione della prima dell’*Ercole amante* di Francesco Cavalli, opera rappresentata nell’anno seguente alle Tuileries, nel vastissimo e sordo Théâtre des machines: Henry Prunières riporta che, i cembali francesi non essendo abbastanza sonori, ne furono fatti venire da Roma due grandi, assieme a “un artigiano abile nell’arte di costruire tali strumenti”, cioè lo stesso Zenti [Pr.1913: 243].

## Riferimenti bibliografici

[Ba.1989] Patrizio Barbieri, *Cembaloro, organaro, chitarraro e fabbricatore di corde armoniche nella Polyanthea technica di Pinaroli (1718-32). Con notizie sui liuti e cembali operanti a Roma*, “Recercare”, I (1989), pp. 123-209. Anche on-line [www.patriziobarbieri.it/pdf/pirrotta.pdf](http://www.patriziobarbieri.it/pdf/pirrotta.pdf)

[Ba.2007] -, *Pietro Della Valle: the Esthèr oratorio (1639) and other experiments in the ‘stylus metabolicus’*. With new documents on triharmonic instruments, “Recercare”, XIX (2007), pp. 73-124. Anche on line [www.patriziobarbieri.it/pdf/recercarexix.pdf](http://www.patriziobarbieri.it/pdf/recercarexix.pdf)

[Ba.2009] -, *An assessment of musicians and instrument-makers in Rome during Handel’s stay: the 1708 Grand Taxation*, “Early Music”, XXXVII-4 (2009), pp. 597-619.

[Ba.2010] -, *Gold- and silver-stringed musical instruments: modern physics vs Aristotelianism in the Scientific Revolution*, “Journal of the American Musical Instrument Society”, XXXVI (2010), pp. 118-154.

[Ba.2011] -, *John Ravenscroft and Bernardo Pasquini: the art collections and instruments of two musicians in Late-Baroque Rome*, “Music in Art”, XXXVI (2011), pp. 257-274.

[Ba.2012] -, Harpsichords and spinets in late Baroque Rome, "Early Music", XL-1 (2012), pp. 55-72.

[Bo.1995] Donald H. Boalch, Charles Mould, *Makers of the harpsichord and clavichord 1440-1840*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

[Chi.2009] Teresa Chirico, *New information about harpsichords and harpsichord makers employed in Rome by Cardinal Pietro Ottoboni and his father Antonio*, "Galpin Society Journal", LXII (2009), pp. 101-15.

[Gai.1969] Vinicio Gai, *Gli strumenti musicali della corte medicea e il museo del conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze*, Firenze, Licosa, 1969.

[Ha.1979] Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi and a decade of music in Casa Barberini: 1634-1643*, "Analecta Musicologica", XIX (1979), pp. 94-124.

[Ki.1650] Athanasius Kircher, *Musurgia universalis [...]*, vol. 1, Roma, Grignani, 1650.

[Ko.2007] John Koster, *Towards an optimal instrument: Domenico Scarlatti and the new wave of Iberian harpsichord making*, "Early Music", XXXV (November 2007), pp. 575-604.

[Maf.1711] [Scipione Maffei,] *Nova invenzione d'un gravecembalo col piano, e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali*, "Giornale de' letterati d'Italia", V (1711), pp. 144-159.

[Maz.2007] Susanna Mazza, *Scheda senza titolo allegata alla riproduzione del ritratto di Pasquini eseguito d Andrea Pozzo*, in *Il principe romano. Ritratti dell'aristocrazia pontificia nell'Età Barocca*, a cura di Francesca Petrucci e Maria Elisa Tittoni, Roma, Gangemi, 2007, p. 94.

[Mo.2000] Sergio Monaldini, *L'orto delle Esperidi. Musici, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000, pp. 393, 408, 434.

[Mon.2002] Giuliana Montanari, *The oval spinets and Grand Prince Ferdinando de' Medici's collection of quilled instruments*, in *Bartolomeo Cristofori. La spinetta ovale del 1690 / The 1690 oval spinet*, a cura di Gabriele Rossi-Rognoni, Livorno, Sillabe, 2002, pp. 32-41:39.

[Mor.2001] Arnaldo Morelli, *Storia della cembalaria e tipologia della documentazione. Alcuni esempi, in Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, a cura di François Seidoux et al., Bologna, Patron, 2001, pp. 379-396.

[O'Brien. 2011] Sito di G. O'Brien (aprile 2011): [http://www.claviantica.com/Publications\\_files/Maberiani\\_report.htm](http://www.claviantica.com/Publications_files/Maberiani_report.htm).

[Pi.1984] Franco Piperno, *Un cembalo a tre registri del cardinale Pietro Ottoboni ed una spinetta a due tastiere del principe Francesco Maria Ruspoli*, "Il flauto dolce", 10-11 (Gennaio-Giugno 1984), pp. 39-40.

[Po.2011] *Cembalo di Polizzino* (aprile 2011): <http://www.renard-music.com/selectfcheinstrument.php3?1000190>

[Pr.1913] Henry Prunières, *L'opéra Italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913.

[Pu.2007] Luca Purchiaroni, *Girolamo Zenti and Giovanni Battista Boni da Cortona: an unsuspected relationship*, "Galpin Society Journal", LX (2007), pp. 63-70.

[Ri.1973] Edwin M. Ripin, *The surviving oeuvre of Girolamo Zenti*, "Metropolitan Museum Journal", VII (1973), pp. 71-87.

[Sa.2011] Ettore A. Sannipoli, *Per San Francesco di Paola*, "L'Eugubino", LXII-2 (2011), pp. 24-25.

[Ta.2009a] *A concise English catalogue of the Tagliavini Collection of musical instruments*, compiled from the Italian by Michael Latcham (vol. 3 della Collezione Tagliavini. *Catalogo degli strumenti musicali*), Bologna, Bononia University Press, 2009.

[Ta.2009b] Luigi Ferdinando Tagliavini, *Fabio da Bologna*, virtuoso costruttore di cembali, "Recercare", XXI (2009), pp. 149-75.

[Tam.1997] Elena Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689) [...]*, Roma, Bulzoni, 1997.]

[Wr.1984] Denzil Wraight, *Italian two-manual harpsichords: some notes following Comm. 537*, "FOMRHI Quarterly", XXXVI (1984), pp. 19-22 (Comm. 538).

## Abstract

In the apartment of the Borghese palace where Pasquini lived with his nephew and student Felice Bernardo Ricordati (known as 'Bernardino'), five keyboard instruments were registered, whose maker unfortunately was not recorded: a spinet with one stop, a small "spinetina", a "spinettone", and two harpsichords with two stops (not specified but most likely two 8' stops). During the time of Pasquini, Rome became the principal centre in the field of the construction of harpsichords. Approximately thirty makers can be counted over the period c1650-1710, and, in particular, it has recently come to light that the number of makers in Rome in 1708, two years before the death of Pasquini, was exactly ten.

Although the standard Italian harpsichord had only two registers, three-register instruments were not at all rare in Rome: in addition to those already known, more than forty new such instruments were found, beginning with the one built in 1621 by Giovanni Battista Boni 'Cortona', so far the first known of this type made in the Eternal City; some of them were even based on the 16'. About the 'three-register piano-and-forte harpsichord' played by Bernardo Pasquini in the palazzo Borghese's *accademie*, new documents attribute its invention to Iacopo Ramerini (before 1647), together with the two ways of using the piano and forte in Roman musical performances. Also six four-

register instruments have come to light, one of them a very rare two-manual by 'Cortona'. Furthermore, new evidence was provided concerning two- or three-manual harpsichords which could be played 'on two sides' or 'on three sides' respectively. To which are to be added a couple of two-manual spinets, possibly similar to those – recently discovered – made by Girolamo Zenti and his pupil Giovanni Battista Giusti presenting, in addition to a 4' upper keyboard, a lower one which could provide both 8' + 4' and, if shifted inside, only the 8'. Passing to the spinettone, new documents confirm that this term was not limited to Zenti's large bentside spinets (spinette traverse), but rather included any large-sized spinetta or arpicordo. Lastly, a 1713 inventory mentions a cembalo da campagna piegatore, constituting the first evidence for a 'folding harpsichord for the country' in Italy, though unfortunately does not specify if it was French or one of those then made in Rome by Giuseppe Mondini. [www.patriziobarbieri.it](http://www.patriziobarbieri.it)

# Affetti cantabili from Frescobaldi to Pasquini<sup>1</sup>

Massimiliano Guido

## Effetti, affetti and musical structures

The term *affetti* was first used with reference to keyboard in 1615 by Girolamo Frescobaldi<sup>2</sup>. The first edition of his *Avvertimenti*, engraved by Nicolò Borboni, was a short practical text, with no literary intent. *Affetto* only occurred once, referring to the author's eagerness in presenting the work to his readers. About the music he only observed how a clear distinction ought to be made between the different sections, or *passi*, according to their diverse "*effetti, che sonando appariscono.*" This statement was changed in the second version (1616), and *effetti* became *affetti*. There the term occurs seven times; it was retained in the following reprints and adopted in the Second Book as well. This time it reads: *toccatas* are "*copiose di passi diversi, et di affetti.*"

The importance of the replacement *effetto/affetto* has been pointed out by Luigi Ferdinando Tagliavini, who used this conceptual couple also for describing the difference between the two books of *toccatas*<sup>3</sup>. *Effetto* is a nice

<sup>1</sup> This paper has been made possible thanks to a post-doctoral fellowship at Pavia University in the research project *History of Music Theory and Performance Practice of Keyboard Instruments*. The author wishes to thank Dale C. Carr for the English editing and his precious comments.

<sup>2</sup> GIROLAMO FRESCOBALDI, *Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo [...] Libro Primo*, ed. critica a cura di E. Darbellay, Milano, Suvini Zerboni 1977 (I ed. Borboni, Roma 1615) e ID., *Il Secondo libro di Toccate, canzone, versi d'hinni Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo*, ed. critica a cura di E. Darbellay, Milano, Suvini Zerboni 1979 (I ed. Borboni, Roma 1637, già 1627).

<sup>3</sup> LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Varia frescobaldiana*, in *L'Organo*, 21 (1983), pp. 83-128. On the same subject see also ID., *Gli "affetti cantabili" nella musica di Girolamo Frescobaldi*, in *Docere delectare movere: affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo Barocco romano*, Atti del Convegno organizzato dall'Istituto olandese a Roma e dalla Bibliotheca Hertziana (Max Planck-Institut), in collaborazione con l'Università cattolica di Nijmegen (Roma, 19-20 gennaio 1996), Roma, De Luca 1998, pp. 81-8.

musical rendition, a rich diminution, flourished in the Venetian tradition, where the listener is amazed by the performance, having an impression of *euphonia*, a perfectly harmonic architecture. *Affetto* is not only to get the listener amazed, but it is even more to stimulate his inner passions and to make them resonate in accordance with and by means of music.

When Frescobaldi deliberately chose *affetto*, he not only followed the cultural mainstream of his time, but he made keyboard music subject to the aesthetic principles of *seconda prattica*, because the so called *affetti cantabili* are a result in the body and soul of the listener, achieved by a variety of devices - producing above all contrast - rather than being precise musical structures. If one wants to circle the *affetti* on the page, and to follow their alleged development in the Roman school up to Pasquini, one must first be aware of the word's meaning and its usage.

The rediscovery of the emotional power of music through Classic rhetoric was an important issue in the Renaissance<sup>4</sup>. A good artistic result, whether of a speech or whatever else, had a tremendous result on human beings: it could cause a transient shift in the soul as well as in the body, as stated by Cicero in *De Inventione*.

Affectio est animi aut corporis ex tempore aliqua de causa commutatio, ut laetitia, cupiditas, metus, molestia, morbus, debilitas et alia, quae in eodem genere reperiuntur<sup>5</sup>.

*Affetto* is then an emotive reaction to an external stimulus, a breeze rippling the lake of the unconscious. Pietro Bembo in his *Prose della volgar lingua* (1525), taking Petrarch's poems as an example, linked the very sound of the words to this response that the art work ought to evoke in the listener. The affective quality is produced by the rhythm, by the accents, and by the number of vowels and double consonants. The results belong to the contrasting categories of *gravità* and *piacevolezza*: *dignità*, *maestà* and *magnificenza* refer to gravity, while *soavità*, *dolcezza* and *grazia* are typical manifestations

<sup>4</sup> PATRICK MACEY, *Retorica e affetti nel Rinascimento*, in *Enciclopedia della Musica, Storia della musica europea*, Vol. IV, a cura di J-J. Nattiez, Torino, Einaudi 2004, pp. 316-40: 316.

<sup>5</sup> MARCO TULLIO CICERONE, *De inventione*, I - 36.

of pleasantness<sup>6</sup>. The bridge to music theory is found in Zarlino's *Istitutioni harmoniche* of 1558, where he discusses affective qualities of modes and also intervals, linking some of them to specific emotions. In the final chapters of the last part of the treatise, Zarlino comes to the problem of accommodating the harmonies to the *Parole*, following the Plato's principle about the leading role of the text. For instance major sixths and thirds are vehicles for harsh feelings, while minor sixths and thirds are good for sadness, sobbing and tears<sup>7</sup>. Zarlino insists on the importance of the *movimento* (*naturale* or *accidentale*) for achieving the right *effetto*: the presence of chromatic alterations gives a languid and sad result. Incidentally, we can observe that the Renaissance term used by Zarlino, *effetto*, was adopted by Frescobaldi at his early stage.

A look at the *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612) can help to focus on the historical meanings and uses of the two words<sup>8</sup>.

*Effetto* is the result on the being (*essere*), deriving from an acting force (the *cagione*).

*Affetto* has two distinct entries in the dictionary. The first is a past participle, signifying that the subject has been influenced, impressed, by an acting force. In the second meaning *affetto* is a state of the unconscious mind, a passion, stimulated by something external or internal. It has to do with desire, as well, some force driving the inner man.

The idea of music causing a perturbation of the feelings in the listener combines all these three concepts and is realized mainly thanks to the rhetorical artifice of *antithesis*, creating abrupt contrasts between adjacent sections. In order to capture the listener the composer must make things change quite rapidly, moving the mind-switcher on and off as many times as possible. Rhetoric teaches the musician another powerful device, reflected as well in Frescobaldi's *Avvertimenti*: whatever you do, it is essential how you do it. *Pronuntiatio*, the fifth category of rhetoric, is the topic of Cac-

<sup>6</sup> P. MACEY, *Ivi*, p. 329.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Giovanni Alberti, Venezia 1612; 1623; 1691; 1729-38; 1806-11 (The first three editions are accessible at <http://www.lessicografia.it/index.jsp> [22/02/2011]).

cini and Frescobaldi among others, who feel the urge to explain how to play and sing this new music so as to make the affects live.

*Affetti cantabili* are, in Frescobaldi's preface, a sort of whimsical entity: there can not be any affect without a passo. A diverse section, contrasting by means of musical structure, generates the effect of an affect. Notice that they are always paired: *affetti cantabili e diversità di passi, copiose di passi et di affetti*. And when it appears alone, *affetto* is explained by coupling it to its cause, according to Zarlino's theory, that is the meaning of the words. *Passi* and *passaggi* stand alone, because they are real musical objects, assembled and disposed by the composer in such a way as to produce an emotional involvement of the listener. So, if we want to circle *affetti* on the page, I doubt that we could succeed. And it would be even more difficult to trace a development of them up to Pasquini. What we could do is to investigate the structure and compositional tools of the *passi* and to mark the different strategies in the works of various composers of the Roman school.

## ***Affetti cantabili et diversità di passi.*** **Frescobaldi's strategies**

If the emotive response of the listener is the result of the player's shaping the time into contrasting elements, organized into small entities, then time itself is an affect maker and the primary formal engine of the toccata<sup>9</sup>. As I have noted in more detail in a previous work, the toccata becomes a *forma percepita*, a perceived form, generated by the deployment of the musical ideas in every single section<sup>10</sup>. The tempo arises from the motives themselves, which are treated and combined using a palette of compositional tools - what Darbellay calls the *intrigue* and which can be described as *motivic diminution*. The structure of this music obeys the bending rule of

<sup>9</sup> MASSIMILIANO GUIDO, *Riding the horse: time as a form generator in Frescobaldi's toccatas*, in *Dutch Journal of Music Theory*, 15/1 (2010), pp. 52-8.

<sup>10</sup> ID., *La regola che si torce: alla ricerca del concetto di forma nella toccata del primo Seicento*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma, Carocci 2007, pp. 177-89: 185-87.

changeability, seeking for contrast, because emotions are aroused through contrast. Repetition is not banned, but the way motives and other musical structures like oscillating diminutions and *tirate* are placed, rejects regularity. When a pattern is established there is always something new coming, mixing up the just heard with the novelty. This concept of flexibility is undertaken in the harmonic structure as well. If motives are essential for generating connecting lines within the time, harmonic shifts are the catalysts of tension and relaxation, generating the need for movement. Let us look closer at some *passi*, to make these general remarks more useful.

The beginning of a piece is a crucial moment to catch the listener's attention and to set the affective landscape. Frescobaldi breaks the silence in a slow motion and makes us savor every tone of the main chord, building up a perfect consonance and then suddenly altering the balance by means of oscillating diminutions or through a motive.

In the case of *Toccata prima, Libro primo*, the oscillating figure stated first in the soprano descends through all the voices, increasing its affective strength by touching different altered degrees (Fig. 1). As often happens in his opening sections, another motive is inserted, shaped with a strong intervallic profile. But also its deployment is far from regular, because the motion is interrupted by a suspensive *tirata*. Furthermore the first direction upwards of this element makes the contrast harsher, also because of the d-c suspension at the beginning of bar 3. The *tirata* motive is used also for exploring the keyboard range, starting from the bottom and going up to the f, also in this case resting on the top of a dissonance, falling then to the first main authentic cadence. Along the way one may happen to hear short motives, isolated in the inner parts, but then after a while restated, creating a sort of just heard feeling without a persistent repetition.

In the *Toccata Terza* the rhythmical strength of the opening motive captures the listener in a dramatic descent through the voices (Fig. 2), while the harmony moves in a sort of plagal cadence from the G minor triad to the A major triad (dominant of the dominant). This gesture is suddenly stopped there, for a change of direction with the introduction of a new motive on the D minor triad. The motive is once again stated irregularly,

broken into its two components and bent to an even more dramatic descent to the same A major triad, once again a stopping point. The placement of the C sharp at the soprano is used by Frescobaldi to create a rising surprise affect, leading to the next *passo*, the third restatement of the A major triad.

The melodic quality of the opening of Toccata Ottava is clear immediately from the ascending leap of a fourth in the soprano, as soon as the illusion of the supposed F mode by the descending line with E flat (Fig. 3). A songful accent is also given by the declamatory gesture starting in the alto and moving to the soprano. As soon as a direction or a stepwise motion is stated, it is contrasted and resolved by an opposite figure, with a considerable increase of tension, moving to the crash of the *passo doppio*, after which a sobbing resting soprano line moves the piece forward.

In the Second Book the treatment and mixing up of the motives with other diminutional patterns is even more free and leads to a full display of expressive contrast. The Toccata Prima is a good example of the fusion of vocal oscillating ornamentation with an intervallic profile motive (Fig. 4). Fast *tiratas* are used to crash on points of harmonic tension, while motivic development among the voices can suddenly change into a solo ornamented line crossing the whole sound space of the keyboard.

In other cases, for example the Toccata Settima, the lack of ornamentation and motives in the opening bars creates a harmonic tension which leads, as a reaction, to the virile descending gesture of the bass (Fig. 5). Once again Frescobaldi does not follow a predictable pattern, treating the derived figuration in dialog between soprano and bass in a more songful way, after the cadence mixing together two other distinct ideas.

The beginning of Toccata Undecima provides a good example of small ornamentation used inside an imitative pattern, but broken up by other longer elements in an irregular way (Fig. 6).

In Frescobaldi's writing there are many places in which the figuration resembles vocal ornamentation, particularly associated with *affective* singing (Fig. 7). This treatment often creates contrast with the context in which it is inserted; or it might be used for building up motivic imitation.

Some *passi* are also built upon harmonic sequences, as suspension chains. In some cases Frescobaldi uses figuration to disguise the regularity of the pattern and to drive it to a culminating point (Fig. 8). The patterns of figurations are normally rather short and inserted in highly contrasting contexts. Another possibility is a sort of dialogue between the two external voices, adapting the diminution to the suspension patterns (Fig. 9). Also in this case the motives are varied in order to avoid simple repetition.

Before leaving Frescobaldi, we still have to mention, at least briefly, an important category of *passo*, certainly strategic in the creation of *affetti diversi*: the *passo doppio* and the *passaggio* against the *trillo*. They occurs frequently toward the end of a section or as a marker of the final cadence of the piece. Parallel motion, as in the first example taken from the closing of *Toccata Quinta* in the First Book, can be suddenly changed in a dramatic diverting gesture (Fig. 10). Also in such a case, Frescobaldi seems to make his best effort to avoid predictability. The extreme virtuosity of the *passo triplo* in the closing bars of the *Toccata Nona*, Second Book, is perhaps the best example of his creativity (Fig. 11).

## **Mutamenti d'affetto in the Frescobaldi Roman tradition**

The irregular shape of the frescobaldian toccata is a true product of the early Seicento. Its open structure is glued by a procedural paradigm built on the quest for internal contrast and diversity<sup>11</sup>. The same fluidity of harmonic structure with their ambiguities helps the composer to lure the listener into an affective net. The next generation would discover the

<sup>11</sup> The concept of *procedural paradigm* as an analytical tool for Frescobaldi's toccatas has been introduced in ANTHONY NEWCOMB, *Ascoltare e guardare le toccate*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983)*, a cura di S. Durante e D. Fabris, Firenze, Olschki 1986, pp. 281-300. A stylistic criticism by the same author is presented in ID., *Frescobaldi's Toccatas and Their Stylistic Ancestry*, in *Proceedings of the Royal Musical Association*, 111(1984-85), pp. 28-44.

charming attraction of repetition and the solidity of tonal harmony as new basis for the toccata development. There is not enough space here to fully investigate this transition, but I would like to offer a panoramic view of this trend, looking at some examples by Michelangelo Rossi, Giovanni Battista Ferrini and the young Pasquini.

Even at a first glimpse, Rossi's toccatas, probably composed in the early 1630s, have a more ordered placement of figurational material on the page<sup>12</sup>. The shape of the figurations and their kind is basically quite close to Frescobaldi's practice, even if there is a tendency to shorten them. Above all they look more clearly organized into sections of coherent material, and there is a sort of economy in the way every motive is presented and combined.

The opening lines of the Toccata Prima are a good example of Rossi's formal organization. The first statement of the tonic chord is given in a sort of "spreading out fan" gesture, built on the alternation with the dominant chord, and signaling the movement to the G major triad with the insertion of a oscillating figure. There follows a rather long imitative section based on a single motive, with a rather strong and contrasting cadence in the middle (Fig. 12).

There is indeed a variety of figures and structures, but they seem to be treated more in a chronological way: the changing *affetto* is produced more and more by the placement side-by-side of contrasting elements, as can be seen at the beginning of Toccata Sesta (Fig. 13).

In Rossi's works the toccata form begins to be organized by sections, clearly distinguished by differing figuration and distinct character. Usually there is no thematic derivation between one motive and the other, but rather a game of continuous change.

Abrupt harmonic changes are often used to grab the listener's ear and to stretch a section in an unsuspected direction. But tonal organization also becomes the canvas on which recurrent motives are placed, giving repetition and sequence different functions than in Frescobaldi, as can be seen

<sup>12</sup> ALEXANDER SILBIGER, *Michelangelo Rossi and His Toccatte "e Correnti"*, in *Journal of the American Musicological Society*, 36/1( 1983), pp. 18-38.

in the two following examples. The sequence heard in this section of *Toccatà Prima* looks rather close to Corelli's, and is used by Rossi to build up the whole final part of the *passo* until the cadence (Fig. 14).

The closing *passo* of *Toccatà Quarta* gives a good idea of mechanical repetition of motives on a chord chain (Fig. 15). Here the contrast is achieved between sections: the preceding one was built on a different sequence with a solo in the bass.

Parallel motion and a general preference for two-voiced sections are often combined, also in *passi doppi*, with a strong tonal feeling, as in the brisk closing of this *passaggio* in *Toccatà Prima* (Fig. 16).

The organ book compiled by Virgino Mutii gives us the possibility to explore something about the Roman *toccatà* in the middle part of the century. The importance of the source has been pointed out by Alexander Silbiger, while Luigi Ferdinando Tagliavini has offered some precious comments starting from a review to a so-called critical edition<sup>13</sup>. The first two pages of the long *Toccatà per l'organo* that opens the manuscript Mus. 569 show some interesting features: the written out descending (negative) arpeggio, found in the collection at the beginning of other pieces as well, and furthermore a fast continuous and mechanically repeated figuration. The motive is exploited between the two hands in alternation and undergoes a long treatment in sequence. In the rest of the *toccatà* every figuration is used the same way; even when there are two lines proceeding together in a *passo doppio*, repetition seems to be the point for the composer (Fig. 17).

The three next pages are taken from the final part of *Tastatà per Cembalo*, again from Ferrini (Fig. 18). The sectional concept of the form is obvious, as well as the principle of contrast for exciting the *affetti*. But there

<sup>13</sup> A. SILBIGER, *The Roman Frescobaldi Tradition, c. 1640-1670*, in *Journal of the American Musicological Society*, 33/1(1980), pp. 42-87: 58 et passim.

L.F. TAGLIAVINI, *Review of Romersk orgel- og Klavermusik frà det 17. århundrede- Manuskriptet Vat. Mus. 569 frà Vatikanbiblioteket - Roman Keyboard Music of the 17th Century - The manuscript Vat. Mus. 569 from the Vatican Library*, a cura di B. Johnsson, in *L'Organo XIX* (1981), pp. 179-206.

Facs. Ed. Vatican, *Biblioteca Apostolica, Ms Vat. Mus. 569 ("Mutii MS")*, *Seventeenth-Century Keyboard Music*, vol. XIV, New York, Garland 1987.

is no trace of motivic development, just a straight - almost - chain of different thoughts.

Mutii's book contains two short *tastate* by a quite young Bernardo Pasquini. The *Tastata Seconda* might be a good example of a sketched improvisation: an *arpeggio* section establishing the key, then a *passaggio* in the soprano made of a simple descending scalar motive insisting on the same harmony (Fig. 19). The *passo* ends with an opposite-direction *tirata* on a cadence, leading to a cadence on the dominant; from there we find scalar figurations in the bass and a final cadence returning to D. Though simple, the motives and their development are far from mechanical: the sign of a promising keyboard composer.

## Pasquini and the *affetti cantabili*

I shall take into consideration the most important source for Pasquini's toccatas, the manuscript Landsberg 215: the twenty-four toccatas give a lively picture of the composer's attitude to structural issues, motive combination, and affective behavior<sup>14</sup>. Pasquini did not have a standard formal model for the toccata. The table presents a summary of the *corpus*, with some comments about figuration or specific features for every piece (Tab. 1).

Many different kinds of toccata co-exist, from the quite common single-section form to a multi-sectional capriccio-like form. Length is also quite flexible, spanning from 15 to the 132 bars of the *Toccata sui pedali*. The most common format is a single section about 40 bars long, having many *passi* knitted together. Concerning tonalities, I have preferred to mark them in a sort of "reduced tonal type", for a better visualization of Pasquini's way of defining tonalities. We find six pieces written in F $\flat$ , and six in G $\flat$ , followed by three in C, two in A, while the other keys are used just once. Pasquini adopts several ways of writing: from the *arpeggio* and figuration,

<sup>14</sup> BERNARDO PASQUINI, *Opere per tastiera*, ed. critica a cura di A. Carideo, Voll. II-V, Colledara, Andromeda 2002-04.

to a two-voiced pattern, from a *durezze et ligature* setting to brilliant *passi doppi* and *trillos* in *bravura* pieces. In the whole corpus of the toccatas we find but a single tempo indication, the *adagio* of the *Tastata* in D, the virtuoso piece almost at the end of the collection. With the exception of the *Toccatà* in f. *fa ut*, which is the only one composed as a suite of *toccatà-fugue-corrente* and *variazione*, and which has three sections in  $\frac{3}{4}$  meter, all the toccatas are written in the ordinary *c*. We quite often find at the beginning the marking *Arpeggio*, and once, at the final cadence of the *Tastata per il Signor Melani*, the marking *all'improvviso*.

There are three consecutive (*Toccatà Terza, Quarta and Quinta*)<sup>15</sup> in two sections; the second part of each is imitative, though only the *Toccatà Quinta* has a *canzona*-like subject. It is often treated in parallel thirds and sixths (Fig. 20). This is also one of the few pieces in which we find triplets.

The imitative sections of the other two bi-sectional toccatas are based on quite short motives, which are used in the cadential passages as well.

Conciseness and brevity are two important characteristics of Pasquini's assembling of musical structures and are thus essential for portraying the affects: quick, unexpected changes and a continuous flow of figures are often achieved thanks to such small entities. Let us take the extremes of the toccatas, the longest and the shortest. The *Toccatà per Monaco* is a sort of Roman *batalla*, or *Toccatà a guisa di trombetta*: its figurations are a display of fireworks, succeeding each other without rest. Longer ideas are suddenly fragmented, as in the first section in C; gestures are packed together, lasting no more than an average of two or three bars before changing. In short there is a strong commitment to variation inside a highly repetitive texture (Fig. 21).

At the opposite pole, the *Tastata Sesta* recalls a flourished realization of a *basso continuo* (Fig. 22). Figurations connect chords in a continuous tape. Pasquini quite openly uses sequences and repeated formulas, but the result is far from mechanical. The reason might be that there is a great degree of finesse in placing the *passi* inside the chords, in shaping the opening falling line and the answering ascending one, and in speeding

<sup>15</sup> Carideo's ed. vol III, pp. 55-67.

up the harmonic rhythm in the last part of the verset.

And here we come to a radical change from Frescobaldi's way of shaping the time, and portraying the *affects*. If in the two books of toccatas the motives and their overlapping and evolution generated the single *passo*, with its own tempo and its rhetorical independence, in Pasquini there is a strong feeling of a general tempo pulse, based on harmonic tonal trajectories. The more solid the feeling of tonal relationships, the more motives come to the surface of the form and lose their privileged status of main *affect*-bearer. Pasquini is a master of variation technique, and has a great phantasy for creating a number of *passi*. In many toccatas we can easily see this process of juxtaposition of motives for variation's sake.

If we play through the *Toccata Seconda* we find exactly this kaleidoscope of different episodes, glued together by harmonic consistency (Fig. 23). There is no motivic development, no overlapping, no insertion of a contrasting figure against a previous one. On the other hand there is a clear structural idea and an effort to create variety within the journey: one continuous sequence one *affetto cantabile*. Because motives are placed into a strict grid of changing chords and this changing takes place at a consistent pace, there is no need for a multiplicity of tempos, but it is rather a matter of rhetorical fluctuation, underlining the alternation of episodes. The bending rule of the early *Seicento* toccata keeps on changing.

As I have mentioned before, Pasquini does not write only a single kind of toccata. There are more "traditional" examples, like this *Tastata per Milone* (Fig. 24). Here we find an opening *arpeggio* section, establishing the tonal space, immediately followed by a fabric of several motives, treated alone or simultaneously in various textures. Figures are exchanged among the voices, or just stay in one of them, as in the solo passage at bars 18-20, incidentally built on the repetition of both chords and figuration. Furthermore there are some strange harmonic trajectories, with the clear intention of creating unexpected turns. Internal cadences dividing one section from another are missing, or better elided. The result for the listener is a continuous change, a breath-taking journey into that tonal space announced in the opening *arpeggio*.

I would like to close this survey by looking at some more openings by Pasquini, comparing them to what we have seen in Frescobaldi. The beginning of *Toccatà Per Spagna* presents a motive in two voices, some fragmentation and the third entrance in the bass, with a contrasting direction in the soprano from bar 6, changing the mood of the piece and preparing the fall to the low F sharp in bar 10 (Fig. 25).

The opening of the *Toccatà Per Milone* sets the key in the first bar, and then two chords per bar are festooned with diminutions, ornamenting the harmony (Fig. 26). Motives are important because they are inserted in a larger structure, of which the prevailing generating rule is no longer figuration.

Special points of affect derived from vocal praxis are totally absent in Pasquini. It is more the violinist's way of shaping the motives that is sometimes evoked. This is also true if we look at *passi doppi* and trillos. They have lost the dramatic power they were given by Frescobaldi, and are more and more embedded in the continuous virtuosic writing of the *passo* (Fig. 27). What we have seen so far is a maniacal attention to variation combined with a strong sense of unity given by the harmonic conception of the piece. And here I come to the link with improvisation. This sort of modular *passaggi diversi*, combined with a structural use of harmony - let us think of the *sonate a due bassi* written in figured bass but clearly bearing a contrapuntal idea - are extremely useful for sketching out a piece on the keyboard. Knowing the more or less simple harmonic blueprint, the only concern would be to have a consistent variation of structures on top of that, a constant modification of *affetto*, if we want to put it in this way. Patterns of variation and repetition like the *cadenzas* of Spiridione are probably going in the same direction as Pasquini's toccatas.

So what about *affetti cantabili*... are they still there? Yes and no. If we look for the same complexity and ambiguity found in Frescobaldi, resulting in a striking collision between different musical structures intended to provoke a sudden change of feeling in the listener, we might be disappointed. In Pasquini we find a constant modification, through harmonic progressions, figurations, rhythmical ideas. The principle of creating contrast is

still essential to the toccata, but it is achieved by shifting from one module to another more than working within the single section to modify it. The taste for invention is the same, but some of the ingredients in the recipe have changed according to the new *stile moderno*, at this point of the century the style of Arcangelo Corelli.

## Abstract

Come si individuano sulla pagina e si traducono nell'esecuzione gli affetti cantabili dei quali parla Frescobaldi nei suoi avvertimenti?

*L'arte di suonare con affetti cantabili* equivale alla *Seconda prattica* monteverdiana in ambito strumentale, trovando il suo più fertile terreno di sviluppo nella toccata. Lo sviluppo della toccata da Frescobaldi a Pasquini, mostra le diverse strategie dei due compositori nella resa musicale degli affetti. Tali differenze si evidenziano soprattutto nella concezione stessa della forma e nel trattamento e combinazione dei motivi sui quali vengono costruite le singole sezioni. Questo processo compositivo si inserisce nel più ampio solco della tradizione del *sonar all'improvviso*, che si relazionava strettamente all'uso delle tecniche contrappuntistiche. Ma mentre in Frescobaldi il contrasto tra differenti strutture musicali intende provocare nell'ascoltatore un improvviso mutare di affetti, in Pasquini si passa gradualmente a nuovi affetti attraverso progressioni armoniche, figurazioni, nuove idee ritmiche; è piuttosto "un vagar di fantasia". Ciò spiega anche la notevole varietà di strutture nelle numerose toccate che non si lasciano ricondurre ad una forma stabilita.

Fig. 1  
Fig. 2



Fig. 3  
Fig. 4

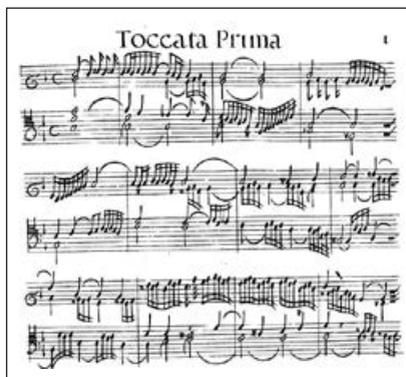


Fig. 5  
Fig. 6



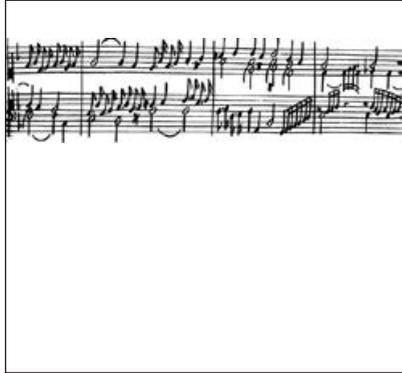
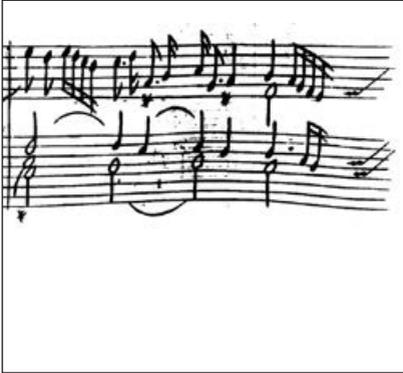


Fig. 7a - Tocc. VI, L. I  
Fig. 7b - Tocc. VII, L. I

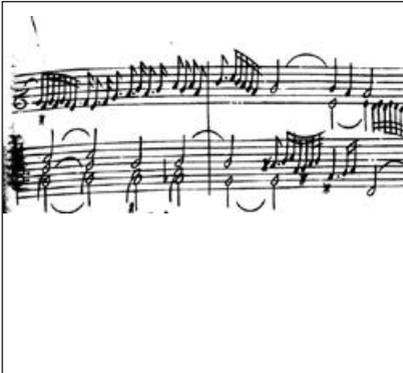


Fig. 7c - Tocc. XI, L. I  
Fig. 8 - Tocc. II, L. I



Fig. 9 - Tocc. VIII, L. I  
Fig. 10 - Tocc. IX, L. II

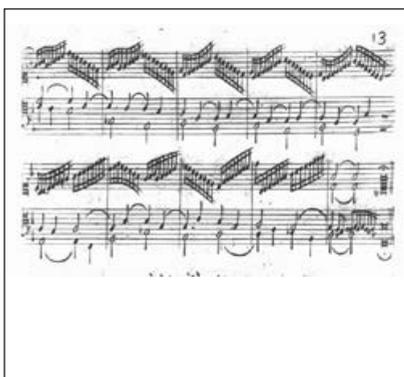
Fig. 11  
Fig. 12



Fig. 13  
Fig. 14



Fig. 15  
Fig. 16



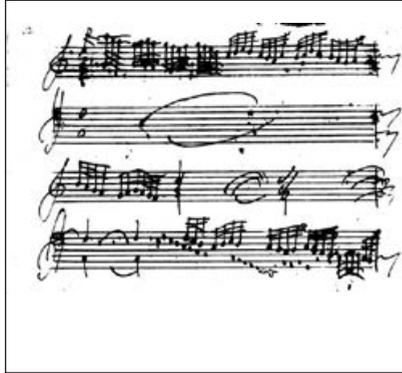


Fig. 17 a, b



Fig. 18 a, b

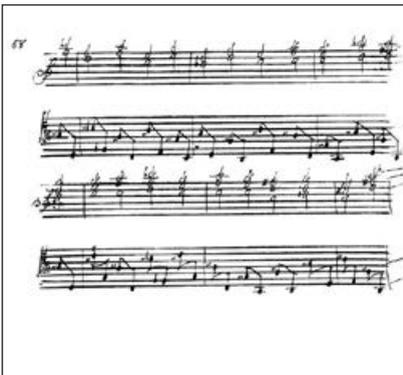


Fig. 18 c  
Fig. 19 a

Fig. 19 b  
Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22  
Fig. 23 a



Musical score for Fig. 23 b, left page. It consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The music is in a 3/4 time signature and features a complex, flowing melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The page number '33' is centered at the bottom.

Musical score for Fig. 23 b, right page. It consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The music continues from the previous page, maintaining the same complex melodic and rhythmic textures. The page number '34' is centered at the bottom.

Fig. 23 b, c

Musical score for Fig. 24 a, left page. It begins with the title 'Tastata' and the subtitle 'Per Milone'. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef staff. The music is characterized by a dense, intricate texture with many sixteenth and thirty-second notes. The page number '35' is centered at the bottom.

Musical score for Fig. 24 a, right page. It continues the 'Tastata' piece from the previous page. The music remains highly textured and technically demanding, with complex rhythmic patterns. The page number '36' is centered at the bottom.

Fig. 24 a, b

Fig. 25  
Fig. 26

**Toccata**

Per Spagna J.S. Couperin 18

**Toccata**

[Pia] Mikse

Fig. 27 a, b

M. GUIDO, PASQUINI 2010 - SMARANO (TN)

Carideo's Ed.	TITLE	Key (Tonal type)	Bars and Sections	Remarks
Vol. II, pp. 36-39	Toccata in f. fa ut	F $\flat$	(14 + 17 + 14) + [corrente] 20 + variazione 21 <b>87</b>	<i>Suite</i> . Imitative section with two subjects
Vol. III, pp. 43-49	Toccata <i>Per Monaco Genova 9 ottobre 1697</i>	C / F $\flat$ / C	(21+2+41+27) / + (19) / + (16 + 7) <b>132</b>	<i>mi pedali</i> C. G D F G C.
Vol. III, pp. 50-51	Tastata <i>Per l'Inglese Ottobre 1697</i>	G $\flat$	<b>38</b>	Two voices opening, A $\flat$ major chord within sequence bb. 18-20
Vol. III, pp. 52-54	Toccata Seconda	F $\flat$	<b>40</b>	Short sections, rhythymical emphasis
Vol. III, pp. 55-57	Toccata Terza	F $\flat$	(17+23) <b>40</b>	Two voices opening, Imitative second section built on a single motive.
Vol. III, pp. 59-61	Tastata Quarta	A	(12+33) <b>45</b>	Chordal opening, Recurrent motives ( <i>Figura cortia</i> )
Vol. III, pp. 65-67	Toccata Quinta	E	(19+21) <b>40</b>	Second section <i>canzona</i> like. Parallel Sixths.
Vol. III, pp. 68	Toccata Sesta	C	<b>15</b>	<i>Basso continuo</i> verset
Vol. III, pp. 69-70	Toccata Settima	F $\flat$	<b>37</b>	Two voices opening, <i>Canonic</i> writing quite consistant at 3 voices in the second half.
Vol. III, pp. 71-73	Toccata Ottava	C	<b>51</b>	<i>Passi doppi</i> and virtuosistic figuration at the end.
Vol. III, pp. 74-75	Tasta <i>Per l'Inglese</i>	D	<b>32</b>	Chains of not developed motives, Sequences.
Vol. IV, pp. 13-17	Toccata con lo scherzo del cucco <i>Per lo Scozzese 1698</i>	A $\sharp\sharp$	(13+9+9+35+ <i>Aria</i> 8+15) <b>89</b>	Multisectional <i>capriccio</i> like. Mechanical figuration, trillos.

Tab. 1 continue

M. GUIDO, PASQUINI 2010 - SMARANO (TN)

Carideo's Ed.	TITLE	Key (Tonal type)	Bars and Sections	Remarks
Vol. IV, pp. 23-25	Tastata <i>Per lo Scozzese</i>	G $\flat$	38	Solo line ornamentation combined to motives dialogue. <i>Passi doppi.</i>
Vol. IV, pp. 26-27	Toccata <i>Per lo Scozzese</i>	C $\flat\flat$	28	<i>durezze et ligature</i> plus solo singful line.
Vol. IV, pp. 28-29	Toccata <i>Ad istanza del Melani Per Genova 7 Giugno 98</i>	C	29	Progressive harmonic rhythm
Vol. IV, pp. 30-32	Altra [toccata]	A	43	<i>Arpeggio.</i> Fragmentation of motives, parallel motion, <i>passi doppi.</i>
Vol. IV, pp. 38-39	Tastata <i>Per il Signor Melani Per Genova</i>	G $\flat$	33	<i>Arpeggio.</i> Final cadence marked <i>all'Imprompto</i>
Vol. IV, pp. 40-41	Tastata <i>Per Milone Napoli luglio 98</i>	G $\flat$	34	<i>Arpeggio.</i> Contrasting motion motives.
Vol. IV, pp. 42-45	Toccata <i>Per Spagna 28 giugno 98</i>	F $\flat$	62	Two voices opening, Passi doppi.
Vol. IV, pp. 46-47	Tastata <i>Per Milone</i>	F $\flat$	38	<i>Basso continuo</i> verset
Vol. IV, pp. 50-51	Toccata [Per] <i>Milone</i>	G $\flat$	28	4 parts chords with ornamentation, then motivic development 2-3 voices.
Vol. IV, pp. 60-61	Tastata Scozzese <i>Data per Bologna</i>	F $\flat$	40	Single opening chord, then two voices opening.
Vol. IV, pp. 68-70	Tastata	D	34	Two voices opening, Passi doppi. <i>Scarlati's</i> <i>bravura</i> piece. <i>Adagio</i> section.
Vol. V, pp. 30-32	Toccata	B $\flat$	44	Single opening chord, then one motive section.

## A Source of Pasquini Partimenti in Naples

Robert Gjerdingen

Bernardo Pasquini (1637-1710), besides being an important performer and composer, was a sought-after teacher who left behind an array of pedagogical materials. These include a list of rules (*Regole*) for cembalo players, a collection of models in counterpoint, and one of the earliest collections of partimenti<sup>1</sup>. A partimento resembles a basso continuo, but whereas a basso continuo is an accompaniment to support other players, a partimento is an independent composition whose upper voice or voices must be improvised by the keyboard performer. The guided training in improvisation provided by partimenti helped young composers gain facility in the rapid production of multi-voice compositions and made a repertory of contrapuntal-harmonic schemata second nature to the student<sup>2</sup>.

It was in eighteenth-century Naples that training in partimenti reached its highest level of development. As a relatively new technology of instruction, partimenti may have been instrumental in fostering the domination of eighteenth-century music by musicians trained in Naples, especially during the middle years of the century. Partimenti were not limited to Naples. They were, as mentioned, used by Pasquini in Rome, by Padre Martini in Bologna, and even in the school of J. S. Bach<sup>3</sup>. Yet nowhere else

<sup>1</sup> Bernardo Pasquini, *Opere per tastiera, Vol. VIII: Saggi di contrappunto* (S.B.P.K. Landsberg 214), *Regole . . . Per ben accompagnare con il cembalo* (Bc, MS.D 138/2) (Latina, Il Levante, 2009). Earlier volumes in this series contain a variety of partimenti for one and two keyboards.

<sup>2</sup> See Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (New York: Oxford University Press, 2007).

<sup>3</sup> Fugal partimenti from the Bach circle have been reprinted in *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation Through Figured Bass*, ed. William Renwick (Oxford: Oxford University Press, 2001). The largest number of partimenti from Bologna can be found in various manuscripts and prints issued by the

but in Naples could partimenti be found by the many hundreds, written by almost every important maestro.

For Italian musicians of that era, training in partimenti was so common that no one seems to have bothered to write down the details of instruction. A typical manuscript collection of partimenti contains no instructions whatsoever, since the student would always have a maestro at hand to answer questions. For the French, by contrast, this tradition was foreign and required some explanation. The verbal introductions added to the earliest French printed editions of Neapolitan partimenti offer some clues as to details of the tradition<sup>4</sup>. And because the history of partimento instruction was new to the French, they wrote down what little they knew of it.

Alexandre-Étienne Choron (1771-1834), an important figure in French music-pedagogical writing during the Revolutionary and Napoleonic periods, admired and befriended the composer Grétry, who had trained in Rome with G.-B. Casali. It may have been through these connections that Choron decided to publish collections of Neapolitan partimenti in the early 1800s. In 1810 he co-edited with François Fayolle a music dictionary that included an entry for the most important partimento author in the Neapolitan tradition, Francesco Durante (1684-1755).

Choron's entry for Durante begins by stating, matter-of-factly, that Durante went to Rome to study with Pasquini and Pittoni:

DURANTE, (FRANCESCO), né à Naples en 1693, fut élevé au conservatoire de Santo-Onofrio, de cette ville, et reçut des leçons du célèbre Aless. Scarlatti. Il quitta de bonne heure ce conservatoire, et vint à Rome, attiré par la réputation de B. Pasquini et de Pittoni. Il travailla cinq ans sous ces deux maîtres, et apprit de l'un l'art du chant et de la mélodie; de l'autre, toutes les ressources du contrepoint. Il revint ensuite à Naples, et se livra à la composition; mais il travailla presqu'uniquelement pour l'église, il ne fit jamais rien pour

protégé of Padre Martini, Stanislao Mattei. Mattei taught Rossini, Donizetti, and Christian Weinlig, who in turn taught Clara Schumann and Richard Wagner.

<sup>4</sup> Rosa Cafiero, "The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey," *Journal of Music Theory* 51 (2007): 137-59.

le théâtre; et dans le catalogue de ses ouvrages, on ne voit que très-peu de cantates et duos pour la chambre, et un très-petit nombre de pièces instrumentales<sup>5</sup>.

Large portions of Choron's dictionary were translated and copied by other publishers. The following entry from an English music dictionary edited by John Sainsbury in 1827 is clearly an adaptation of Choron (note the same, incorrect birthdate):

DURANTE, FRANCESCO, born at Grumo, a village near Naples, in 1693, was educated in the Conservatory of San Onofrio, and received lessons of the celebrated Alessandro Scarlatti. He quitted the Conservatory at an early age, and went to Rome, where he was attracted by the reputation of B. Pasquini and Pittoni. He studied five years under these masters, learning from one the art of singing and counterpoint, and from the other all the resources of counterpoint. He then returned to Naples, and devoted himself to composition; but he wrote principally for the church, to which his genius seems peculiarly to have directed him<sup>6</sup>.

Sainsbury's dictionary was in turn pirated, with a version of the same entry appearing in Boston in 1854<sup>7</sup>. Thus the story of Durante's sojourn to Rome and his studies with Pasquini and Pittoni became common knowledge in the nineteenth century.

Naples had suffered terribly during the Napoleonic wars. The four great conservatories of the eighteenth century all failed or were consolidated into the new Royal Conservatory. There was a sense that a golden age had passed, and friends of the old conservatories became perhaps overly protective of what they felt to be a uniquely Neapolitan tradition. In 1840

<sup>5</sup> Alexandre-Étienne Choron and François Joseph Marie Fayolle, eds., *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs: morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs* . . . (Paris: Chimot, 1810; 2nd ed., 1817), s.v. "Durante."

<sup>6</sup> John S. Sainsbury, ed., *A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Time. Comprising the Most Important Biographical Contents of the Works of Gerber, Choron, and Fayolle, Count Orloff, Dr. Burney, Sir John Hawkins, &c. &c. Together with Upwards of a Hundred Original Memoirs of the Most Eminent Living Musicians; and a Summary of the History of Music* (London: Sainsbury, 1827), s.v. "Durante."

<sup>7</sup> John W. Moore, ed., *Complete Encyclopedia of Music: Elementary, Technical, Historical, Biographical, Vocal, and Instrumental* (Boston: Oliver Ditson, 1854), s.v. "Durante."

the Marquis of Villarosa published a tribute to the famous composers of Naples's golden age<sup>8</sup>. In it he dismisses the idea that the great Durante would have needed to seek instruction beyond Naples. Villarosa's contention was taken up by Francesco Florimo (1800-1888), a friend of Bellini who became the librarian of the Naples Conservatory and wrote an extensive history of the old conservatories:

I signori Choron e Fayolle, nel loro *Dizionario degli scrittori di musica*, forse appoggiandosi a qualche tradizione, asseriscono che Durante nella sua giovinezza si sia recato in Roma, ove fermatosi cinque anni, si sia perfezionato sotto Pitoni nel canto, e nel contrappunto sotto Bernardo Pasquini.

Vien ciò contraddetto dal Villarosa e dal Fétis; e mi par meglio fatto di seguire la loro opinione. Durante visse sempre in uno stato meschino, si da non potere aver mezzi per intraprendere tal viaggio e dimorare in Roma cinque anni. Pur nondimeno se non andò in Roma, pare indubitato che, avendo egli grande stima de' maestri della Scuola Romana, avesse fatto serii studi sopra le composizioni di costoro, studi che ebbero per oggetto principale d'introdurre nella Scuola Napolitana forme più severe, accoppiandole, come fece, al sentimento melodico e alla chiarezza delle armonie nel suo particolare modo d'insegnamento. E poi, aggiunge il Villarosa, qual bisogno poteva aver mai di tali maestri romani quando era stato ben istruito dallo Scarlatti e dal Greco? - Valevano forse il Pitoni ed il Pasquini più del Greco e dello Scarlatti?<sup>9</sup>

The travels of the famous young Mozart, for example, are easy to trace, even at the distance of centuries. People wrote about him in their diaries, there were announcements of his concerts in newspapers, and his visits to important aristocrats were recorded by their courts. Durante was not famous as a student. There are only scattered, indirect clues concerning his whereabouts before he became a maestro in Naples. The influential Belgian writer François-Joseph Fétis (1784-1871) concluded that, whether or not one could

<sup>8</sup> Carlo Antonio de Rosa Villarosa (marchese di), *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli: raccolte dal marchese di Villarosa* (Naples: Stamperia reale, 1840).

<sup>9</sup> Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii: con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, 2 vols. (Naples: Stabilimento tip. V. Morano, 1880), 179.

place Durante in Rome, he nonetheless absorbed the Roman style:

S'il n'alla pas à Rome, il lit évidemment une étude sérieuse des maîtres de l'école romaine, et ses travaux eurent pour objet d'introduire dans l'école napolitaine des formes plus sévères. C'est là son rôle dans la direction que l'art prit à Naples au dix-huitième siècle. On voit donc qu'il n'avait pas tout appris de Gaetano Greco et de Scarlatti: la lecture de ses partitions démontre qu'il s'était modifié sous l'influence du génie de Rome<sup>10</sup>.

The common opinion of historians today is that Durante did indeed study in Rome, and most likely with Pasquini and Pittoni. Yet if Durante studied with one of the pioneers of partimento instruction, and himself became a leader of partimento instruction in Naples, why were no partimenti by his teacher Pasquini preserved in Naples?

There is now known to be at least one Neapolitan manuscript that does contain Pasquini partimenti. This manuscript, preserved in the Naples Conservatory library (Conservatorio di Musica San Pietro a Majella), is listed as an autograph of the maestro Carlo Cotumacci (1709?-1785) and catalogued as I-Nc Rari 1.9.14/1. Titled *Principi e Regole di Partimenti con tutte le lezioni*, the manuscript was acquired by the conservatory library in 1881 according to a note on the cover page by Francesco Rondinella, Florimo's assistant.

Though an important maestro for decades at the conservatory of St. Onofrio, where he succeeded Durante, Cotumacci left behind few biographical facts of his life. Some of what little is known of him comes from the travel book of Charles Burney. Here is the entry describing Burney's meeting with Cotumacci:

*Sunday [November] 4 [1770].* I went this morning to San Gennaro, to hear the organ and to see the chapel, and the pictures in it, by Domenichini; after which I was conducted to the house of Don Carlo Cotumacci, master to the Conservatorio of

<sup>10</sup> François-Joseph Fétis and Arthur Pougin, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2nd ed. (Paris: Firmin-Didot, 1862), s.v. "Durante" (vol. 3, p. 88).

St. Onofrio, whom I heard play on the harpsichord; and who gave me a great number of anecdotes concerning the music of old times. He was scholar to the Cavalier Alessandro Scarlatti, in the year 1719; and shewed me the lessons which he received from that great master, in his own hand writing. He also gave me a very particular account of Scarlatti and his family. Signor Cotumacci, was Durante's successor. He plays, in the old organ stile, very full and learnedly, as to modulation; and has composed a great deal of church music, of which he was so obliging as to give me a copy of two or three curious pieces. He has had great experience in teaching; and shewed me two books of his own writing, in manuscript, one upon accompaniment, and one upon counterpoint. I take him to be more than seventy years of age<sup>11</sup>.

What Burney took to be a “book . . . upon accompaniment”-in other words a primer on thoroughbass-may well have been this partimento manuscript by Cotumacci. If Cotumacci did study with Scarlatti when he was only ten or so years old, it would make sense that he would have come into contact with Roman styles and practices at an early age because Scarlatti himself had Roman training and many years of employment there. Thus it is reasonable that Cotumacci would retain partimenti by Scarlatti's Roman colleague Pasquini as well as “lessons . . . from that great master” Scarlatti. This of course does not explain the larger question of why Durante, if truly a student of Pasquini, did not use Pasquini's partimenti in his own teaching.

There are many questions that might be asked of this Cotumacci manuscript. First of all, is it really by Cotumacci? According to the Naples Conservatory, yes. The manuscript is stamped “Autografo” and the dedication page is signed “Carlo Cotumaccio” (an alternate form of Cotumacci). The dedication to “Amico Lettore” (“Dear Reader”), followed by a preface with a description of the contents, raises a second question—Was this manuscript intended for publication? Compared to other Neapolitan collections of partimenti, it is quite rare to have a preface, much less one

<sup>11</sup> Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy: Or, The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music* (London: T. Becket, 1773), 346-47.

addressed to a “dear reader.” Partimento manuscripts are generally either small notebooks-*zibaldone*-used by individual students or large collections of all the lessons known by a particular maestro. Because such manuscripts were for internal use at the four conservatories, there was never an unknown “reader,” only students and maestros. Although this manuscript begins more like a printed book than a set of partimenti, it was not published. Indeed, no book of Neapolitan partimenti was published in Naples during the eighteenth century. The only Neapolitan collection of partimenti printed before 1800 was published by Paisiello in St. Petersburg (1782), as part of his service to the Russian court<sup>12</sup>.

A third question pertains to the integrity of the manuscript. The partimento expert Giorgio Sanguinetti has suggested that different copyists were involved and that the manuscript is a pastiche from different hands<sup>13</sup>. There are, to be sure, considerable differences in the appearance of the music notation in the various sections of the manuscript. Yet if one compares the bass clefs across all the pages (partimento manuscripts use mostly bass clefs) one sees a remarkable consistency and a hand that compares well with the dedication page and its signature. It may be worth noting that the preface ends with an apology for any errors or omissions due to the “debolezza” (“feebleness”) of its author. If, as Burney says, Cotumacci appeared to be “more than seventy years of age” in 1770, though he was probably only sixty-one, he may well have been in poor health. And the ups and downs in his health might explain some of the variation in the appearance of various sections of the manuscript.

The manuscript opens with a few pages on the rudiments of music, including note names and intervals. Then it proceeds through a long series of *regole* (“rules”) for realizing a partimento, each rule provided with one or more partimenti to exemplify the rule. The student’s task was first to recognize the special patterns described by the rule and then to perform them properly in combination with the cadences and other patterns previously learned. This is likely what was meant in the preface when Cotu-

<sup>12</sup> Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento* (St. Petersburg, 1782).

<sup>13</sup> Private correspondence with Prof. Sanguinetti.

Ex. 1 - The Fonte schema from an intavolatura by Cotumacci

macci said that the reader would find “molti modi di ricercare piú passi, che pongono accadere nel Partimento” (“many ways of treating several passages that occur in a partimento”). Following more than seventy pages of regole and sample partimenti, the actual partimenti begin, termed *Lezioni* (“Lessons,” pp. 76ff.).

On page 112 one finds the heading “Siegue Intavolature” (“Here Follow the Intavolature”), which in Neapolitan practice means keyboard pieces with instructional aims. One purpose of intavolature was to be models for keyboard realizations of partimenti. This could mean learning particular phrase types (schemata) and particular types of diminutions. Example 1 (from the top of MS p. 112) shows what the German Kapellmeister Joseph Riepel called a *Fonte*<sup>14</sup>, that is, a schema of one short passage in the minor mode (F minor) followed by a parallel passage in the major mode, one step lower (Eb major). The eighth notes present a simple diminution of the underlying voices and harmonies. Example 2, which is found nine measures after Example 1, adds further diminutions to the same schema and introduces a

<sup>14</sup> Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, ii: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* (Frankfurt and Leipzig, 1755), 44ff.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled "minor" and the second "major". Both systems are written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff of each system is in the treble clef and contains a melodic line of eighth notes. The bottom staff is in the bass clef and contains a steady accompaniment of quarter notes. The notation is enclosed in a rectangular box.

Ex. 2 - Further  
diminutions on the  
passage from Ex. 1

closing figure at the end of each two-measure module. This type of “model and copy” instruction was characteristic of apprenticeship in the craft tradition. The apprentice began making simple patterns and then, over time, learned various forms of decoration or embellishment. This was true for apprentice tailors, goldsmiths, carpenters, and, of course, musicians.

There are many examples preserved of realized partimenti from students in nineteenth-century Naples. Some of these realizations resemble harmony exercises with full chords and little melodic interest. The very few examples of realized partimenti from the eighteenth century are quite different, and they more closely resemble the keyboard works of Domenico Scarlatti or the Two-Part Inventions of J. S. Bach<sup>15</sup>. The same “linear” style is seen in the intavolature of eighteenth-century maestros. According to Fétis, the mastery of this melodic style of keyboard improvisation carried over to the world of thoroughbass accompaniment:

But the practice of accompaniment made considerable progress, particularly in the schools of Pasquini in Rome and of Alessandro Scarlatti in Naples. For their students,

<sup>15</sup> Nicoleta Paraschivescu, “Francesco Durantes Perfidia-Sonate: Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis,” *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7 (2010): 203-14.

Ex. 3 - Partimento No. 1 by Pasquini from the Cotumacci manuscript

The image shows a musical score for a bassoon or similar instrument, consisting of three staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first staff contains measures 1-3, the second staff measures 4-6, and the third staff measures 7-9. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with figured bass numbers written above the notes. The figured bass numbers are: 5 6 #6 6, 6 5 6 6, 4 3, 6 4 # 5 6/5, # 6 5 # 6 6/4, 6 6 # #6 4 3, 5 #6, #6 6, 4 3, #6 6 5 5 4 3.

these great masters wrote numerous figured basses, to which the name *Partimenti* was given. Instead of striking chords, following the French and German usage, these masters demanded that the accompanist have all the accompaniment parts sing in an elegant manner. In this connection, the Italians maintained an incontestable superiority in the art of accompanying for a long time<sup>16</sup>.

On page 161 of the manuscript the intavolature conclude. Then follows a set of ten “Partimenti del Sig. Don Bernardo Pasquini,” as they are titled in the manuscript. The first of these is transcribed in Example 3.

At only eleven measure long, one might think that this would be an easy exercise. But there may have been good reason to place Pasquini’s partimenti at the end of Cotumacci’s book. The patterns learned in the preceding regole and intavolature tended to be presented individually and with some separation. Examples 1 and 2 are good instances of that clarity of presentation. In Pasquini’s first partimento, by contrast, multiple patterns are presented in overlapping or nested arrangements. Let us take just the first measure of this partimento as a case in point.

According to standard Neapolitan rules, a bass that “falls by third and rises by step” (“cala di terza e sale di grado”) takes 5/3 chords on the upper

<sup>16</sup> François-Joseph Fétis, *Esquisse de l’histoire de l’harmonie*, trans. Mary I. Arlin (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1994), 47; originally published in installments in the *Revue et gazette musicale de Paris*, 1840.

notes and 6/3 chords on the lower notes. As Pasquini's figures make clear in measure 1 (see Ex. 3), that is not the case here. If the student, however, looks only at the "strong" eighth notes (the odd-numbered tones), then a match can be made to the pattern of four descending tones viewed either as the top four tones of the "rule of the octave" in descent, or to the modulating Prinner schema<sup>17</sup>. And it is with those models that Pasquini's figures coincide.

Example 4 shows a realization by this author (Gjerdingen) of Pasquini's first partimento (Ex. 3). Instead of a series of plain chords, the realization takes up the remark of Fétis that the upper voice "sing in an elegant manner." The two voices together provide more than enough clues for the listener to follow the "several passages that occur in a partimento" (Cotumacci, preface).

One of the hallmarks of Roman style was the matching of an active bass to two high voices that interact through frequent chains of suspensions. In the trio sonatas of Corelli this texture became a model for eighteenth-century music generally, at least until the 1760s, and the counterpoint models of Pasquini often feature the same texture. The seventh of Pasquini's partimenti (see Ex. 5) begins with a bass recognizable to a Neapolitan student as the schema "cala di quarta e sale di grado" ("falls by fourth and rises by step"). This pattern was one of the common ground basses of the seventeenth century, appearing as the "B" or major-mode section in *La Romanesca* (known to English speakers as the tune "Greensleaves") and as the basso ostinato in Pachelbel's Canon in D<sup>18</sup>.

The norm for this schema was to place a pair of voices descending in parallel thirds above the bass, sometimes as a chain of 2-3 suspensions. The sparse figures above the first phrase (measures 1-2) indicate how obvious this was in Cotumacci's time. The second phrase contains more specific figures for similar suspensions. The relationship of the first two

<sup>17</sup> See Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, chap. 3, for the Prinner schema, and Appendix B for the Rule of the Octave.

<sup>18</sup> See Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, chap. 2, for the Romanesca schema.

Ex. 4 - A realization of Pasquini's Partimento No. 1

Ex. 5 - Partimento No. 7, beginning with a stock bass

The image displays a musical score for Partimento No. 7, consisting of two systems of music. The first system is labeled 'open' and the second system is labeled 'closed'. Both systems are written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The 'open' system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The 'closed' system begins with a triplet of eighth notes in the treble clef, followed by a melodic line and a bass line. The score concludes with a double bar line.

Ex. 6 - Partimento No. 7, realized with two upper voices

measures to the second two measures can be seen more clearly in this author’s realization, Example 6, in the style of a trio sonata.

Whereas the first phrase of this partimento ends “open” with a half cadence (Ex. 6), the second phrase ends “closed” with a complete cadence in the main key of A major. A beginning student, one struggling to find the right chord for each note in the bass, might not recognize the phrasing of Pasquini’s partimenti, or notice that the second phrase is a free paraphrase of the first. Recognizing the scansion of a partimento was a key to a satisfactory realization. In the first partimento above (Ex. 4), for instance, the passage from the end of measure 3 to the beginning of measure 5 contains (1) a half cadence, (2) a deceptive cadence, and (3) finally a complete cadence. Missing those cues would make a realization far less stylistic.

The table below presents the incipits to the ten Pasquini partimenti in Cotumacci’s manuscript. While the sources of most of these partimenti are unknown, the last one, No. 10, seems to be an adaptation in partimento style (there are frequent changes of clef) of Pasquini’s “Partite diverse di Follia,” possibly written down from memory and with the form of the original’s second half changed substantially. Example 7 presents the first eight measures of Pasquini’s Partite with partimento no. 10 below it for

Table 1 - The ten incipits of the Pasquini partimenti in Naples

1. Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time (C). The phrase starts with a quarter rest followed by eighth and quarter notes.

2. Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time (C). The phrase starts with a quarter rest followed by eighth and quarter notes.

3. Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time (C). The phrase starts with a quarter rest followed by quarter and eighth notes.

4. Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time. The phrase starts with a quarter note followed by eighth and quarter notes.

5. Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time. The phrase starts with a quarter rest followed by quarter and eighth notes.

6. Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time (C). The phrase starts with a quarter note followed by eighth and quarter notes.

7. Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time (C). The phrase starts with a quarter note followed by eighth and quarter notes.

8. Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time (C). The phrase starts with a quarter rest followed by eighth and quarter notes.

9. Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time. The phrase starts with a quarter note followed by eighth and quarter notes.

10. Bass clef, key signature of two flats (Bb and Eb), 3/4 time. The phrase starts with a quarter note followed by eighth and quarter notes.

Ex. 7 - Pasquini's "Partite diverse de Follia" (upper staff) compared with his Partimento No. 7 (lower staff)

comparison<sup>19</sup>. The Partite is in the key of D minor, the partimento in C minor.

It is also possible that Pasquini's Partite was just a point of departure for a new partimento. In any case, the similarity of the Partite and partimento in Example 7 may lend some support to the idea that these partimenti really stem from Pasquini. As mentioned earlier, these are the only partimenti by Pasquini known to exist in Neapolitan manuscripts. The mystery of why so few partimenti by Pasquini were copied in Naples remains.

As a final tribute to the musical qualities of the Pasquini partimenti in Cotumacci's manuscript, I present realizations of partimenti numbers 3 and 4 (Exx. 8 and 9). The first of these is a gavotte with clearly defined phrases and cadences. It exudes the sprightly yet dignified character that must have attracted Ottorino Respighi to orchestrate other keyboard works of Pasquini for preludes to his orchestral suites *The Birds* and *Ancient Airs and Danses*. The second one, the fourth in the set of ten, begins as a minuet whose paired measures of 3/4 meter scan very much like Pasquini's Partite (long-long-long | short-short-short-short-long). After digressions to various keys, the Fonte schema in measures 29-31 (first B minor, then A major) signals the return to the home key and the opening rhythms. But

<sup>19</sup> Bernardo Pasquini, *Opere per tastiera-Vol. IV: S. B. P. K. Landsberg 215, Parte III*, ed. Armando Carideo (Latina, Il Levante, 2007), 2-9.

Ex. 8 - Partimento No. 3,  
a gavotte

near measure 34 the character changes to become more flowing and the bass begins to support a series of contrapuntal dissonances in the upper voices (indicated in the original partimento by more frequent and more complex figures), leading to an extended plagal cadence at the close.

Ex. 9 - Partimento No. 4, which begins as a minuet

## Abstract

La tradizione italiana del partimento - una sola parte, più spesso un basso, usato come linea guida per un'improvvisazione alla tastiera - potrebbe aver avuto le sue radici in Roma. Bernardo Pasquini scrisse numerosi partimenti, come fece Raimondo Lorenzini nella basilica di S. Maria Maggiore nella seconda metà del XVIII secolo. Il grande fiorire della pratica del partimento nel XVIII secolo ebbe però luogo a Napoli e non a Roma. Nel secolo XIX, scrittori italiani come Francesco Florimo, che descrisse la tradizione napoletana, cercò di sminuire il rapporto con Roma. Dibattito forse influenzato dalle rivalità regionali nel periodo risorgimentale. Oggi si riconosce chiaramente la connessione tra Roma e Napoli nel senso che l'importanza di Roma al tempo di Pasquini e Corelli suscitò nell'ambiente napoletano una imitazione che portò ad un forte sviluppo in concomitanza con il rapido crescere internazionale dei suoi conservatori. Francesco Durante, forse il più grande maestro del partimento, probabilmente studiò con Pasquini. Intorno al 1719, Alessandro Scarlatti, attivo in ambedue le città, fu maestro di Carlo Cotumacci, maestro per trent'anni in uno dei conservatori napoletani. Quando nel 1770 Charles Burney incontrò Cotumacci a Napoli, questi gli mostrò due manoscritti autografi, uno di contrappunto e uno di "accompagnamento": probabilmente si trattava di *Principi e regole di partimenti con tutte le lezioni* (conservato oggi nella biblioteca del Conservatorio) che alla fine contiene una decina di "Partimenti di Signore Bernardo Pasquini". Fatto questo significativo del rapporto della scuola napoletana del partimento con l'ambiente romano.

## Pasquini e l'Improvvisazione: un approccio pedagogico

Edoardo Bellotti - Bill Porter

La fama di Bernardo Pasquini, compositore, cembalista della famiglia Borghese, membro insieme a Corelli dell'Accademia della regina Cristina di Svezia, poi divenuta Accademia d'Arcadia, presso i contemporanei è soprattutto legata alla sua attività didattica: a Roma egli ebbe uno stuolo di allievi provenienti dall'Italia e da tutta Europa. È il caso di citare qui brevemente due allievi importanti:

Francesco Gasparini, ne *L'Armonico pratico al cimbalo* (1708), capitolo ottavo, p. 62, dichiara:

“Chi avrà ottenuta la sorte di praticare o studiare sotto la scuola del famosissimo Signor Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno l'avrà inteso o veduto sonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella e nobile maniera di sonare e di accompagnare; e con questo modo così pieno avrà sentita dal suo cimbalo una perfezione di armonia maravigliosa”<sup>1</sup>.

Georg Muffat, compositore, organista e cembalista, nella prefazione alla sua raccolta di musiche strumentali *“Auserlesener mit Ernst-und Lust-gementer Instrumental Musik”*, Passau, 1701, ricorda il periodo trascorso a Roma, l'incontro con Corelli che definisce “l'Orfeo dell'Italia per il violino” e lo studio con Pasquini “il famosissimo Apollo dell'Italia”.

Anche Muffat, come Gasparini, ha lasciato un trattato di basso continuo, *Le Regulae Centuum partiturae*, un corposo manoscritto del 1699, forse predisposto per una pubblicazione poi mai avvenuta, ma che riflette nella

<sup>1</sup> FRANCESCO GASPARINI, *L'Armonico pratico al cimbalo*, Venezia, 1708, facs. Forni, Bologna.

ricchezza e varietà degli esempi, la grande scuola del musicista toscano<sup>2</sup>. È spontaneo, per chi si occupa di didattica storica e di improvvisazione, chiedersi, di fronte all'abbondante materiale musicale, per la maggior parte autografo, che Pasquini ha lasciato per la tastiera, se esso possa in qualche modo fornirci informazioni sul metodo d'insegnamento adottato da Pasquini e, in modo particolare sull'improvvisazione. In secondo luogo, se tale metodologia possa essere ancora oggi fruttuosamente applicata nell'insegnamento dell'improvvisazione.

Il presente intervento si propone di rispondere, sia pur in modo sintetico, a questi due interrogativi, avvalendosi di esempi musicali ricavati dalle fonti citate.

## Le fonti

Tre sono le fonti principali, in parte autografe, delle composizioni per tastiera di Pasquini. Per un'analisi approfondita rimandiamo alla edizione critica curata da Armando Carideo in otto volumi<sup>3</sup>. Qui ne presentiamo brevemente il contenuto:

- a) Il manoscritto Landsberg 215 della Biblioteca di Berlino costituisce una ponderosa collezione di brani nella quale sono presenti tutte le principali forme tastieristiche del secolo XVII:
- brani in stile antico/contrappuntistico (fantasie, ricercari, canzoni);
  - brani in stile toccatistico (intonazioni, tastate, toccate);
  - brani in forma di variazione, partita, basso ostinato e danze (allemande, correnti, sarabande, bizzarrie, etc).

È interessante notare come molte composizioni, oltre alla data, recano spesso nel titolo il riferimento ad un personaggio per il quale il brano è stato presumibilmente scritto, come ad esempio "Tastata per lo Scozze-

<sup>2</sup> GEORG MUFFAT, *Regulae Concentuum Partiturae*, 1699, ed. mod. con facs. a fronte, Bardi, Roma.

<sup>3</sup> Gli otto volumi sono apparsi presso gli editori Andromeda, Colledara, ed Il Levante, Latina, nella collana *Tastature*, diretta da Armando Carideo.

se”, “Variationi per il paggio tedesco”, “Passacgli per Petronilla”, “Toccata ad istanza del Melani” etc. Il verosimile riferimento all’allievo sembra una ulteriore prova della funzione pedagogica assolta da queste composizioni. In alcuni casi i brani appaiono incompleti o recano la dicitura “Sin qui” e “Studi”, per suggerire all’allievo di continuare nella composizione od improvvisazione, attraverso lo studio: è il caso delle “Variationi per Fiorenza”, del “Passacgli in re” e, in modo ancor più palese, delle “Partite del Saltarello” alla fine delle quali si trova la scritta autografa “Laus Deo. Se ne possono fare moltissime altre ma chi vuole imparare studi”.

- b) I saggi di Contrappunto del 1695, sono un ulteriore documento dell’attività didattica di Pasquini. Come sottolineato da Armando Carideo si tratta di un’ampia raccolta di esempi musicali con pochissime annotazioni: modelli da studiare e da imitare quindi. I Saggi comprendono contrappunti a due, tre e quattro voci che si avvalgono spesso di temi assai diffusi, alcuni di palese derivazione frescobaldiana. Già ad una prima analisi si possono individuare formule ricorrenti, consistenti in procedimenti armonico-contrappuntistici, in particolare cadenze, che ritornano nella maggior parte dei brani e che l’allievo è sollecitato a memorizzare e possedere nel proprio vocabolario musicale.
- c) Una terza ma non meno importante fonte è costituita dal manoscritto di Londra, Add. 31501 I-III che, oltre a contenere i due già noti gruppi di sonate a basso solo e a due bassi, raccoglie un’ampia collezione di “Versetti in basso continuo”, riconducibili alla prassi del Partimento, diffusa in Italia nella seconda metà del XVII secolo e coltivata per tutto il secolo successivo in particolare da compositori della scuola napoletana come Gaetano Greco, Francesco Durante, Leonardo Leo, Fedele Fenaroli.

## Esempi musicali dal manoscritto di Londra

Iniziando l’indagine da quest’ultima fonte, gli esempi musicali citati sembrano suggerire come le tre raccolte rappresentino aspetti complementari di una visione didattica unitaria.

La raccolta dei “Versetti in basso continuo per rispondere al coro”, per buona parte autografa, è preceduta da un partimento incompleto recante la seguente sentenza: “Erant in Choro monaci viginti et nisciebant intonare Tonum Quinti”.

Un latino “maccheronico” che ironizza su un gruppo di monaci incapaci di intonare il quinto tono: il brano si basa quindi sul quinto tono salmodico che appare al basso e poi imitato nelle diverse voci. La scrittura, in forma di partimento alterna la chiave di basso a quella di soprano, con sezioni indicate come “soli”, da eseguirsi così come sono, ed altre indicate come “tutti”, dove il basso è fornito di numerica lasciata alla realizzazione estemporanea dell'esecutore.

Nella pagina seguente il titolo citato indica la principale funzione dei versetti, scritti in forma di partimento e destinati a “rispondere al coro”, cioè all’alternanza con il canto fermo, secondo la nota prassi liturgica usata ininterrottamente dal tardo medioevo fino al ventesimo secolo.

La raccolta segue una logica di crescente difficoltà: all’inizio si trovano versetti brevi, di poche misure, mentre più avanti divengono via via più ampi e complessi. Nelle prime pagine sembra che Pasquini voglia presentare diverse tipologie di versetto che potremmo così riassumere:

- a) versetto - cadenza con o senza passaggi nel basso (cf. n. 1 e n. 2, p. 19)
- b) versetto con imitazioni (cf. n. 3 e n. 4 p. 19)
- c) versetto - progressione (cf. n. 5 e n. 6 p. 19)
- d) versetto - fugato (cf. n. 56 e n. 57 p. 26)
- e) versetto - adagio (cf. n. 58 e n. 59 p. 26)

## Cadenze e progressioni

Tutta la trattatistica teorico-pratica, dai *Fundamenta* del secolo XV alle tardive opere di Fenaroli e Mattei<sup>4</sup>, passando per il manuale di Spiridione<sup>5</sup>, sot-

<sup>4</sup> FEDELE FENAROLI, *Partimenti* (1770c.a), facs. Forni, Bologna; STANISLAO MATTEI, *Partimenti*.

<sup>5</sup> La *Nova Instructio* di Spiridione rappresenta il metodo storico più completo per un approccio sistematico all'improvvisazione. Spiridionis a Monte Carmelo *Nova Instructio pro pulsandis Organis, Spinettis et Manuchordis*, (Bamberg - Wurzburg, 1670 - 74), ed. mod. in due voll., vol. I, Andromeda, Colledara, vol. II, Il Levante, Latina.

tolinea come le formule cadenzali e gli schemi delle progressioni siano le pietre angolari della costruzione musicale, e Pasquini, attraverso i versetti, guida l'allievo alla conoscenza ed all'utilizzo di entrambe.

Per comodità di analisi, pur consapevoli dell'uso improprio dei termini, utilizziamo qui le definizioni convenzionali degli accordi, derivanti dalla teoria del sistema tonale elaborata da Rameau, anche se ancora al tempo di Pasquini l'accordo veniva considerato come la momentanea sovrapposizione di intervalli (consonanze perfette, imperfette o dissonanze) derivata dal movimento delle parti, senza alcuna organizzazione gerarchica, o distinzione di stato (fondamentale, rivolto, etc.)

### Formule cadenzali

La cadenza perfetta, con le sue varianti, è presente alla fine di quasi tutti i bassi della raccolta, con o senza ornamentazioni, ad eccezione di quelli scritti nel modo frigio, che si concludono con la tradizionale cadenza (la "cadenza frigia") basata sulla discesa di semitono del basso e con gli accordi 3/6, 3/5 (con terza maggiore). È interessante osservare come nella raccolta vi siano anche versetti nel tono di mi che si concludono con la cadenza perfetta o la cadenza, già descritta da Lorenzo Penna, basata sul salto di quarta discendente del basso, con gli accordi 3/5, 4/6 (con la quarta eccedente) e 3/5 (con terza maggiore) sulla nota conclusiva. I primi sono evidentemente destinati all'alternanza con il modo frigio, i secondi come trasposizione del dorico un tono sopra.

### Progressioni

Tra le progressioni un posto di rilievo spetta a quella di quinte discendenti, presentata in differenti versioni:

- nel versetto n. 5 di p. 19, già visto, il basso scende di quinta e sale di quarta e deve essere accompagnato da accordi perfetti;
- nel versetto n. 147 di p. 42 lo stesso movimento del basso è accompagnato da una concatenazione di accordi di settima;
- nel versetto n. 197 di p. 48 il basso scende di terza e sale di seconda: la progressione di quinte discendenti è ottenuta con l'alternanza di accordi perfetti e di 6/3;

- la stessa progressione è applicata a figure di terzine nel versetto n. 15 di p. 20;
- nel versetto n. 203 di p. 49 appare un'ulteriore variante della progressione, mediante l'impiego alternato di accordi di 2/4 e di 6/3.

Un'altra progressione assai diffusa compare alla fine del versetto n. 58 di p. 26: la discesa di quarta e la salita di grado, il basso su cui è costruito il Canone di Johann Pachelbel;

- la medesima compare anche nel versetto n. 75 di p. 29.

Anche il semplice movimento di discesa per grado congiunto, con la numerica 7, 6 compare in numerosi esempi, tra cui il finale del versetto n. 57 di p. 26.

Una variante del basso discendente per grado congiunto è la discesa cromatica, o *passus duriusculus*, che compare ad esempio nel versetto n. 13 di p. 20.

### I versetti fugati

Di particolare interesse sono i numerosissimi versetti in stile fugato: in genere essi iniziano con la chiave di soprano o violino e nelle prime misure compaiono il *dux* ed il *comes*, mentre al cambiamento di chiave, le entrate della terza voce e della quarta (quando presente) sono accompagnate dalla numerica che suggerisce all'esecutore la realizzazione delle parti libere.

Nei primi versetti fugati Pasquini sembra preferire un preciso ordine di entrata delle voci: soprano, alto, tenore, basso. Il tema viene così a trovarsi sempre nella voce più grave cui si sovrappongono le parti libere secondo le comuni regole del basso continuo (cf. n. 10 p. 20, n. 21 p. 21, n. 26 p. 22).

- talvolta, come nel caso del versetto n. 79 di p. 30, l'ultima entrata del tema viene suggerita dalla dicitura "entra il soggetto" e dai piccoli trattini verticali (od orizzontali) posti sotto o sopra il pentagramma. In questo caso è l'esecutore a dover individuare la voce nella quale far entrare il soggetto.
- Il *passus duriusculus*, già incontrato come schema di progressione, viene impiegato anche come soggetto nei versetti fugati, come ad esempio nel n. 114 di p. 37.

Versetto XXXIX

Versetto XLI

In qualche caso all'esecutore viene richiesto di accompagnare da subito il soggetto con un secondo tema, come nel versetto n. 202 di p. 49: il soggetto, in chiave di violino, è accompagnato da una numerica che non intende suggerire la realizzazione di accordi, bensì quella di una seconda parte che possa armonizzarsi con il soggetto (una sorta di controsoggetto o di soggetto secondario).

Molto spesso i versetti fugati sono raccolti in piccoli gruppi aventi in comune il medesimo soggetto, ritmicamente variato, come ad esempio nei versetti 104 e 105 di p. 35, od anche 125 e 126 di p. 39.

Alla base vi è l'idea che qualunque fuga, anche complessa, possa essere ricondotta a pochi schemi fondamentali: la varietà è data dalla possibilità di modificare il soggetto ritmicamente e melodicamente in modo pressoché infinito.

Nel manoscritto di Berlino è Pasquini stesso a fornire una tavola di temi

“variati”, per suggerire alcune possibilità di trasformazione della “*fantasia simplex*” in “*fantasia variata*”.

Per struttura e brevità i versetti in basso continuo si possono accostare alla raccolta di versetti - in questo caso scritti per esteso - scoperta da Francesco Cera in un manoscritto settecentesco conservato a Bologna e pubblicata nel primo volume delle opere complete per tastiera di Bernardo Pasquini. In questa raccolta troviamo due delle tipologie di versetti presenti nella collezione londinese: il versetto-toccata ed il versetto fugato.

L'esempio di Tavola 1 ci mostra due versetti nel modo frigio molto simili a quelli del manoscritto londinese sia per brevità che per l'ordine delle entrate del soggetto, dal soprano al basso.

### **Le sonate a basso solo e a due bassi**

Nella raccolta di sonate a basso solo o a due bassi Pasquini porta ad un più alto livello stilistico gli elementi fondamentali già presenti nei versetti: le formule di base fin qui analizzate danno vita a brani di assai più ampio respiro, nei quali contrappunto, schemi armonici e cantabilità della linea melodica acquistano un preciso spessore.

L'esecuzione a due strumenti rivela inoltre tutta la sua efficacia pedagogica: Pasquini ha forse composto queste sonate per il nipote Bernardo Ricordati e non è certamente lontano dalla realtà, immaginare che le abbia eseguite insieme a lui. Il maestro propone le idee musicali e l'allievo risponde, imitando ed imparando: un metodo spesso ripreso dalla manualistica fino ai nostri giorni.

Non è questa la sede per un'analisi di tali composizioni, ma può bastare l'esempio della sonata XIII a due bassi in la minore, nella quale il primo movimento è una vera e propria fuga a quattro voci, il secondo è un largo basato su progressioni di quinte discendenti in cui il dialogo tra i due strumenti sembra imitare quanto avviene nella coeva sonata a tre violinistica, mentre l'ultimo movimento è un allegro basato sulla ripetizione di vivaci formule ritmiche.

### Sonata XIII a 2

The image displays a musical score for 'Sonata XIII a 2'. The score is written for two staves, with the first staff labeled 'I'. The music is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns and articulations. The score is divided into systems, with measure numbers 4, 7, 10, 14, and 16 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the 18th measure.

Tavola 2

The image displays a musical score for a piano accompaniment, labeled 'Tavola 2'. The score is organized into six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system is marked with a '20' and a 'II' above the staves. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Accompagnament[o]

III

32

5

10

15

21

27

Fine

## Esempi musicali dal manoscritto di Berlino

È ora interessante osservare come gli schemi proposti nei partimenti del manoscritto londinese ricompaiano assemblati in modo coerente e musicalmente interessante nelle composizioni del manoscritto di Berlino.

### Cadenze e progressioni nelle Toccate

Anche in questo caso partiamo da formule cadenzali e da progressioni prendendo in esame la “Toccatà Ottava” (vol. III, p. 71):

Si tratta di un brano relativamente breve, ma ricco di idee musicali che sembrano seguire la tradizione frescobaldiana della toccata come successione di brevi “passi diversi”.

Ecco in sintesi alcune delle formule presenti:

m. 9 - 12 progressione di quinte discendenti

m. 41 - 42 alternanza di  $3/5$  e  $3/6$  su basso discendente di terza e ascendente di grado

m. 46 altra versione di quinte discendenti

m. 47 - 48 altra versione delle quinte discendenti

m. 17 - 23 *passus duriusculus*

m. 40 altra versione del *passus duriusculus*

Anche nella Tastata per l'Inglese (p. 50) troviamo le stesse formule:

m. 18 - 20 progressione di quinte discendenti

m. 27 - 28 altra versione con alternanza di  $3/5$  e 7

m. 30 - 31 progressione di quinte ascendenti

### La fuga e la variazione

Nel manoscritto Landsberg 215, come osservato, non mancano composizioni in stretto stile contrappuntistico, come la Fantasia la mifa fa che apre la raccolta, il Ricercare in d, il Capriccio in g e, soprattutto il Ricercare con la fuga in più modi (vol. II p. 57).

Si tratta di un'ampia composizione di 338 misure, organizzata in ben 9 sezioni nelle quali il semplice tema è rielaborato utilizzando le diverse

tecniche contrappuntistiche e l'arte della "variazione".

Nella prima sezione il soggetto viene esposto ed imitato nelle quattro voci, mentre nella seconda compare anche al "roverso".

Nella terza sezione, dal titolo "Due pensieri" al soggetto, in valori più brevi, viene affiancato un secondo tema (o pensiero) basato su veloci tirate discendenti.

Nella quarta sezione ritorna il soggetto in valori larghi, alternato ad un secondo tema cromatico discendente: i due temi si sovrappongono nella quinta sezione, dando vita a cromatismi ed arditezze armoniche.

Nelle sezioni successive si assiste alla variazione ritmica del soggetto che compare in ritmo ternario ed in differenti valori, dalle semicrome alle semiminime.

Nell'ultima sezione in 12/8, infine, il soggetto compare in due differenti forme ritmiche che si sovrappongono.

## I "Saggi di contrappunto" e la didattica

Un rapido sguardo ai *Saggi di contrappunto*, contenuti nel manoscritto datato 1695, ci consente di raccogliere alcune osservazioni circa la didattica del contrappunto in stile antico. In essi troviamo esempi sia nello stile antico sia nelle nuove forme del contrappunto strumentale seicentesco.

Già il tema del *Ricercare con la fuga in più modi* precedentemente analizzato, appariva come una sintesi delle tre principali figure del contrappunto: la semibreve, la minima puntata, le semiminime, mentre nel secondo soggetto cromatico discendente comparivano le rimanenti figure delle minime e delle note legate.

La raccolta pasquiniana si apre con brevi contrappunti a due - tre voci, nei quali sono impiegate le cinque classiche specie di contrappunto: nota contro nota, due note bianche, note "negre", sincopi, stile fiorito. Non mancano esempi con le figure "moderne", derivate dalla diminuzione e dalla pratica strumentale del XVII secolo, come il contrappunto di crome (nn. XVIII e XXIV) nonché esempi di contrappunto "rivoltato"

(o doppio), come i n. XXXIX, XL, XLI e XLII.

Come osservato da Carideo nella sua prefazione, in alcuni degli esercizi è presente sulla linea del basso anche la numerica che “sintetizza” il movimento delle parti; una ulteriore conferma dello stretto legame tra basso continuo e contrappunto, comprovato da tutte le fonti italiane dell’epoca. Non mancano esempi di formule cadenzali e di brani a quattro voci nei dodici modi ecclesiastici che seguono le relative cadenze. Esempi di questo tipo si trovano nel *Transilvano* di Girolamo Diruta, nel *Compendium oder kurzer Begriff* di Alessandro Poglietti, del 1676<sup>6</sup>, e nella *Nova Instructio* di Spiridione, del 1670.

Tutti i ricercari a tre ed a quattro voci, scritti in tempo alla breve, presentano queste figure, ad eccezione del *Ricercare del VI tono a 4*, scritto in tempo ordinario, nel quale quindi i valori appaiono dimezzati.

Un discorso a parte, invece, riguarda i 12 Duetti nei quali si alternano pagine nello stile antico a pagine più moderne, con figure tipiche dello stile strumentale del secolo XVII. I Duetti di Pasquini, che seguono il tradizionale ordine dei 12 modi, rappresentano una continuità con la tradizione del bicinio, ritenuta forma fondamentale per l’apprendimento del contrappunto. Si pensi ai bicinia delle zarliniane *Istituzioni Armoniche*, o a quelli contenuti nel *Transilvano*, ai Duo dell’*Organo Suonarino* di Banchieri ma anche ai *Tientos a due* di Cabezon ed in tempi più vicini a Pasquini, alle composizioni a due degli *Elementorum Musicae Praxis* di Gregorio Strozzi (Napoli, 1683), una importante silloge che esemplifica tutti gli artifici contrappuntistici e canonici, recentemente pubblicata in una accurata edizione moderna da Andrea Bornstein<sup>7</sup>.

I soggetti dei Saggi rispecchiano le considerazioni più volte espresse dai teorici dello stile antico, soprattutto per quanto riguarda la brevità (soggetti di una o due misure) e l’estensione (soggetti racchiusi nell’intervallo di una terza minore o di una quarta giusta, con rarissime eccezioni).

Non possono sfuggire affinità con temi frescobaldiani, come nel soggetto

<sup>6</sup> GIROLAMO DIRUTA, *Il Transilvano*, Venezia, 1593-1622, facs. Forni, Bologna; ALESSANDRO POGLIETTI, *Praeludia, Kadenzen und Fugen*, estratti dal “*Compendium oder Kurzer Begriff und Einführung zur Musica*” (1676), ed. mod., Willi Müller, Heidelberg.

<sup>7</sup> Gregorio Strozzi, *Elementorum Musicae Praxis*, Napoli, 1683, ed. mod. Ut Orpheus, Bologna.

del *Ricercare a quattro del III tono*, simile al celeberrimo tema del *Ricercare con obbligo di cantare la quinta parte* dai *Fiori Musicali* (1635), o con altre composizioni di Pasquini, come nel caso del *Ricercare a tre dell'XI tono*, il cui soggetto è simile al già incontrato tema del *Ricercare con la fuga in più modi*, ed anche la ripresa di temi tradizionali assai collaudati, come il *la sol fa re mi (lascia fare a me)* nel *Ricercare a tre del IX tono* o la comparsa delle “finali” dei toni gregoriani, come nel soggetto del *Ricercare a quattro del V tono*. Non mancano infine, anche se rari, casi in cui compaiono caratteristiche ritmiche tipiche del soggetto di canzone, come il ritmo dattilico, nel *Ricercare a tre del V tono* e nel *Ricercare a tre del VII tono*.

## Conclusioni

Da quanto brevemente esposto appare evidente che le due domande di partenza possano trovare risposte affermative e convincenti: dai manoscritti emerge chiaramente come Pasquini segua un preciso progetto pedagogico, basato sull'interazione tra il partimento, le composizioni scritte per esteso ed i saggi di contrappunto. Gli uni richiamano le altre fornendo all'allievo un materiale esauriente per l'apprendimento della composizione e dell'improvvisazione, ritenuti aspetti complementari della medesima attività. Gli esempi pratici sono evidentemente ritenuti ben più importanti della teoria che, comunque, può essere desunta in modo graduale da essi.

Una metodologia non nuova nell'orizzonte della musica tastieristica: già Adriano Banchieri ne *l'Organo Suonarino*, pubblicato a Venezia nel 1605<sup>8</sup>, aveva utilizzato lo stesso metodo, dando il via alla tradizione del partimento, affiancato da numerosi brani ed esempi musicali scritti per esteso.

Metodologia ripresa più tardi da Spiridione a Monte Carmelo nella *Nova Instructio pro pulsandis organis*, pubblicata a Bamberga nel 1670, nella quale

<sup>8</sup> ADRIANO BANCHIERI, *L'Organo Suonarino*, Venezia, 1605-1632, facs. Forni, Bologna.

formule cadenzali, progressioni e schemi di base sono accompagnate da un'imponente antologia di esempi e di brani dimostrativi.

Come già osservato ciò che sembra mancare in tutti questi casi, è la teoria, ridotta a poche osservazioni introduttive.

La formazione musicale e la metodologia didattica attuali hanno invece posto l'accento sull'aspetto teorico, separandolo dalla pratica esecutiva e, di conseguenza l'improvvisazione e la composizione non sono più viste come attività complementari. L'esperienza di insegnamento ci ha portato molto spesso a constatare come la sia pur approfondita conoscenza di armonia e contrappunto impedisca ad allievi anche dotati di accostarsi all'improvvisazione ed alla composizione, proprio perché separata dalla pratica.

L'esempio di Pasquini può quindi considerarsi di grande utilità nel ricercare una sintesi tra teoria e prassi, un nuovo approccio che veda improvvisazione, composizione ed esecuzione come momenti congiunti dell'attività musicale.

## Abstract

In the last years a new approach to the improvisation utilizes historical sources: this help in better understanding the different stylistic and methodological aspects of improvisation.

Pasquini, one of the most famous teachers of his time, left very important documents in which we can recognize the didactic method used by the composer. In the Berlin and London manuscripts we have three complementary sources: the scores, very often with the name of the person for whom are written, as collection of patterns; the "Partimenti", schemes based on the figured bass; the "ricercari" from the "Trattato di contrappunto", as examples of the highest level of improvisation. The lecture, with several music examples, want to present Pasquini's material as a well organized and consistent method for improvisation we can use still today.

# Variation im 17. und 18. Jahrhundert in Italien und Deutschland – acht Streiflichter

Christoph Bossert

Das Thema „Variation“ ist unerschöpflich, weil Musik immer Variation ist. Denn Musik des hier zu beleuchtenden Zeitraums bedeutet beständiges Kreisen um die zwölf Töne der chromatischen Skala. Doch grenzt ein Zeitraum wie der des Barock die Möglichkeiten uneingeschränkter Variation freilich selbstredend ein und spitzt diese zu auf Aspekte, wie sie sich im Laufe der Musikgeschichte standardisiert haben: Hexachordales System, Skalen der Modi, Kadenzformeln, Regeln der Stimmführung und der Stimmfortschreitung, wie sie aus dem Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz erwachsen. So schlägt die Unerschöpflichkeit von Variation um in ein eng umgrenztes Territorium, das durch vorgegebene Regeln bestimmt ist. Die Frage ist dann, ob der Komponist innerhalb solcher Vorgaben lediglich braver Handwerker bleibt, ob er nach persönlichen Pointen Ausschau hält, ob er sich gegebener Pattern bedient, oder ob er ganz eigenen Kriterien folgt, die es für den Interpreten zu entdecken gilt.

Für die Musiker zu Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts gilt, dass sie das bislang tradierte musikalische System hinter sich lassen. Die Musik wird förmlich umgewälzt, indem sie unter die neue Prämisse der Polarität gestellt wird. Musik wird zum Spiel polarisierender Kräfte. Dass die strenge Gerechtigkeit des Tactus sich plötzlich auflösen kann, um im *drama per musica* in ein freies Spiel der Kräfte umzuschlagen, ist ein revolutionärer Schritt. Fortan gilt: *Stylus phantasticus* versus *stylus motetticus*, Generalbass versus Polyphonie; Bass versus Diskant innerhalb des solistisch-monodischen Stils.

Zu Lebzeiten von Bernardo Pasquini, dem dieses Symposium gewidmet

ist, sind jene Umbrüche längst Vergangenheit. Sein Komponieren gilt sogar in keinem Fall dem Umbruch, sondern im Grunde dessen Gegenteil. Er ist dem Gekonnten, Klangvollen, Konzertanten und Brillanten zugewandt und vermag die Konvention in raffinierter Weise auszukosten. Beginnend mit Pasquini werden im Folgenden insgesamt acht Streiflichter vorgestellt. Variatio stellt sich dabei stets als verknüpft mit individueller Kompositionsweise dar. Es soll deutlich werden, auf welcher ungemein vielfältigen Weise Variation in Erscheinung treten kann, weit über seinen gattungsbezogenen Horizont hinaus. Jedes dieser Streiflichter ist gleichsam eine Variatio über Variation als solche.

## **Variatio I Bernardo Pasquini** ***Variation als raffinierte Unberechenbarkeit***

Pasquini hat sich der Variationsform gerne bedient. In seiner Musik für Tasteninstrumente findet man die harmoniekonstante Variation, die figurativ ausgearbeitet wird. Dabei kommen diverse rhythmische Formeln zur Anwendung.

### **Als erstes Beispiel sei gewählt: Bernardo Pasquini, Passagagli in C (Carideo, Bd. V)**

Es ist zunächst die Beobachtung von Interesse, wie Pasquini bereits die ersten vier Takte satztechnisch differenziert: Takt 1 eröffnet sechsstimmig homophon im Rhythmus der Sarabande; Takt 2 setzt vierstimmig homophon und in gleichem Rhythmus fort; in Takt 3 verjüngt sich die musikalische Gestalt weiter dadurch, dass zum einen als neues Moment eine kantable Melodielinie eingeführt wird, die den Keim zur Bewegung der weiteren Variationen legt, zum anderen die Vierstimmigkeit bald zur Drei- und Zweistimmigkeit geführt wird. Kurze Veränderungen der Stimmzahl zeigen das Charakteristikum einer bewusst herbeiführten Unberechenbarkeit. Dies stellt in Pasquinis Komponieren ein Moment dar, das in den folgenden Ausführungen eingehend beleuchtet und mit dem

Begriff der raffinierten Unberechenbarkeit belegt werden soll.

Die These ist damit folgende: Raffinement ist Kennzeichen der Kunst Pasquini; raffinierte Unberechenbarkeit ist Kennzeichen des variierenden Prinzips bei Pasquini; das in diesem Sinne variierende Prinzip ist bei Pasquini grundlegend und charakterisiert keinesfalls allein nur Variationensätze. Vielmehr kann man es als Erbe des *Stylus phantasticus* begreifen und als dessen Fortsetzung mit anderen Mitteln.

Betrachtet man den weiteren Verlauf der Passacagli in C, so kann man das variierende Prinzip nicht allein anhand der viertaktigen Abläufe, sondern von Takt zu Takt weiter verfolgen: So wird in Pars III aus der auf Schlag Zwei erklingenden *Figura Corta* eine Hemiole in der Folge Zwei – Eins – Drei. In Pars IV setzt sich die Hemiole fort, um die *Figura Corta* anschließend auf jedem Schlag zu bringen, wobei nun nicht nur der Diskant, sondern auch der Alt, gefolgt vom Bass, beteiligt ist. Damit ist für Pars V die Brücke zum Bass geschlagen, gesteigert in Pars VI als Wechselspiel zwischen Diskant und Bass. Dieses Wechselspiel gestaltet sich durch Variation der Längen zuweilen innerhalb unterschiedlicher metrischer Einheiten. Auch das zweitweise Zusammenspiel zweier Stimmen, während sie meist getrennt erscheinen, bleibt in raffinierter unberechenbar.

An weiteren Kennzeichen sind aus dem beschriebenen kurzen Abschnitt ableitbar:

- Das Moment von *Vermittlung und Übergang*, beispielsweise in der Reduktion der Stimmenzahl, der sukzessiven Einführung von Motiven, der Verlagerung von Stimmverläufen;
- das Moment der *Steigerung*, sei es in klein dimensionierten Verläufen als Zunahme der Häufung einzelner Motive wie beispielsweise in Pars III zu IV zu V anhand der *Figura Corta* zu beobachten ist;
- das Moment des *Kontrastes*, wie es sich beispielsweise zu Beginn des Pars IV als ein fünfstimmiger Akkord präsentiert, der in mitten von zwei dreistimmigen Variationen in raffinierter Unberechenbarkeit als Akzent platziert ist;
- das Moment der *Brückenbildung*, wie es sich stets auf der Eins der nächsten Variation als variiertes Akkord in C-dur einstellt und im Laufe des Stückes unterschiedlichste Kennzeichen erhält, sei es die *Pointe* der pau-

sierenden Eins zu Beginn des Stückes, sei es die überraschende Fünfstimmigkeit, die zur anfänglichen Sechs- und zur späteren Vierstimmigkeit vermittelt, sei es das Moment des Trillo als Ausgangsmoment in Pars VI mit Fortsetzung in Pars VII und VIII, wo sich dann erneut die pausierende Eins einstellt.

Man kann so den Eindruck gewinnen, dass die Variationskunst Pasquinis einem Jonglieren ähnlich ist, das immer mehr Elemente in Umlauf bringt, die satellitenartig zu kreisen beginnen, sodass ein Stück durch immer neue Parameter gestaltet wird, die kontrastierend, vermittelnd, sich verjüngend oder sich steigernd und in immer neuen Überlagerungen eingesetzt werden können.

### **Eine Freude an Steigerung zeigen die *Partite diverse sopra Alemande* (Carideo, Bd. III)**

Bereits die *Alemande* verhält sich als Thema variierend und in der Bewegung steigernd. Zu Beginn stellt sich, als sei es ein Scherz, eine Fünftaktigkeit ein. Sie wird dem erstaunten Hörer in Wiederholung, nun variierend durchsetzt mit nachklappenden Achteln, gleich ein zweites Mal präsentiert. Als sei nichts gewesen, fährt das Stück viertaktig fort.

Ein kleines Detail in den Schlusstakten des Themas ab Takt 19 mag verdeutlichen, wie subtil Pasquini das variierende Prinzip im Blick hat: Drei aufsteigenden Tetrachorden folgt ein absteigender. In Takt 21 setzen sich die Stimmen imitierend in gegenläufiger Richtung in Bewegung. Ein überraschender Abschluss in E wird sofort kontrastiert durch einen gebrochenen Dreiklang in a. Es ist, abgesehen von den arpeggierten Schlüssen in Takt 5 und 10 der einzige im Stück erscheinende Dreiklang, womit das postulierte Prinzip der raffinierten *Unberechenbarkeit* erneut unter Beweis gestellt ist. Von Interesse ist aber auch die Variation des Tetrachords in den fünf Schlusstakten durch Vermittlung zum gebrochenen Dreiklang, die erneut eine unerwartete Delikatesse bedeutet.

Die Lust an der Steigerung, die bereits das Thema beherrscht, kennzeichnet den Einsatz figurierender Sechzehntelmotorik in Variatio I und den Rhythmus der *Gigue* in Variatio II.

Das Moment nachschlagender Achtel lässt dagegen Variatio III retardie-

rend erscheinen, was sich in der gemessenen Bewegung der Variatio IV fortsetzt. Mit den drei folgenden Variationen V bis VII beherrscht die brillante Achtelmotorik des 6/4-Taktes in der Art der Corrente den Schluss der Variationen.

Wie das Autograph suggeriert, könnte die dort unmittelbar im Anschluss notierte Canzona Francese als Fortsetzung gedacht sein. Sie geht sich in ausgedehnter Sechzehntelmotorik, wobei auch hier sehr interessante Beobachtungen der raffinierten Unberechenbarkeit möglich sind. Da die Canzona, wie formal üblich, das Soggetto in einem zweiten Teil im ungeraden Takt erneut durchführt, und durch diesen Vorgang die Bewegung erneut gesteigert wird, erhält das Stück nun den Charakter eines Perpetuum mobile. Pasquini hat gar einen weiteren Teil als *altro modo la Tripla* im Sinne einer *Variation der Variation* anschließen wollen, doch blieb dieser leider unvollendet.

## Variatio II Johann Pachelbel

### Einheit stiftende Momente und Momente raffinierter Unberechenbarkeit stehen in einem genau balancierten Wechselverhältnis

Zeitgenosse von Pasquini ist Johann Pachelbel. Wie Pasquini widmet auch er der Variation wichtige Werke. Es soll nun untersucht werden, in wie weit sich das Moment der raffinierten Unberechenbarkeit auch in der Ciacona in d beobachten lässt. Daneben wird das Moment der Verknüpfung variativer Momente und daraus erwachsender Ansätze zu größerer Formbildung von Interesse sein.

Basis der Ciacona in d ist ein geradlinig vom Grundton zur Quint aufsteigender viertaktiger Verlauf des Basso ostinato. Ein geschlossener Ablauf ergibt sich jedoch erst durch je eine Doppelvariation. Man in der Ciacona in d Elemente benennen, aus denen die Einheit des Stückes resultiert:

- Pachelbel wählt für das Stück durchgehend die Triogestalt.
- Der Basso ostinato wiederholt sich in Perioden zu vier Takten.
- In den ersten acht Takten exponiert Pachelbel ein Diskantmodell, das in

je einer Doppelvariation abgewandelt wird.

- Jede Doppelvariation wird durch ein rhythmisch dominierendes Moment beherrscht, welche das Stück in achttaktige Progressionen gliedert.

Veränderung wird demgegenüber insbesondere durch folgendes Element bewirkt:

- Innerhalb des gewählten rhythmischen Modells in einer Doppelvariation kommt es zu melodisch motivierten Gruppierungen zu zwei Takten oder von Takt zu Takt.

Spürt man diesen Veränderungen nach, so sind mannigfaltige Facetten einer raffinierten Unberechenbarkeit zu beobachten, die aus der Technik des Stylus Phantasticus in die Technik der Variation übergeht:

Variatio 1: Die Achtel in Takt 3 kehren die Viertel von Takt 1 um und kolorieren diese.

Variatio 2: Taktweise wird die aufsteigende Gestalt der *figura corta* der absteigenden gegenübergestellt; die einstimmige Linie wird zur zweistimmigen Gestalt in Terzparallelen, Sext- und Dezimparallelen weitergeführt; durchgehende Sechzehntel leiten über zu Variatio 3.

Variatio 3: Es erklingen Verläufe von durchgehenden Sechzehnteln in unterschiedlichsten Brechungen; Takt 4 und 5 überraschen durch die Gestalt des *passagio doppio*; Spitzenton c''' und Tieferton c kontrastieren im Abstand zweier Viertel.

Variatio 4: Der Verlauf gebrochener Sechzehntel wird singulär unterbrochen durch drei Ansätze zur Skalenbildung in Takt 7 unter Rückgriff auf Variatio 3.

Variatio 5: Rückkehr zur *Figura Corta* der Variatio 2; Betonung der Regelmäßigkeit durch weitgehende Beibehaltung der Terzparallelen; der dazu kontrastierende Takt 8 ähnelt Takt 7 in Variatio 3 und leitet über zu Variatio 6. Trotz aller Kontraste werden so die Variationen 2 bis 6 innerlich verknüpft und zu einer Einheit zusammengebunden.

Variatio 6: Im Diskant erklingt erstmals eine durchgängige solistische

Linie in gebrochenen Sechzehntelgängen; im zweiten Viertakter werden die kleineren gebrochenen Abläufe durch insgesamt drei größere geradlinige Skalenverläufe abgelöst.

- Variatio 7: Das Moment des geradlinigen Skalenverlaufs ist nun dem Bass des Manuals zugewiesen und durchmisst Oktav- bis Duodezimumambitus.
- Variatio 8: Der bisher stärkste Einschnitt bringt eine Rückkehr zur Bewegung der Variatio 1; die melodischen Elemente formulieren durch ihr Abbrechen rhetorisch eine Confutatio.
- Variatio 9: Das stagnierende Moment der Variatio 8, das rhythmisch auf Variatio 1 zurückgreift, paart sich mit dem rhythmischen der Figura Corta aus Variatio 2; neu ist das Moment der Repetition, die in den nachschlagenden Sechzehntel in Takt 4 und Takt 8 in variierter Form weitergeführt werden. Diese überraschen im Sinne raffinierter Unberechenbarkeit. Berechenbar hingegen ist die genaue Wiederholung der ersten vier Takte im doppelten Kontrapunkt. Neben dem Rhythmus der Figura Corta hat auch der Wechsel von Terz- zu Sextparallelen in Variatio 2 seine Entsprechung.
- Variatio 10: Es treten hier die am weitesten ausgreifenden Skalenverläufe im ganzen Stück auf; das Moment geradliniger Skalenverläufe selbst bezieht sich zurück auf die Variationen 3, 6 und 7; in Variatio 3 tritt es erstmals auf und kehrt in Variatio 6 partiell, in Variatio 7 durchgehend bestimmend wieder. Die zweite Hälfte der Variatio 10 ist erneut ein Beispiel raffinierter Unberechenbarkeit: Die Weiträumigkeit des Skalenverläufe reduziert sich sukzessiv in engere Bewegungseinheiten und leitet so über zu Variatio 11.
- Variatio 11: Erstmals werden durchgehende Sechzehntel als gebrochene Akkorde eingesetzt. Ein Vorbild kann man in Variatio 4 erkennen.
- Variatio 12: Neu sind hier drei Momente:
- Zwei sich unabhängig von einander bewegende Stimmen;

- kontinuierlich fortschreitende Achtel, die zusammen mit kontinuierlich fortschreitenden Sechzehnteln erklingen;
- Verlagerung des von Variatio 1 her bekannten Diskantverlaufs in die Unterstimme.

Wollte man zu Variatio 5 einen Vergleich herstellen, so ergäbe sich dies durch das Verhältnis von Achten und Sechzehnteln in regelmäßigem Verhältnis.

- Variatio 13: Ähnlich dem doppelten Kontrapunkt vertauschen nun beide Stimmen ihre Lage. Dem Verhältnis von Variatio 12 und 13 entspricht das Verhältnis zwischen Variatio 6 und 7, wodurch bei insgesamt 17 Doppelvariationen einerseits der Eindruck eines symmetrischen Gefüges entsteht, ohne diesem genau zu entsprechen; andererseits ist die Parallelität zwischen den Verläufen der Variationen 8 bis 13 und der Variationen 1 bis 7 evident. Seit Variatio 8 ist zudem ein Prozess der Steigerung im Gang, der in der zweiten Hälfte der Variation 13 in Gestalt eines *Passaggio doppio* paralleler Sechzehntel kulminiert.
- Variatio 14: Erstmals entspricht die zweite Hälfte der Variation wörtlich der ersten; auch darin liegt ein Moment raffinierter Unberechenbarkeit. Der repetierende Charakter hat Ähnlichkeit mit Variatio 9.
- Variatio 15: Die drei Schlussvariationen werden ähnlich wie Variation 8 durch ein Motiv mit retardierendem Duktus eingeleitet. Es wird in Umkehrung beantwortet und anschließend fortgesponnen. Ähnlich verhält sich der Beginn von Variatio 2.
- Variatio 16: Nachschlagende Sechzehntel bestimmen in weiträumigen Akkordbrechungen diese vorletzte Variation. Sie traten in Variatio 9 erstmals in linearer Bewegung in Takt 4 und 8 auf, wobei sie dort im Sinne raffinierter Unberechenbarkeit hervortraten. Die Weiträumigkeit entspricht zugleich den Skalenmomenten der Variationen 6, 7, 10 und 12, 13; die Dreiklangbrechung entspricht Variatio 11. Man kann also konstatieren, dass die Parallelität der Verläufe von Variatio 1

bis 7 zu Variatio 8 bis 13 und das Moment der Rückbeziehung einer einzigen Variation auf die Variationen 6, 7 und 9 bis 13 formal korrespondieren. Variatio 16 wird so zur Climax der formalen Entwicklung innerhalb der Ciacona.

Variatio 17: Ähnlich dem durch Variatio 8 hervorgerufenen Kontrast ist hier eine maximale Zäsur gesetzt, der sich die Rückkehr zu Variatio 1 anschließt. Damit ergibt sich aus Variatio 1 und 17 ein Rahmen, der zu 15 dazwischen liegenden Variationen und ihren verschiedenen dynamischen Entwicklungen kontrastiert. Berücksichtigt man darüber hinaus die durch Variation 8 gesetzte Zäsur, ergibt sich eine Gliederung in 1 + 7 + 1 + 7 + 1 Variationen

Es ist somit deutlich, dass in Pachelbels Ciacona in d Einheit stiftende Momente und Momente raffinierter Unberechenbarkeit in einem genau balancierten Wechselverhältnis stehen.

Es sollen nun weitere Streiflichter folgen, die sich gewissermaßen kontrapunktierend zu Pasquini und Pachelbel verhalten.

Um deutlich zu machen, wie vielfältig sich das Thema *Variatio* im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland und Italien darstellt, soll der Bezugsrahmen über den rein gattungsgeschichtlichen Zusammenhang hinaus erweitert werden.

## **Variatio III Girolamo Frescobaldi**

### **Die Töne f und e als Ostinato**

In der Toccata Quinta aus dem zweiten Toccatenbuch von Frescobaldi begegnet man in allen ihren fünf Abschnitten in auffälliger Weise den Tönen f und e. Doch jeder Abschnitt steht auf einem anderen Grundton. Der Grundton wechselt von g nach c und f und führt in einem zweiten spiegelbildlichen Verlauf von a über d zurück nach g. Variation ergibt sich damit dadurch, dass sich der Abstand zwischen den konstanten Tönen f und

e im Verhältnis zum Grundton beständig verändert. Doch dies erscheint paradox, weil ja eigentlich der Grundton als eine Konstante wahrgenommen wird, die dem Werk seine Stabilität verleiht. Im ersten Abschnitt über Grundton g erklingen die Töne f und e als Septim und Sext; im zweiten Abschnitt über Grundton c erklingen die Töne f und e als Quart und Terz; im dritten Abschnitt über Grundton f werden die Töne e und f zu Subsemitonium bzw. Leitton und Grundton.

### **Abbildungen 1, 2 und 3**

Zugleich variiert sich die Struktur des Stückes. Sie wechselt vom toccatierenden zum fugierten Stil in der Art eines Ricercar.

Gegenüber dem ersten Abschnitt haben sich also die Verhältnisse gleichsam umgekehrt – und genauso verhält sich die Struktur innerhalb des ricercarartigen Abschnitts, indem sich das Soggetto in Originalgestalt und Umkehrung erscheint. Gleich zwei weitere Umbrüche ereignen sich im vierten Abschnitt über Grundton a.

### **Abbildungen 4 und 5**

Frescobaldi wählt hier zunächst die Struktur *durezza e ligature*, doch geht er bereits nach vier Takten über zu einem Abschnitt in der Art einer Canzona. Im Durezza-Teil erklingen nicht mehr die Töne f und e, sondern fis und e als Sext und Quint. Äußerst bemerkenswert ist dabei der Übergang vom dritten zum vierten Abschnitt. Zunächst muß man sich vergegenwärtigen, dass der Ton f im dritten Abschnitt noch Grundton war und nun weiter als Ton fis in Gestalt einer Dur-Sext in Erscheinung tritt. Zur Brücke zwischen Abschnitt drei und vier wird der Ton e, der von der siebten Stufe zur fünften wechselt. Dabei wird Variation zur *Umdeutung*.

Obwohl der Grundton bleibt, wechselt Frescobaldi nun von der homophonen Satztechnik erneut in die imitierende Satzart eines kanzonartigen Abschnittes. Damit variiert Frescobaldi das Prinzip der beiden ersten Abschnitte. Dort blieb die Toccatenstruktur über zwei Abschnitte hinweg erhalten, während der Orgelpunkt von g nach c wechselte; im dritten Abschnitt bleibt hingegen der Orgelpunkt a erhalten, während die Form der Durezza-Struktur in die der Canzona wechselt. In diesem kleinen Fugato kehren die Töne f und e zurück. Der Ton f erklingt in der Funktion der Exclamatio. Zu einer sehr bemerkenswerten Zuspitzung

kommt es im weiteren Verlauf. Ausgehend von einem übermäßigen Akkord, in der der Ton *f* in der Oberstimme erklingt, steigen drei aneinander gereihte Quartan nach oben. Sie variieren dabei das Soggetto, wie es im dritten Abschnitt in der Manier eines *Ricercar* erklingt. Gleichzeitig kehrt das Durezza-Moment des vierten Abschnitt in den canzonartigen Teil zurück.

### **Abbildungen 6 und 7**

Hier spielt Frescobaldi mit der *Vieldeutigkeit* der Form und schafft damit einen „*Stylus phantasticus* der Form“. Das ist Variation auf höchster Stufe.

Der folgende fünfte Abschnitt lässt die toccatierende Struktur des Anfangs wiederkehren. Orgelpunkt ist nun *d*. Doch die Töne *f* und *e* sind hier eher selten als Mollterz und Sekund zu Orgelpunkt *d* wahrnehmbar. Vielmehr wird der Ton *f* als *fis* hörbar. Da die Toccata nun zunehmend nach *G* strebt, um die Quintenprogression des Basses abzuschließen, wandelt sich der Ton *fis* einen Leitton nach *g*. Somit legt sich über das gesamte Stück eine einzige elementare Fortschreitung *f – e – fis – g*.

### **Abbildungen 8, 9 und 10**

Hinzu kommt ein weiteres Moment, indem auf die Töne *c* und *h* die Rolle der Töne *f* und *e* übergeht. So erklingen im Anfangsteil der Toccata über Grundton *g* die Töne *f* und *e* als Septim und Sext. Genau dies geschieht nun über Grundton *d* mit den Tönen *c* und *h*: Sie übernehmen als Septim und Sext die Funktion, die zuvor die Töne *f* und *e* innehatten. In den letzten sechs Schlusstakten stehen sich dann zwei Fortschreitungen gegenüber: Im Alt werden die Töne *f*, *e* und *fis* umkreist, im Diskant vernimmt man in immer neuen Wiederholungen die Wendung *h-c-b-a* als Umkehrung zu *f-e-fis (-g)*. Beide Gegensätze streben zur Einheit, der Auflösung in den Grundton *g*: Variation durch Umkehrung, der Gegensatz von Original und Umkehrung hebt sich auf im gemeinsamen Fluchtpunkt des Grundtones *g* *Coincidentia oppositorum*.

Zur *Progression* der Grundtöne in fallenden Quinten ist aber das letztlich Wesentliche wohl noch nicht gesagt. Insgesamt vernimmt man vier fallende Quintschritte *g-c*, *c-f*, *a-d* und *d-g*. Es scheint nämlich, dass man sich die Progression der beiden ersten fallenden Quinten *imaginär* weiterdenken müsse zu *f-b*, *b-es*, *es-as*, *as-des*, *des-ges*, *fis-h*, *h-e* und schließlich zu *e-a*,

um jetzt wieder einzustimmen in die realen Quinten a-d und d-g. Genau an der Nahtstelle, an der das imaginäre Weiterdenken von Quint f-b bis zur Quint e-a einsetzen könnte, erklingt die Struktur Durezza e ligature, die den Hörer in der Tradition der *Toccata per Elevazione* das Leiden des Herrn gleichsam körperlich erleben lassen möchte. In dieser Imagination berühren sich *Immanenz* und *Transzendenz*.

Fünf Folgerungen seien angeschlossen.

1. Die *Toccata* sucht in ihren wechselnden Charakteren eine Variation der Formteile. In der diskutierten fünften *Toccata* des zweiten Buches schafft Frescobaldi durch die Konstante der Töne f und e die Gewähr für übergeordnete Einheit.
2. Die Verbindung verschiedenster Charaktere und das Zusammenfügen zu einer Einheit durch Verbundenheit mit einem vorgegebenen Thema ist Basis der „Charaktervariation“.
3. Durch den jeweils wechselnden Grundton wird in Frescobaldis *Toccata Quinta* die Wahrnehmung der Töne f und e variiert. Dabei stellt sich das Paradoxon ein, dass nicht mehr nur der Grundton die Konstante bildet, denn dieser wechselt ja mehrmals. Die Konstante bilden vielmehr – und dies ist paradox – die beiden eigentlich zutiefst instabilen Töne f und e, die als Septim und Sext, Quart und Terz, Grundton und Leitton, alterierte Sext und Quint, Exclamatio und Quint sowie Mollterz und Sekund in Erscheinung treten, woraus sich ein systematisch geordnetes Ganzes ergibt.
4. Im Schlussteil über Orgelpunkt d wird auch die bisherige Konstanz der Töne f und e jedoch auf- und die Stafette gleichsam weitergegeben: Der Schritt f-e mündet einerseits in den Schritt fis-g, die Progression f-e-fis-g erhält andererseits in der Progression h-c-b-a ein Gegenbild. Am Schluss fallen beide Progressionen in einem Punkt zusammen, nämlich im Grundton g.
5. Frescobaldis *Toccata Quinta* kann aufgrund des Wechsels der Elemente von *Toccata*, *Ricercar*, *Durezza*, *Canzona* und *Toccata* als Vorform der späteren fünfteiligen norddeutschen Orgeltoccata betrachtet werden. In Norddeutschland kommt allerdings eine wesentliche Pointierung hinzu, die in Italien durch die zweiteilige Form der *Canzone* vorbereitet

wird: Die Veränderung, die das Soggetto durch den Wechsel vom geraden zum ungeraden Metrum erfährt. Diese Veränderung von der Zwei- in die Dreizeitigkeit kann wiederum als eine Spielart des Übergangs von Immanenz zu Transzendenz verstanden werden.

Frescobaldis Toccata Quinta vermag die Phantasie ungemein anzuregen. An den beiden nächsten Beispielen seien Aspekte bei Antonio Vivaldi und Johann Sebastian Bach aufgezeigt, die mit Frescobaldi vergleichbar erscheinen. Dabei werden weitere Facetten von Variation deutlich.

## Variatio IV Antonio Vivaldi

### Die Töne f und e als Thema mit Variationen

Auch im ersten Satz seines Concerto a-moll op. 3 Nr. 8 (RV 522), das Bach für Orgel bearbeitete (BWV 593), begegnet man dem Phänomen der permanenten Erscheinung der Töne f und e. Doch geschieht dies dort in ganz anderer Weise. Man muß dabei nur immer die Töne f' und e'' aufsuchen, um des ungeheuren Variantenreichtums im figurativen und harmonischen Sinne gewahr zu werden. Nicht zuletzt entpuppt sich auf dieser Basis der Zusammenhang zwischen Ripieno und Concertino.

#### Abbildung 11

Die aufgeführten Beispiele zeigen die beiden Töne f' und e'' als thematischen Kern des ersten Satzes in Gestalt der *exclamatio* mit immer neuer figurativer, harmonischer und rhythmischer Abwandlung der zugehörigen Unterstimmen.

Auch im zweiten Satz treten die Töne f' und e'' sehr häufig hervor. Nun aber ist die Basis nicht der Grundton a, sondern Grundton d. Die Töne f und e haben in Satz 1 die Funktion von Sext und Quint, in Satz 2 Terz und Sekund. Diesen entsprechen in Satz 3 die Töne f und e sowie c und h. Es wird deutlich: Die vier Töne f und e, c und h sind die dort am deutlichsten hervortretenden Töne in Satz 3.

## Variatio V Johann Sebastian Bach – Praeludium und Fuge D-dur BWV 532 Die Durterz als Thema mit Variationen

Beobachtungen, wie sie in der Toccata Quinta von Frescobaldi gemacht wurden, erscheinen mit Bachs Praeludium und Fuge D-dur BWV 532 vergleichbar. Die Vergleichsmomente liegen zunächst in der Vielgestaltigkeit der Form begründet, wie sie insbesondere im Praeludium zu Tage tritt. Vergleichbar ist aber auch die Auffassung der Orgelpunkte zu Beginn. Bach gestaltet durch vier Orgelpunkte auf den Tönen d, A, Fis und D einen absteigenden Dreiklang. Der erste Orgelpunkt deutet sich eher indirekt an, die übrigen drei erklingen als lang gehaltene Basstöne. Der absteigende Dreiklang der vier Orgelpunkte variiert die aufsteigende Tirata zu Beginn in riesenhafter Vergrößerung und Umkehrung. Markant erstrahlt zu Beginn die Durterz fis'', die fortan in vielfältigen Zusammenhängen wiederkehren wird: Über Orgelpunkt a erscheint sie als Durterz cis und in der dritten Wiederkehr als Durterz ais über Orgelpunkt fis.

Hier wird ein weiterer Aspekt von Variation im 17. und 18. Jahrhundert deutlich, nämlich die Veränderung eines Phänomens in Abhängigkeit von der Stimmung: In D-Dur hat die Terz Strahlkraft, in Fis-dur nicht. Die Strahlkraft der Terz d-fis wird durch die Terz fis-ais ganz real in *Frage* gestellt. Es ist ein Akt großer Kühnheit, dass Bach den klassischen rhetorischen Konflikt einer Confutatio somit nicht, wie zu erwarten, am Ende, sondern bereits zu Beginn des Praeludiums präsentiert.

Umso notwendiger wird damit das Moment der *confirmatio*. Dieses Moment erfolgt, wenn der absteigende Orgelpunkt-Dreiklang seinen tiefsten Ton erreicht hat und eine aufschießende Tirata mit Zielton fis'' erklingt. Auch im anschließenden Allabreve bleibt der Ton fis als Durterz der Grundtonart signifikant. Nach wenigen Takten wird die Durterz fis von der Durterz cis abgelöst, was einen variierenden Rückgriff auf den Beginn des Praeludiums darstellt. Im Folgenden erklingt ein Grundrepertoire an Figuren und kadenzierenden Formeln in immer neuen Tonarten. So wird Modulation und Transposition zum Gegenstand von Variation. Entscheidend ist dabei der Gewinn an Farbreichtum der melodischen und harmonischen Fort-

schreitungen durch die ungleichstufige Temperatur, insbesondere, wenn als äußerster Rand der Tonartenprogression Cis-dur mit Terz eis erklingt. Im Verlauf des Praeludium D-dur wandelt der Ton fis'' seine Bedeutung: Zu Beginn erklingt die Durterz fis'' eher statisch und in sich ruhend als Teil der *Trias harmonica perfecta*. Im letzten Orgelpunkt D ist er Zielpunkt einer groß angelegten Tirata in Zweiunddreißigstel. Am Ende des Allabreve aber wird der Ton fis'' Ausgangspunkt einer sehr breit angelegten Katabasisbewegung, mündend in die Durezza des Schlussteils.

Damit erhält der Ton fis'' in Praeludium D-dur eine vielfach variierte Bestimmung, zum einen durch das Moment der Confutatio, der Durterz, und ihrer diversen tonartlichen Erscheinungsweisen, zum andern durch eine dreifache Bestimmung als Moment innerer Ruhe, als Zielpunkt und als Ausgangspunkt.

Ganz sicher wird man diese drei Aspekte, da sie dem gesamten Stück Rahmen und Zuspitzung geben, theologisch deuten dürfen. Ausgehend davon, dass die *Tertia major* innerhalb der *Trias harmonica perfecta* in der barocken Rhetorik auf Christus als dem zu Gottes Rechter Erhöhten zu deuten ist, korreliert das Moment der inneren Ruhe mit der Symbolisierung von Gottes ewigem Sein als Vater, Sohn und Heiliger Geist; die Tirata mit Zielpunkt fis'' als Symbolisierung der Auferstehung Jesu von den Toten; die Katabasis mit Ausgangspunkt fis'' als Symbolisierung der Wiederkunft Christi am Jüngsten Tage.

Der Durezza-Schluss des Praeludiums steigert die erste Confutatio, die mit der Durterz fis-ais verbunden war, zu einer noch weitaus gewaltigeren – dem Gedanken des *Et iterum venturus est cum gloria* folgt unweigerlich der Gedanke an das Gericht Gottes über die Welt: *Judicare vivos et mortuos*.

Im Soggetto der Fuge D-dur wird deutlich, dass eine organische Verbindung von Praeludium und Fuge ohne den Gedanken von Variation nicht denkbar ist. Dabei muß der Komponist die Aufgabe so lösen, dass die Gedanken der Fuge, wie sie sich in Soggetto und Kontrapunkt manifestieren und im Praeludium vorbereitet werden, bei Erreichen der Fuge nicht als bereits verbraucht wirken. So wird Variation zum psychologischen Kalkül geschickter Vorbereitung einerseits, der Kraft zu Überraschung und Innovation andererseits.

Das Soggetto der Fuge D-dur ist in zwei Teile gegliedert. Die zwischen

Grundton und Terz kreisende Circulatio im Themenkopf des Soggetto lässt die Betonungen der Durterz aus dem Praeludium wiederkehren. Die zweite Hälfte des Soggetto spinnt den Beginn des Allabreve aus dem Praeludium weiter fort. Der Kontrapunkt ist eine spielerische Präsentation der Diskantklausel. Diese ist gleichsam als Motto bereits in der ersten aufsteigenden Tirata zu Beginn des Praeludiums präsent und wird im Laufe des Praeludiums in nahezu allen denkbaren Weiterführungen bis hin zur Confutatio als Trugschluss d-cis-c am Beginn des Durezza-Teils variierend entwickelt.

Die schnelle Bewegungsart der Fuge steht in eigenartigem Kontrastverhältnis zu einem modulatorischen Prozess, der sich in weit gedehnten Verläufen über die gesamte Fuge erstreckt. Hierbei ist ein direkter Anknüpfungspunkt zu Frescobaldi, aber auch zu Buxtehude gegeben.

Bachs Art, das Soggetto nicht einfach nur auf verschiedenen Stufen erscheinen zu lassen, sondern das modulatorische Geschehen als etwas wahrnehmen zu lassen, das ins Geistige überhöht erscheint, erinnert stark an Frescobaldis Toccata Quinta des zweiten Buches. Dies zeigt sich daran, dass Bach das Soggetto auf folgenden Stufen erscheinen lässt:

D (und A) – h – fis – cis	Abstände:	d-h, h-fis, fis-cis als Terz, Quart, Quart
cis – E – A – D		cis-e, e-a, a-d als Terz, Quart, Quart

Brisant an Bachs Konzeption – und vergleichbar mit Frescobaldi – erscheint die fortwährende tonartliche Entfernung vom Ausgangspunkt D zum Einen, die allmähliche Wiederannäherung an D-dur zum Andern. Doch etwas Zweites kommt hinzu: Die zunehmende Defizienz des Soggetto. Zunächst wird aus der Tertia major die Tertia minor, dann wird der frühere Leitton cis zum neuen Grundton, der frühere Grundton d zur Sekund dis alteriert. Der bezugbildende Hexachord ist nun H mit den Tönen h-cis-dis-e-fis-gis.

Variation ist nun pointiert im Sinne einer Hierarchie. Ausgangspunkt und Zielpunkt ist Grundton d. Er repräsentiert die Unitas, das schlechthin Vollkommene. Der Auftritt auf cis als Grundton steht dazu in absolutem Ge-

gensatz. In diesem Zusammenhang darf ein Satz von Andreas Werckmeister in Anspruch genommen werden: *Je näher ein Ding der Unität / je begreiflicher: je weiter / je unvollkommener und verwirrter es sey; oder je näher der Unität / je deutlicher / je weiter / je undeutlicher ein Ding sey* (Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus*, 1686).

Unität ist ein Symbol für Gott. Eine wesentliche Metapher für das Göttliche ist Licht. Setzt man für Unität die Metapher Licht, so bedeutet die Entfernung davon einen Gang in die Dunkelheit. Indem sich Licht in solches Dunkel wandelt wie in Bachs Fuge D-dur in cis-moll, ist das Dunkel des Todes metaphorisch ausgesagt. Brisant ist nun ein Weiteres: Der modulatorische Weg D – h – fis – cis in den Abständen von kleiner Terz sowie zwei Quartan erfolgt erneut in den Abständen von kleiner Terz sowie zwei Quartan, nur in umgekehrter Richtung. Somit wandelt sich das noch real Greifbare des Weges zum Tod, indem sich das Geschehen umkehrt in das real nicht mehr Greifbare der Auferstehung. Umkehrpunkt ist der Ton cis. In ihm berühren sich Immanenz und Transzendenz. Genau dies geschah bei Frescobaldi an vergleichbarem Ort im Wechsel von Grundton f zu Grundton a.

Hier ist also Umwandlung als Verwandlung eine Spielart der Variation. Im gegebenen Kontext hat Verwandlung dann wohl folgende biblische Konnotation: *Denn wir werden alle verwandelt werden, plötzlich, in einem Augenblick* (1. Kor. 15, 51.52: «Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden, und das plötzlich, in einem Augenblick, zur Zeit der letzten Posaune»).

Im Falle von Bachs Orgelfuge D-dur hat Variation aber auch nicht einen weiteren, ganz handwerklichen Aspekt, das Vorbild Buxtehude. Der Vergleichspunkt ist dabei dessen Praeludium D-dur BuxWV 139. Nicht nur, dass sich bei Buxtehude mit dem Berühren von Cis-dur im rezitativischen Zwischenteil Geistesverwandtschaft offenbart, sondern die Fuge hat nahezu denselben modulatorischen Verlauf wie Bachs Werk, nämlich D (-A) – h – fis – cis – A – D. Dass Bach damit Buxtehudes Werk zum Ausgangspunkt hat, kann kaum bezweifelt werden – auch dies ist Variation!

## Variatio VI **Georg Muffat**

### Die Verwandlung eines Taktes als kompositorisches Moment des *Toccata Decima*

Im nächsten Beispiel ergibt sich eine Verbindung zum vorhergehenden Kapitel durch den Topos der Tonart D-dur, wie er sich bei Georg Muffat und dessen *Toccata Decima* aus dem *Apparatus Musico Organisticus* (1690) darstellt. In dieser *Toccata* kommt besonders exemplarisch zum Ausdruck, dass Muffat zwei Lehrer hatte, Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) und Bernardo Pasquini (1637 – 1710). Lully schuf, wiewohl italienischer Herkunft, den Inbegriff französischen Musizierens, die französische *Ouverture*. An diese Gattung knüpft Muffat im Eingangsteil seiner *Toccata* an. In deutlich späterer Zeit war Muffat Schüler von Pasquini. Dessen filigrane Kompositionsweise und die meisterhafte Ausarbeitung der genuin italienischen Formen kommen bei Muffat in den fugierten Teilen der *Toccata* ideal zur Geltung.

Für die *Toccata*, wie sie Muffat mehr als ein halbes Jahrhundert nach Frescobaldi in seinem *Apparatus* verwirklicht, gilt immer noch die Mehrteiligkeit. Das fünfteilige Schema aus toccatierender Ein- und Ausleitung sowie einem *Durezza*-Teil in der Mitte, der zwei fugierte, canzonartige Abschnitte von einander trennt, ist hier mustergültig verwirklicht. Denselben Formverlauf hat auch Frescobaldis *Toccata Quinta* (siehe III).

Variation kommt hier als Vermittlung einzelner Teile zum Vorschein. Die *Toccata D* von Muffat beginnt wie Bachs *Praeludium D-dur* mit einer aufsteigenden *Tirata*. Doch bei Muffat geht die *Tirata* unmittelbar über in einen dreiklangbetonten Abstieg. Dieses zweite, absteigende Moment bestimmt den Einleitungsteil deutlich und ebenso das anschließende *Soggetto* des fugierten Abschnitts. Im weiteren Verlauf des fugierten Teils kommt es zu einem kurzen Moment des Stillstands, aus dem eine aufsteigende Tetrachordfigur hervorgeht, die dem *Fugato* frischen Auftrieb verleiht. Der Tetrachord durchmisst die Oktav zur Hälfte, sodass damit ein variierender Bezug zur einleitenden *Tirata* hergestellt ist.

#### **Abbildungen 12, 13 und 14**

Man kann also sagen: Das im ersten Takt der *Toccata* exponierte Verhältnis

von Aufstieg und Abstieg führt in umgekehrter Reihenfolge zur Gestalt der Fuge, in der nacheinander zwei Soggetti durchgeführt werden, deren erstes das Moment des Abstiegs und deren zweites das Moment des Aufstiegs verkörpert. Zum zweiten Soggetto erklingt das Erste weiterhin als Kontrapunkt. Aber dadurch, dass das erste Soggetto Quint-, das zweite Quartambitus hat, ergänzt sich Quint und Quart zur Octav und führt so erneut eine Vermittlung zur einleitenden Tirata herbei.

Im anschließenden Durezza-Teil durchschreitet der Diskant in langen Zügen den Quartambitus des vorigen Soggetto und variiert ihn so im Sinne einer völlig neuen Art von Wahrnehmung der Zeit – das Durchschreiten der Quart war zu Beginn der Toccata ein zeitlicher, winziger Bruchteil innerhalb der aufschnellenden Tirata in Zweiunddreißigsteln; im Fugatoteil erklang die Quart in Achteln im Gegensatz zu den Sechzehnteln des ersten Soggetto. Nunmehr wird das diatonische Durchschreiten der Quart rhythmisch bis auf den Wert von Vierteln und Halben gedehnt.

Wie ist nun der anschließende Teil zu 6/4 als zweitem und erneut fugiertem Großabschnitt motivisch mit den vorangegangenen Abschnitten variiierend verbunden? Zunächst waren in der ersten Fuge Quint und Quart die Begrenzungen im Ambitus von Soggetto I und II; in Quint und Quart wurde der einleitende Diapason gleichsam in zwei Hälften geteilt. Genau so ist nun das fallende Terzmotiv der zweiten Fuge eine Halbierung des fallenden Quintdurchganges im Soggetto I der ersten Fuge. Soggetto II der ersten Fuge, nachdem es einige Zeit ausblieb, als Achtelkontrapunkt in 6/4 zurück. Allerdings geht dem aufsteigenden Quartschritt nun eine Terz voraus.

### **Abbildungen 15, 16, 17 und 18**

Während sich in Fuga I Quint und Quart als Soggetto I und II komplementär zur Oktav ergänzen, geschieht dies in Fuga II durch Terz und Sext als Soggetto und Kontrapunkt. Der Kontrapunkt der Fuga II kommt aber im toccatierenden letzten Abschnitt, der zugleich eine dritte Fuge darstellt, als zweiter Teil des Soggetto zu Gehör. Der erste Teil des Soggetto ist eine absteigende Tirata und somit korrespondierend zum Beginn der Toccata. Formal ist im dritten fugierten Abschnitt durch Rückgriff auf das toccatierende Element eine Synthese aus Toccata und Fuge erreicht.

Unter dem Aspekt der Variation ist demnach zusammenfassend über Muffats *Toccatà Decima* zu sagen, dass erster und letzter Teil sich wie Original und Umkehrung verhalten, während in den drei dazwischen liegenden Teilen eine Umwandlung erfolgt, die zur Umkehrung von Takt 1 des Stückes hinführt. Dies soll in der folgenden Übersicht weiter veranschaulicht werden:

Toccatierende Einleitung (Ouvverture)	Takt 1	Diapason steigend, Quint fallend
Fuga I	Soggetto I	Quint fallend
	Soggetto II	Quart steigend (Tetrachord)
	Kontrapunkt	Quint fallend
Fuga II	Soggetto I	Terz fallend, Ambitus Quart
	Kontrapunkt	Sext steigend, darin Tetrachord steigend wie Fuga I, Soggetto II
Fuga III / toccatierender Schluss	Soggetto	Diapason fallend, Quart steigend als Umkehrung von Takt 1 und als Kontrapunkt aus Fuga II

## Variatio VII **Johann Ulrich Steigleder** Auf der Suche nach dem Schlüssel

Das wohl umfangreichste Werk der Gattung Variation, welches das 17. Jahrhundert hervorbrachte, ist das *Tabulatur Buch Darinnen Daß Vatter unser vierzig mal variiert würdt* von Johann Ulrich Steigleder (1593 – 1635) über das Lied *Vater unser im Himmelreich* von Martin Luther, verlegt 1627 in Straßburg. Sein Vater Adam Steigleder besuchte 1580 – 1583 Rom, und damit vier Jahre vor Hans Leo Hasslers Aufenthalt in Venedig. 1586 unternahm Adam Steigleder einen weiteren Aufenthalt im Ausland, vermutlich ebenfalls in Rom. Johann Ulrich Steigleders Variationskunst bekennt sich insbesondere im Schlusstück *auff Toccatà Manier* zum Stil der italienischen Meister. Die Techniken der Choralbearbeitung sind andererseits auch von Sweelinck und Scheidt oder auch von England her beeinflusst.

Wenn man dieses Werk aufführen möchte, so ist die Frage nach der Wort-Ton-Beziehung nicht einfach zu beantworten. Dass bei allen vierzig Variationen nur an die erste zu denken sein sollte, muß ausgeschlossen werden,

denn sonst käme keine der sieben Bitten des Vaterunser je zur Sprache. Welche der Variationen zu welcher Strophe des Vaterunser-Liedes von Luther gehören könnte, muß also erörtert werden.

Diese Frage nach einem Schlüssel konnte bislang nicht befriedigend beantwortet werden. Zunächst muß man sich die Grundprämisse einer solchen Suche bewusst machen. Luthers Lied *Vater unser im Himmelreich* zählt insgesamt neun Strophen. Vierzig ist nicht durch neun teilbar. Die vierzigste Variation ist singulär dreiteilig, so erhält man zweiundvierzig Teile. Aber auch zweiundvierzig ist nicht durch neun teilbar.

Will man also neun Strophen vierzig Variationen oder zweiundvierzig Teilen zuordnen, so bedarf es eines Schlüssels für eine unregelmäßige und doch klar begründete Ordnung, als einer begründeten Struktur der Gliederung. Das Auffinden plausibler Ordnungsstrukturen ist generell ein wesentliches Moment zur Darstellung von Variationenreihen.

Man erkennt bei Steigleder schnell, dass die ersten neun Stücke sich als Folge von drei mal drei Stücken darstellen, nämlich drei Fugen, drei Orgelchorälen sowie drei Stücken in augmentierter bzw. diminierteter Form. Das zehnte Stück lässt alle Stimmen in singulärer Weise auf Schlag eins schweigen. In seinem Schluss erklingen erstmals tremolierende Sechzehntel. Ähnlich geschieht dies auch in den nächsten drei Variationen. Damit besteht bei den ersten 13 Stücken eine Antithese von neun und vier Stücken. Dabei gilt:  $9 = 3 \times 3$ ;  $4 = 2 \times 2$ . Aber kann dies zu einem Schlüssel führen, wo doch nun bereits in nur zwei Strophen ein Drittel aller Variationen erklingen?

Die nächsten beiden Einheiten kann man in den Stücken 14 bis 16 und 17 bis 19 erkennen. Das verbindende Kriterium für Variatio 14 bis 16 kann man in den Sechzehnteln ausmachen, wie sie in Nr. 14 zur fünften Choralzeile zugeordnet sind, in Nr. 15 in nur singulären Figur gleichsam aufblitzt, dagegen in Nr. 16 deren gesamten Verlauf bestimmt. Variatio 17 bis 19 ist klar durch ein Terzmotiv in Achteln gekennzeichnet, das sich rückbezieht auf die singuläre Sechzehntelfigur in Variatio 15. Ein Abschluß in singulärer Triolenbewegung am Schluß der Variatio 19 macht plausibel, dass hier ein großer Einschnitt recht genau in der Mitte des Variationengebäudes gegeben ist.

Bislang wäre damit eine Zuordnung für vier Strophen gegeben, doch bereits jetzt ist knapp die Hälfte aller Variationen erkungen. Fünf weitere Strophen müssen also nunmehr auf 21 Variationen plausibel aufgeteilt werden.

Die vier ersten Strophen des Vaterunser-Liedes beinhalten eine Einleitungsstrophe. Die Entsprechung wäre:

Einleitungsstrophe	Variatio 1 bis 9
Erste Bitte <i>Dein Name werde geheiligt</i>	Variatio 10 bis 13
Zweite Bitte <i>Dein Reich komme</i>	Variatio 14 bis 16
Dritte Bitte <i>Dein Wille geschehe</i>	Variatio 17 bis 19

Dass mit dem triolischen Beschluss von Variatio 19 eine deutliche Climax erreicht ist, würde mit der dreifachen Reihung *dein Name, dein Reich, dein Wille* genau korrespondieren. In den folgenden vier Bitten sieht man das Wort *unser* bzw. *uns* betont: *Unser täglich Brot gib uns heute, vergib uns unsere Schuld, führe uns nicht in Versuchung, erlöse uns von dem Bösen*. Also ist es sicher berechtigt, in diesem elementaren Schnitt zwischen Variatio 19 und 20 den Beschluss einer ersten Hälfte einerseits, den Beginn einer zweiten Hälfte andererseits zu erkennen. Hinzu kommt, dass im Schluss von Variatio 20 erstmals Zweiunddreißigstel eingeführt werden. Diese erreichen in Variatio 26 und 27 einen dramatischen Höhepunkt als Climax im Werkganzen. Dabei erklingt in Variatio 26 fast ausschließlich die linke, in Variatio 27 umgekehrt ausschließlich die rechte Hand.

In diesen beiden Variationen lässt sich eine sehr direkte Zuordnung zur Choralaussage der siebten Strophe erkennen: *Zur linken und zur rechten Hand / hilf uns tun starken Widerstand*. Die weitergehende Frage ist, wie sich dies in den gegebenen Gesamtzusammenhang einordnen lässt. Dabei ist eine Beobachtung zu berücksichtigen, die direkt mit Variatio 26 und 27 zusammenhängt. So können die Variationen 26 und 27 als Zentrum einer Binnensymmetrie von insgesamt sechs Variationen aufgefasst werden, die durch die Progression Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreißigstel sowie Zweiunddreißigstel, Sechzehntel, Achtel zustande kommt. Auf diese Weise entsprechen sich die Variationen 24 und 29, 25 und 28 sowie 26 und 27. Diese sechs Variationen müssten nun also Strophe 7 *Führ uns, Herr, in*

Versuchung nicht zugeordnet werden. Dann blieben aber nur vier Variationen, nämlich Variatio 20 bis 23 als Zuordnung für zwei Strophen; hier scheint ein enormes Ungleichgewicht zu bestehen – oder ist dies umgekehrt der Schlüssel, der in die richtige Richtung führt?

Überraschenderweise lassen sich diese Überlegungen harmonisieren. Bis jetzt folgten 3 x 3, 2 x 2 sowie 3 + 3 Variationen aufeinander. Es könnten nun also 2 + 2 Variationen in Zuordnung zu Strophe 5 und 6 erfolgen. Damit wären die Bitten *Unser täglich Brot gib uns heute* sowie *und vergib uns unsere Schuld* ausgedrückt. Die symmetrisch angeordneten Variationen 24 bis 29 würden sich nun in 3 + 3 Variationen, also 2 x 3 Variationen gliedern. Die bis dahin zu beobachtende Zunahme von Achteln, Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln, wie sie jeweils erstmals in Variatio 1, 10 und 20 erklingen, führen zwingend zur Gestalt der sechs Variationen 24 bis 29, gegliedert in 2 x 3 Variationen.

Der Schlüssel wäre nun:

$$3 \times 3 + 2 \times 2 + 3 + 3 + 2 + 2 + 2 \times 3$$

In anderen Worten:

Offenbar werden hier Zuordnungen der Zahlen 3 und 2 in systematischer Weise variiert.

An Variationen ist bislang zu erkennen:

Das Produkt aus Drei als 3 x 3 gegenüber dem Produkt aus Zwei als 2 x 2;

die Summe 3 + 3 gegenüber der Summe 2 + 2;

die Verbindung der Zahlen 3 und 2 als 2 x 3.

Die Fortsetzung liegt auf der Hand:

Einer Verbindung der Zahlen 3 und 2 als Produkt 2 x 3 muß umgekehrt das Produkt 3 x 2 folgen.

Dies liegt vor in den Variationen 30 bis 35 in einer dreifachen paarweisen Anordnung. Es verbleiben bis zum Schluss fünf Variationen.

Nachdem zuerst das Produkt 3 x 3 gegenüber 2 x 2, dann die Summe 3 + 3 gegenüber 2 + 2 gebildet wurde, muß dies auch für die nächste Sequenz angenommen werden: Dem Produkt aus 2 x 3 steht das Produkt aus 3 x 2 gegenüber. Dem folgt die Summe aus 3 + 2 bzw. 2 + 3 Variationen.

Im Schluss des ganzen Werkes stellen sich aber zwei singuläre Besonderheiten ein: Einzig Variatio 39 erklingt im 3/2-Takt, also im Tempus perfectum. Und einzig das letzte Stück *auff Toccata Manier* erklingt in drei Teilen. Somit erhalten die fünf Schlussvariationen die singuläre Eigenschaft von sieben Teilen in der Anordnung von 3 + 1 + 3 Teilen. Diese Anordnung hat nun folgende Gestalt:

Es ist die Gestalt eines Kelches.

Dort, wo innerhalb der 3 + 1 + 3 Teile die Mitte als *Unitas* in Gestalt der Variatio 39 erscheint, berührt der Mund den Kelch.

```

XXX X XXX
XX XX XX
XXX XXX
  XX
   XX
    XXX
     XXX
      XX XX
       XXX XXX XXX

```

Die Folge von 9 + 4 + 3 + 3 + 2 + 2 + 6 + 6 + 5 Variationen entspricht der Folge der Strophen 1 bis 9.

## Variatio VIII **Johann Sebastian Bach** **Variation eines Soggetto: Der 22. Themenauftritt der Fuga a-moll in Bachs Wohltemperiertem Klavier, Teil 1 und weitere Spuren seines Erscheinens**

Das Soggetto der Fuga a-moll aus Bachs erstem Teil des Wohltemperierten Klavier ist in zwei Hälften geteilt. Dabei wird die erste Hälfte durch einen signifikanten Abbruch beschlossen. Dass dieser Abbruch zu einem Schlüssel wird, soll im Folgenden in einzelnen Schritten entwickelt werden.

## 1. Die Gestalt des Soggetto der Fuga a-moll:

### Abbildung 19

Notenbeispiel a-gis-a-h-c c-h-c-d-e-d-c-d-e-f-gis-e a-h-c-a-h-c-d-h-c-d-c-h-e-a

Vereinfacht dargestellt:

a-gis-c, c-h-e, e-d...-gis

Die Folge a-gis-c-h erinnert an das Lied *Nun komm, der Heiden Heiland*, die Folge e-d...-gis weicht strukturell von den beiden anderen Gruppen ab. Es sind drei aufsteigende Quartzüge gis-c, h-e und d-gis (übermäßige Quart als Tritonus) enthalten.

## 2. Das Soggetto der Fuga a-moll hat vermutlich in Nr. 9 *Nun komm, der Heiden Heiland* der 17 Choräle sein Urbild

Es besteht eine auffallende Verwandtschaft zwischen der ersten bzw. vierten Choralzeile des Liedes *Nun komm, der Heiden Heiland* und dem Soggetto der Fuga a-moll. Trifft dies zu, so wird hier die monodische Struktur, wie sie in Bachs Choralbearbeitung in Erscheinung tritt, zur Grundlage einer Fuga und ihrer komplexen Polyphonie: Coloratur wird zum Soggetto – auch dies ist eine besondere Form der Variatio!

### Abbildung 20

## 3. Die Umkehrung des Soggetto der Fuga a-moll:

Hierbei ergibt sich eine weitere Konnotation, die sich ebenfalls mit den 17 Chorälen Bachs in Beziehung setzen lässt, nämlich die Choralzeile *Half er uns aus der Höllenpein* aus dem Abendmahllied *Jesus Christus unser Heiland*, dargestellt in Nr. 15 und Nr. 16 der 17 Choräle. In *Clavierübung III* bildet dieses Lied als Nr. 21 und 22 den Abschluss der Choralbearbeitungen.

### Abbildungen 21 und 22

#### 4. Eine singuläre Zuspitzung erfährt das Soggetto als Umkehrung im 22. Themenauftritt und der 118. Halben

##### Abbildung 23

Man hat in diesem 22. Themenauftritt eine zehntönige Gestalt vor sich. Im ersten Moment wirkt sie, wenn man sie aus ihrer Umgebung isoliert, befremdlich und ungeordnet. Doch man kann auf einen zweiten Blick eine genaue Ordnung, ja sogar einen symmetrischen Verlauf erkennen. Dabei stehen sich je fünf Töne gegenüber

f-e-d-c-b und cis-h-a-g-fis

Geht man nun paarweise von außen nach innen, so entstehen folgende Zuordnungen:

f zu fis, c zu g, d zu a, e zu h, b zu cis.

Dies ist nichts anderes als eine Referenz für die Spiegelbildlichkeit des Zyklus des Wohltemperierten Klaviers, dessen erste Hälfte in seinen Grundtönen von c bis f und dessen zweite Hälfte von fis bis h reicht. Der Nachweis einer Symmetrie aller 48 Stücke kann durch den Autor erbracht werden, doch muß er an dieser Stelle ausbleiben.

Teil der Zuspitzung des 22. Themenauftrittes ist die singuläre Gestalt der vormaligen Abbruchgeste: Bach ersetzt hier den Terzschrift durch einen Quartschrift. Dies geschieht nur hier.

Wie bereits gesehen, besteht eine genaue Kongruenz zwischen dem Soggetto der Fuga a-moll in seiner Umkehrung und der vierten Choralzeile *Half er uns aus der Höllenpein* des Liedes *Jesus Christus unser Heiland*. Dieses Lied bearbeitet Bach insgesamt viermal, zweimal in den 17 Chorälen, zweimal in Clavierübung III. Dort zählt die pedalliter-Bearbeitung 118 Takte, die manualiter-Bearbeitung trägt die Ordnungsnummer 22.

Das Pendant ist in Fuga a-moll der 22. Themenauftritt und die singuläre Gestalt der 118. Halben.

## 5. Die Deutung des 22. Themenauftrittes als Ausdruck der Verbindung des *Visibilium omnium et invisibilium omnium* und als *Crucifixus*

In der 118. Halben des 22. Themenauftrittes entsteht aus der Abbruchfigur des Soggetto eine strukturell neue Gestalt, indem die themeneigene Terz singular durch eine Quart ersetzt wird. Würde man diesen einmaligen Auftritt zurück in seine Originalgestalt spiegeln, so erhielte man eine singuläre Variation des Soggetto in seiner Originalgestalt, also ein Soggetto in *neuer* Gestalt, das die *alte* Gestalt gleichsam hinter sich lässt. Aber diese zurückgespiegelte neue Gestalt erklingt nicht als Themenauftritt, wohl aber als ein geraffter Ausschnitt als Diskantaufstieg zum siebenstimmigen Schlusstakt der Fuga a-moll.

Dieser lautet:

d''-c''-h'-c''-d''-e''-fis''-gis''-a''

Genau diese Wendung erklingt bereits in dem Rezitativ *Der Schluss ist schon gemacht, Welt, gute Nacht* aus der Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161 zum Wort *aufwecken* in transponierter Form, bezogen auf die Tonart C-dur.

Würde man beide Gestalten unmittelbar aufeinander folgen lassen, wobei die Schlusswendung in Fuga a-moll vorausgehen müsste, so erhielte man sinngemäß die Abfolge der Umkehrung des 22. Themenauftrittes:

d''-c''-h'-c''-d''-e''-fis''-gis''-a'' (Schluss in Fuga a-moll) - f-e-d-e-f-g-a-h-c-h-c-c-g  
auf-----er-wek-ken

d-cis-d-e-fis, fis-c-fis-gis-a, (a)- g-f-g-a-h-c - g

als Umkehrung des 22. Themenauftrittes

Die Umkehrung des 22. Themenauftrittes lässt Bach aber in seiner vollen Gestalt *nicht* erklingen. *Variatio* spitzt sich so zu als Unterscheidung zwischen dem Bereich des *real* Klingenden und dem Bereich der *Imagination*. Hinzu kommt, dass beide Gestalten aus denselben Tönen gebildet werden können:

**Notenbeispiel: 22. Auftritt****Notenbeispiel: Imaginierte Gestalt der Umkehrung der Umkehrung (Inversus des Inversus)****Abbildung 23c**

Die Tatsache, dass der *Inversus des Inversus* nicht ganz, sondern teilweise erklingt und dabei auf das Wort *aufwecken* unmittelbar bezogen werden kann, hat ganz sicher in dem gewichtigen Paulus-Wort aus 1. Korinther 13, 12 seine Entsprechung: *Jetzt erkenne ich stückweise, dann aber von Angesicht zu Angesicht.*

Die Gestalt zum Wort *aufwecken* führt zur Schlusskadenz der Fuga a-moll, ebenso lässt die imaginierte Gestalt des *Inversus des Inversus* am Ende die Kadenzformulierung erkennen.

In Zusammenschau des *Inversus des Inversus* mit dem 22. Themenauftritt ist ein struktureller Ausdruck dafür geschaffen, dass die einen 5 + 5 Töne als 22. Themenauftritt den Bereich des *Visibilium* vertreten, die anderen 5 + 5 Töne hingegen den Bereich des *Invisibilium*. In der Gestalt aus

$$\begin{array}{c} 5 + 5 \\ + \\ 5 + 5 \end{array}$$

Tönen kann man ein numerisch-bildliches Symbol des Gekreuzigten erkennen. Die Zahlen 118 und 22 führen zu Psalm 118, 22 und dessen Aussage über Christus, den Eckstein:

*Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum Eckstein geworden.*

Durch die Kadenz und nur durch sie ist in der musikalischen Architektur das Moment des Abschlusses ermöglicht. In diesem Sinne korreliert Kadenz mit der Metapher Eckstein.

**6. Analogien zur Gestalt des 22. Themenauftrittes in anderen Werken**

Um die Wertigkeit solcher Analogien richtig ermessen zu können, erscheint der Hinweis nötig, dass wohl als Urbild für die Originalgestalt des

Soggetto die Aussage *Nun komm, der Heiden Heiland* Gültigkeit hat, und für die Gestalt der Umkehrung die Choralzeile *Half er uns aus der Höllenpein*.

Es geht nun im Abschluss dieser Ausführungen um Analogien zu dieser Umkehrungsgestalt, die sich gleichsam wie Abbilder als Variationen eines gemeinsamen Urbildes aneinanderreihen.

a) Choräle von J. S. Bach aus der Neumeister-Sammlung, die der Autor dieser Ausführungen als 36 Choräle in symmetrischer Ordnung auffasst; daraus: Nr. 26 *Nun lasst uns den Leib begraben*, 153. klingende Viertel innerhalb der Choralzeile *und unverweslich herfürgeh'n* und dessen symmetrisches Korrelat Nr. 11 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*.

Das folgende Notenbeispiel zeigt in Nr. 26 der 36 Choräle eine singuläre Hervorhebung in der 153. klingenden Viertel des Stückes, bezogen auf das Wort *herfürgeh'n* im Zusammenhang mit der Aussage *Er wird am jüngsten Tag aufsteh'n und unverweslich herfürgeh'n*. Die hier gegebene singuläre Hervorhebung zeigt in frappierender Weise eine strukturelle Nähe zum ebenfalls singulären 22. Themenauftritt der Fuga a-moll.

#### **Abbildung 24**

153. klingende Viertel mit Weiterführung in Nr. 26 der 36 Choräle und 22. Themenauftritt der Fuga a-moll

Gemeinsamkeiten beider Ausschnitte, nämlich der 153. klingenden Viertel in Nr. 26 der 36 Choräle und dem 22. Themenauftritt der Fuga a-moll, sind:

- die Singularität der Hervorhebung;
- die Korrespondenz der Progression e''-c''-a', c''-a'-...-fis', wie sie von der 153. klingenden Viertel des Choralvorspiels *Nun lasst uns den Leib begraben* ausgeht, mit der Progression e'-c'-a und cis'-a-fis innerhalb des 22. Themenauftrettes der Fuga a-moll;
- die Symbolkraft der Zahl 153 als Zeichen der *Erwählung und der Gemeinschaft mit dem auferstandenen Christus* (Joh. 21); die Symbolkraft der Zahlen 118 und 22 als Chiffre für Psalm 118, 22 und Aussage über den von den Menschen verworfenen, von Gott aber erwählten Eckstein.

Die Aussage über den Zusammenhang von Tod und Auferstehung Dass die Symbolisierung der Zahl 153 hier offenbar intendiert ist, kann

durch das symmetrische Gegenstück Nr. 11 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* belegt werden. Dort findet man in der 153. klingenden Viertel singulär den Rhythmus von Sechzehnteltriolen. Zwischen den Stücken Nr. 11 und 26 sind auch der Beginn beider Stücke sowie die melodische Formel f-e-fis-g Gemeinsamkeiten.

### **Abbildung 23c**

b) 36 Choräle, Vergleich der Mitten in den Stücken Nr. 5 *Herzliebster Jesu*, Nr. 8 *Christ, der du bist Tag und Licht*, Nr. 29 *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* und Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben*

### **Abbildungen 25, 26, 27 und 28**

Jeweils wird man in der genauen Mitte aller vier Stücke einer Tonleiter gewahr. In Nr. 29 ist dies ein absteigender Diapason in f bis zum Tiefton f der Altstimme, in Nr. 32 ein aufsteigender Diapason in B bis zum Spitzenton b'' des Diskant. In Nr. 5 und Nr. 8 erklingt jeweils ein Quintanstieg. Es erklingen dabei in Nr. 8 die Töne c-d-e-fis-g, in Nr. 5 es-f-g-a-b. Dies entspricht exakt dem späteren Soggetto in seiner imaginierten Umkehrung der Umkehrung: c-h-c-d-e, e-d-e-fis-g, g-f-es-f-g-a-b-f.

Aus den beiden genannten Beispielen der 153. klingenden Viertel zum einen, der Progression c-d-e-fis-g und es-f-g-a-b kann eine entscheidende Schlussfolgerung gezogen werden:

Dass die signifikanten Strukturmomente des Frühwerks der 36 Choräle in einer späteren so zentralen musikalischen Zentralsaussage wie der singulären Gestalt des 22. Themenauftrittes der Fuga a-moll des Wohltemperierten Klaviers, zeigt die Bedeutung, die Bach diesen Chorälen offenbar beimisst. Ähnliche Rückgriffe können auch für Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben* und *Praeludium B-dur*, Nr. 28 *Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt* und *Praeludium und Fuga h-moll* oder Nr. 31 *Was Gott tut, das ist wohlgetan* und *Fuga C-dur* des Wohltemperierten Klavier, Teil 1, beansprucht werden. Es gewinnt dadurch auch das unter c) folgende Beispiel an Plausibilität.

c) 36 Choräle, Nr. 26 *Nun lasst uns den Leib begraben* und *Fuga G-dur* sowie *Fuga a-moll* aus dem Wohltemperierten Klavier, Teil 1

### **Abbildungen 29, 30 und 31**

Im Wohltemperierten Klavier Teil 1 weist das Soggetto der Fuga G-dur große Ähnlichkeit mit der ersten Zeile des Liedes *Nun lasst uns den Leib begraben* auf, wie es aus den 36 Chorälen bekannt ist, sodass auch hier an eine Zuordnung gedacht werden kann. Fuga G-dur ist wie Fuga a-moll eine Umkehrungsfuge. Die Soggetti beider Fugen sind ebenfalls verwandt. Die beiden Tonarten G-dur und a-moll stehen zueinander im Verhältnis von Ut Mi Sol und Re Fa La. Das Ende der Soggetto der Fuga G-dur bringt den *Inversus des Inversus* als e-d-c-h-a, c-h-a-g-fis.

Genau dieses Verhältnis von Ut Mi Sol und Re Fa La sowie die Progression e-c-a, e-a-fis charakterisiert auch die harmonische Situation der 153. klingenden Viertel in Nr. 26 der 36 Chorälen, sodass zwischen den beiden Fugen G-dur und a-moll des Wohltemperierten Klavier Teil 1 und dem genannten Choralvorspiel eine umfassende strukturelle Einheit als kompositorisch gestiftet angesehen werden kann. Die beiden Fugen nehmen damit die musikalischen Gedanken des Choralvorspiels variierend auf.

Dass Bach die Tonarten G-dur und a-moll in dieser Weise aufeinander bezieht, korrespondiert hinsichtlich der musikalischen Struktur und im symbolischen Anspruch genau mit dem Titel der 1716 in Erfurt erschienen Schrift des Pachelbelschülers Johann Heinrich Buttstedt: *Ut Mi Sol Re Fa La tota musica et harmonia aeterna*.

Hinzu kommt ein Weiteres: Innerhalb des Symmetriekonstruktes des Wohltemperierten Klavier, Teil 1 stehen sich die Töne c und h, d und a, e und g gegenüber. Aus den Tönen g, a, h, c, d, und e wird der Hexachord auf G gebildet. Im Konstrukt des Wohltemperierten Klaviers ist die Beziehung der Töne g, a, h und c, d, e somit *invariant*. Hierzu stehen die Töne f und fis, es/dis und gis, cis und b sich ebenfalls symmetrisch gegenüber. Diese Töne entsprechen dem Hexachord auf Cis und stehen im Tritonus zum Hexachord auf G. Damit ist auch der Bezug der Töne cis-dis/es-eis/f und fis/ges-gis/as-ais/b *invariant*. Aus den Hexachorden auf G und Cis konstituiert sich das zwölftönige System des Wohltemperierten Klavier. In genau gleicher Weise, nur nicht bezogen auf 6 + 6, sondern auf 5 + 5 Töne, konstituiert sich der 22. Themenauftritt der Fuga a-moll und wird so gleichsam der Brennpunkt des Gesamtkonstruktes.

**d)** Suite Es-dur der sechs Suiten für Violoncello solo

Genau im Tritonus zum 22. Themenauftritt der Fuga a-moll kann man in Praeludium Es-dur der sechs Suiten für Violoncello solo eine Variation dessen ausmachen. Ausgangspunkt ist dabei die Tonart es-moll, deren Eintritt im Praeludium Es-dur ab Takt 62 vorbereitet wird. Die Adaption des 22. Themenauftrittes selbst erfolgt dort in den Takten 71 – 87 mit folgenden Tönen:

b-ces-b-as-ges, ges-as-ges-fes-es, es-(f)-g-(f)-es-des-c

Den Abschluss bildet die Formel des-c-d-es, wie sie transponiert als f-e-fis-g unter c) im Blick auf die Stücke Nr. 11 und 26 in den 36 Chorälen bereits bemerkt wurde.

**e)** Praeludium D-dur und Fuga a-moll im zweiten Teil des Wohltemperierten Clavier

Die Progression e-d-c-h-a, c-h-a-g-fis, wie sie ebenfalls unter c) bereits beschrieben wurde, verbindet in transponierter Form Praeludium D-dur und Fuga a-moll im zweiten Teil des Wohltemperierten Clavier. In Praeludium D-dur erklingt ab Takt 5 das Motiv fis-e-d-cis-h, d-cis-h-a-gis; in Fuga a-moll wird hieraus der Kontrapunkt gestaltet. Praeludium D-dur und Fuga a-moll bilden im ersten wie im zweiten Teil des Wohltemperierten Clavier symmetrische Gegenstücke.

**Abbildungen 32 und 33****f)** ClavierUebung III

In ClavierUebung III, Nr. 16 *Christ unser Herr zum Jordan kam* (manualiter) entspricht der Kontrapunkt zum Cantus Firmus der Gestalt des *Inversus des Inversus*. Da Bach dazu ebenfalls auch die Umkehrung erscheinen lässt, wäre diese, wenn man wollte, als *Inversus des Inversus des Inversus* anzusprechen.

**Abbildung 34**

Schließlich aber ist in ClavierUebung III die Gesamtheit der Tonartenord-

nung eine umfassende Manifestation des 22. Themenauftritts sowie seiner Umkehrung:

Nr. 1	Nr. 2 – 4	Nr. 5 – 7	Nr. 8 – 10
Praeludium Es	<i>Kyrie</i> (pedaliter)	<i>Kyrie</i> (manualiter)	<i>Gloria</i> (Ped., Man., Ped.)
es	b	g	f, g, a
	b-as-b-c-b-as-g	g-f-g-a-g-f-e	
	<i>eleison</i>	<i>eleison</i>	
Es	B – c – G	G – a – E	F G A

Drei Quartzüge charakterisieren auch den 22. Themenauftritt; er erscheint nun um einen Ganzton tiefer transponiert:

d-es-d-c-b                      b-c-b-as-g                      g-a-h-a-g-f-e                      -                      a

Die Tonartbewegung lässt in einer Art Zusammenfassung durch die Rahmenstücke Nr. 1 und Nr. 8 – 10 die Folge

Es-F-G-A

erkennen. Dazu korrespondiert in den Stücken 17 bis 20 die Folge

c-d-e-fis.

Reiht man diese beiden Abfolgen aneinander, so erhält man eine genaue Analogie zur Progression

c-h-c-d-e, e-d-e-fis-g, g-f-es-f-g-a(b)

[c – d – e – fis]                      [es-f-g-a]

Die letzten fünf Stücke der ClavierUebung III beschreiten wiederum dazu den Weg der Umkehrung:

Ihr Ziel ist die Eckstein-Formulierung d-es-b. Dies wird erreicht durch

f-e-f-g-a,                      a-g-a-h-c,                      b-as-b-c-d-es-b

Vier Duette                      Fuga Es, Soggetto I mit Weiterführung im Kontrapunkt:  
e, f, g, a                      g-c                      b-es-d-es-f-g-as-b

### g) Kunst der Fuge

Auch in der Kunst der Fuge liegt der 22. Themenauftritt vor. Er erklingt im *Canon per Augmentationem in Contrario Motu* und wird durch einen Gang zu Kontra H in augmentierter Inversion der vorgegangenen Diskantstimme markiert. Der Diskantverlauf bis Takt 8 ist daher in seinem Gang nach c''' eine Variation des imaginierten *Inversus des Inversus* aus Fuga a-moll. Die rhythmische Faktur gebrochener Achtelgänge sowie der Skalenverläufen in Sechzehnteln entspricht sehr genau dem unter d) kommentierten Präludium Es-dur der sechs Suiten für Violoncello solo.

Wie im Wohltemperierten Clavier und seiner hälftigen Konstruktion von c bis f und fis bis h sowie dem 22. Themenauftritt der Fuga a-moll in seiner in sich spiegelbildlichen Konstruktion und dem aus denselben Tönen in umgekehrter Folge ableitbaren, imaginierten *Inversus des Inversus* liegt auch in der Kunst der Fuge die Spiegelachse aller auf Spiegelung angelegten Stücke zwischen f und fis bzw. h und c. Dies ist zugleich im Kosmos des Komponierens von Johann Sebastian Bach eine Generalreferenz für den singulären Status der Hexachorde in G und Cis bzw. Des.

## 7. Schlussbemerkung

Bachs letztes architektonisches Universalgebäude ist die *Kunst der Fuge*. Darin wird das Hauptsoggetto in 284 Auftritten variiert einschließlich einer krebsgängigen *Diminution* im *Canon alla Decima. Contrapuncto alla Terza* vor Eintritt einer improvisatorisch-freien *Cadenza*. Bachs Interesse galt der umfassenden Systematisierung musikalischer Gedanken sowie deren Elementarisierung. *Variatio* ist darin ein zentrales kompositorisches Moment. *Variation* heißt bei Bach: Weit über den gattungsgemäßen Begriff hinaus fußt Bachs Komponieren auf Urbildern, wie sie in seinem frühen Schaffen und insbesondere in den 36 Chorälen entworfen hat und die sich fortspinnend und variierend als roter Faden durch sein gesamtes Werk ziehen. Der 22. Themenauftritt der Fuga a-moll, seine Wurzeln und seine spätere Entfaltung sind dafür ein Beispiel von vielen.

Systematisierung und Elementarisierung kann man auch für die genannten Beispiele bei Frescobaldi oder Muffat in Anspruch nehmen. Schlägt man den Bogen zu Pasquini zurück, so erscheint sein Komponieren an-

gesichts der anderen hier diskutierten kompositorischen Entwürfe unter dem Stichwort Variation als dasjenige, das am meisten dem Genre des Spielerisch-Improvisatorischen, luftig Hingeworfenen huldigt. Eine Wertung braucht dabei nicht vorgenommen zu werden, denn es zählt letztlich der gekonnte Reiz des Musikalischen, auf welche Weise auch immer er erzeugt sein mag.

Abhandlung 1:  
Fresc. 1ff

Toccata Quinta

Abhandlung 2:  
Fresc. 9ff

Abhandlung 3:  
Fresc. 22ff

Abhandlung 4:  
Fresc. 36ff

Abhandlung 5:  
Fresc. 40ff



Abhandlung 6:  
Fresco 45ff



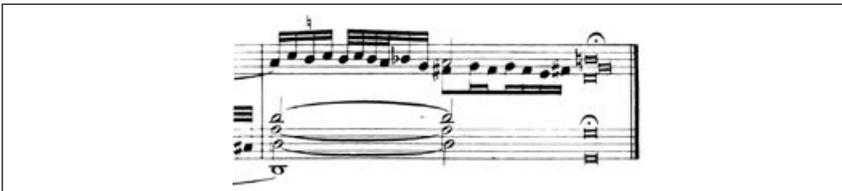
Abhandlung 7:  
Fresco 49ff



Abhandlung 8:  
Fresco 57ff



Abhandlung 9:  
Fresco 66ff



Abhandlung 10:  
Fresco 71ff



Abhandlung 15:  
Muffat33ff

Abhandlung 16:  
Muffat53ff

Abhandlung 17:  
Muffat67ff

Abhandlung 18:  
Muffat73ff

Abhandlung 19: Fg  
aSog

Abhandlung 20:  
HeidenHeiland17\_9

Abhandlung 21:  
InversusFugaWKla

Abhandlung 22:  
Hoellenpein

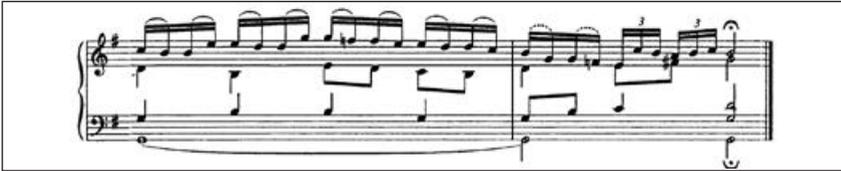
Abhandlung 23:  
Fg\_a58ff

Abhandlung 23a:  
aFgSing22

Abhandlung 23b:  
InvdesInv



Abhandlung 24:  
153Neum



Abhandlung 24a:  
Neum11



Abhandlung 25:  
HerzJesuMitte



Abhandlung 26:  
TagLicht24ff



Abhandlung 27:  
HerrJesuChrist10ff



Abhandlung 28:  
AlleMenschen14ff

Abhandlung 29: FgG



Abhandlung 30:  
FgGZwsp



Abhandlung 31:  
NunLied

Nun laßt uns den Leib be - gra - ben. Dar - an wir kein' Zwei - fel ha - ben: Er  
wird am Jüng - sten Tag auf - stehn und un - ver - wes - lich her - für - gehn.

Abhandlung 32: PrWKIID



Abhandlung 33:  
FgWKIla



Abhandlung 33b:  
christ\_unser\_herr





## Abstract

L'arte organistica del barocco in Germania e in Italia presenta una forte affinità in particolare nella forma della toccata e nelle composizioni di carattere imitativo come il ricercare, il capriccio, la canzona. L'arte della variazione, in ambedue le aree culturali, è anche strettamente apparentata, almeno per quanto riguarda la variazione su una base armonica e i suoi momenti figurativi e imitativi. Spesso il tema è un'aria o una danza, fondata a volte anche su un basso ostinato. Spettacolari sono le *Cento Partite* di Frescobaldi. Muffat arricchisce la forma della Passacaglia con la ripetizione a modo di ritornello della parte iniziale.

Una forma tipicamente tedesca invece è la variazione sul corale, radicata nella tradizione della Riforma, e che ha ricevuto un fondamentale impulso da J. P. Sweelinck.

Un'opera straordinaria che manifesta in molti particolari il rapporto tra le tradizioni tedesca e italiana, sono le quaranta variazioni sul *Lied Vater unser im Himmelreich* (1627) di Johann Ulrich Steigleder. Il gran numero di variazioni è però organizzato secondo un originale struttura architettonica. Una struttura architettonica dell'insieme dell'opera è ravvisabile anche in opere di J. S. Bach come le Partite sul corale *O Gott du frommer Gott*, la *Passacaglia* in Do minore, la ciaccona per violino solo e le *Variazioni Goldberg*.

Un altro aspetto della variazione è la varietà di forme in cui appare un unico soggetto. Ne sono esempi di particolare interesse la *Fuga* in Mi bemolle maggiore che chiude la terza parte del *Clavierübung*, e *L'arte della Fuga*.

The art of the organ during the Baroque period in Germany and in Italy presents a strong affinity in the forms of the toccata and those compositions with an imitative character such as the ricercare, the capriccio and the canzona. The art of the variation in both these regions is also closely related, at least for those variations on a harmonic base and their figurative and imitative movements. Often the theme is an aria or a dance, or at times based on a *basso ostinato*. The *Cento Partite* by Frescobaldi are a spectacular example.

Muffat enriches the form of the Passacaglia with repetitions in the style of a ritornello of the beginning section.

A form that is uniquely German however is the variation on a chorale, with its roots in the Reformation and the important impulse provided by J. P. Sweelinck. An extraordinary work that highlights in many details the relation between the German and Italian tradition are the forty variations on the Lied *Vater unser im Himmelreich* (1627) by Johann Ulrich Steigleder. The great number of variations is however organized according to an original architectural structure. A global architectural structure is also evident in the works of J. S. Bach such as the Partite on the chorale *O Gott du frommer Gott*, the *Passacaglia* in C minor, the ciaccona for violin solo and the *Goldberg Variations*.

Another aspect of the variation is the varieties of forms in which a single theme appears. Of particular interest are the Fuga in E Flat Major that concludes the third part of the *Clavierübung*, and *L'arte della Fuga*.

# Bernardo Pasquini's Cuckoo: An Opera for Keyboard in One Act<sup>1</sup>

Joel Speerstra

Bernardo Pasquini's compositions for keyboard are still heard far too rarely, even though they are numerous and varied, and of extremely high quality, and seem to experiment with every possible form available to a seventeenth-century keyboard composer. The largest collection of Pasquini's keyboard pieces is preserved in manuscript L215 that the Berlin State Library acquired as a part of the Landsberg collection of Italian vocal and instrumental music.<sup>2</sup> L215 has over 400 pages of keyboard works, all by Bernardo Pasquini. The manuscript contains 24 Toccatas/Tastatas - the most often occurring form in L215 - but the only one bearing a "programmatic" title is the "Toccatà con lo scherzo del cucco." This toccata also stands out from the others in another way. It has the oddest and most unproportional structure of all of them.<sup>3</sup> Pasquini's Cuckoo piece falls into seven sections of 5, 8, 9, 9, 35, 8, and 15 measures, the second-to-last section marked "Aria." It is much more typical for toccatas in L215 to have no divisions at all or only a few simple ones. For instance, in L215, there is also a series of four numbered toccatas, the first dedicated to "l'Inglese" and the last dedicated to "Francia," and the first two toccatas

<sup>1</sup> This article was supported by the Swedish Research Council through the Göteborg University-based research project "Research through Performance" and is deeply indebted as well to a series of Smarano Organ Academies that created a supportive and energetic atmosphere in which colleagues could explore the keyboard works of Bernardo Pasquini.

<sup>2</sup> The entire manuscript has recently been edited by Armando Carideo and published in four volumes. Armando Carideo, ed., *Bernardo Pasquini (1637-1710) Opera per tastiera S.B.P.K. Landsberg 215 Vol. I-IV* (Latina: Il Levante, 2002-2004).

<sup>3</sup> As demonstrated by Massimiliano Guido in his presentation on Pasquini's Toccatas at the Pasquini Conference in Smarano, May 2010.

have no division markings at all, while the second two toccatas fall into two sections where the first half is only slightly shorter than the second. Clearly there is something special going on in the structure of the Pasquini Cuckoo toccata compared to the others in this manuscript.

## **Pasquini's use of dedications in manuscript L. 215**

Of the 123 pieces of keyboard music in manuscript L. 215, 43 of them, more than a third, have dedications apparently linking the manuscript to 16 different people. The “Toccatà con lo scherzo del cucco” bears the dedication “Per lo Scozzese” and also the date of 1698. Who was this Scottish person and what was his relationship to Pasquini? We don't know. In fact, most of the dedications seem deliberately cryptic.<sup>4</sup> Only a few of the 16 dedicatees are named: a Baron Artich has one dedication and Monsignor Ruffo has two, both linked to quite short pieces. The winners are a couple referred to as *il medesimo* and *la medesima* who together garner nine dedications, but all except one of these pieces are of relatively insubstantial length. Signor Melani gets two, a Milone gets three, and a number of other people referred to only by their nationalities (the Florentine, the Spaniard, the English person from Scotland, etc.) get one or two dedications each.

Our Scozzese of the Cuckoo piece seems to have been special among this group of dedicatees for several reasons. First, the Scozzese not only gets seven dedications, the largest number of any single dedicatee in the manuscript, but two of the dedications are linked to two of the major works in the collection.<sup>5</sup> The vast majority of dedications are for extremely short pieces. All but nine of the dedications are for pieces of less than 50 bars,

<sup>4</sup> In personal communication with the editor, Carideo confirmed that he had not yet been able to identify any of the dedicatees at the time of writing.

<sup>5</sup> Which I defined, I admit, fairly arbitrarily in my survey as those works exceeding 80 measures in length.

and half of those are for pieces, 6 to 24 bars long. On the other end of the compositional spectrum, the manuscript also contains 20 works that exceed 80 measures in length, and two of these are on a truly monumental scale. One variation set exceeds 400 measures. The *Ricercare con la fuga in più modi*, at 338 measures long, is a monument to Pasquini's art in every sense of the word, and longer than the other large-scale single works for keyboard known from this period.<sup>6</sup> Neither of them is dedicated to anyone. The next six largest pieces in the collection, all between 150 and 250 measures, are not dedicated to anyone either. It is impossible, of course, to know for sure what Pasquini meant with these cryptic dedications, but if they were meant to work like traditional dedications, that is to say, to flatter patrons, or garner favor, or otherwise showcase the best efforts of his craft as a composer by allowing others to take some feudal credit for his genius, then he certainly went about it in a funny way.

Perhaps some light could be shed on the purpose of these dedications by looking critically at Pasquini's use of dates. Dates seem to be clearly linked to dedications in L215. There is only one piece, an eight-measure Aria, that bears a date without a dedication: April 1, 1702. The other nine dates that appear in the manuscript are linked to dedications. A substantial piece dedicated to a "Florentine" is dated the 13th of July 1691, and the remaining pieces fall into only two groups. There are two pieces from October of 1697, and the rest are dated between June and July of 1698. The table below gives the pieces from this June and July grouping that fall in the manuscript just after the "Toccatà con lo scherzo del cucco," which is the final exception, as it is the only appearance of a year in the manuscript without a month or day: 1698 [Tab. 1].

The Toccatà from June 7, 1698 was written "ad istanza" or "at the request of" Melani, and the variation with Baron d'Artich's name uses "mandata," that can mean "sent" but also, more obscurely, "double locked" or even "tricked." The variation set on an Alemanda written on the 19th of June 1698 is perhaps most evocative of how these dedications were used: an

<sup>6</sup> J. A. Reincken's *An Wasser Flüssen Babylon*, for instance, is "only" 327 measures.

**Tab. 1**

Title	Dedication	Date	nr. of ms
Toccata con lo scherzo del cucco	Per lo Scozzese	1698	89
Variazioni	Per il Paggio Todesco	No date	70
(After variation 5)	Mandata in Germania al Baron d'Artich	No date	11
(Final variation)	Al medesimo	No date	16
Tastata	Per lo Scozzese	No date	38
Toccata	Per lo Scozzese	No date	28
Toccata	Ad istanza del Melani	Per Genova 7 Giugno 98	29
Altra	Per il medesimo	7 Giugno 98	43
Alemanda	Per il Danese	19 Giugno 98	15
(Variation 1)	Per il medesimo	Same date?	8
(Variation 2)	Per il medesimo	"	14
(Variation 3)	Per il medesimo	"	8
(Variation 4)	Per il medesimo	"	16
(Variation 5)	Per il medesimo	"	23
(Variation 6)	Altra per me: Bizzaria	"	6
Tastata	Per il Signor Melani	Per Genova (no date)	33
Tastata	Per Milone	Napoli luglio 98	34
Toccata	Per Spagna	28 Giugno 98	62

Alemanda with six variations and every one of the short pieces bears a dedication, finishing with a verse Pasquini dedicates to himself! This use of dates and dedications is reminiscent of Froberger who uses his composition manuscript almost like a diary, commemorating events like a near-accident on the Rhine one specific midsummer's eve, or personal feelings about periods in his life, like his loneliness in London.<sup>7</sup> Pasquini's Alemanda with six variations perhaps commemorates a single day in June of 1698 in a similar way. Perhaps it commemorates the meeting of three friends and may somehow capture something of that day that the dedicatees, or at least Pasquini would be able to read or recall when looking at

<sup>7</sup> Peter Wollny, ed., J.J. Froberger: *Toccatas - Suites - Lamenti. The Manuscript SA 4450 of the Berlin Sing-Akademie* (Kassel: Bärenreiter 2004).

the manuscript, even if we cannot. What I am suggesting is that the dedications, almost exclusively emblematic in their teasing references to unnamed persons, seem much more likely to also be emblematic of a shared understanding surrounding the composition itself rather than purely dedicatory. In this context, an emblematic program behind the music of the Cuckoo Toccata that might mean something specifically to both Pasquini and the “Scozzese” is not only probable but also likely.

## What is an Emblem?

What do I mean by emblematic? I would like to use the term Emblem in this discussion, not in its modern and most general sense of “symbolic of something else,” but in its specific seventeenth-century sense, linked directly to the pan-European seventeenth-century publishing craze for Emblem books:

The demand throughout Europe for these highly mannered often subtle and frequently beautiful combinations of the skill of the printer, the engraver, and the poet is a historical, artistic and literary phenomenon of considerable importance: for emblems and emblem books affected virtually every mode of communication - and, necessarily, perception - in the sixteenth and seventeenth centuries ...

Both in the Renaissance and now, the word ‘emblem’ can be used to refer solely to symbolic pictures, or even symbols alone, but it is more helpful to regard the commonest form of the emblem as an interdependent combination of symbolic picture (*pictura*), pithy motto or title (*inscriptio*), and a passage of prose or verse (*subscriptio*). Cotgrave’s Dictionary of 1611 defines ‘emblemme’ as ‘a Picture, and short Posie [verse], expressing some particular conceit’ - he implies that both verbal and visual elements are necessary. Emblem books were consciously constructed to create an internal experience for the reader by stimulating both sense and sensibility. They use this combination of picture and text as a publishing technology designed specifically to illicit an active response from the reader.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Charles Moseley, *A Century of Emblems: An Introductory Anthology* (London: Ashgate, 1990), 1-2.

In presentations to students and at conferences I have shown the following image as a way of “reading” a single emblem together in order to have a shared experience to discuss and to understand more concretely what Charles Moseley means by a “technology designed to illicit an active response from the reader.” I show one of my favorite emblems from Alciatus, the first book of published emblems.

If one shows the *pictura* without its *inscriptio* first, we see only an image of an empty helmet from an old-fashioned suit of armor sitting on a grassy field with insects buzzing around in front of it. By adding the *inscriptio*, the motto

in Latin, *Ex Bello Pax*, the enigma deepens. John Holden describes how to make your own emblems in a book published in 1650 in London. Among his rules, are “That it be not so obscure, as to need a Sybill to interpret it; nor yet so plain, as the common people may comprehend it,” and “that the Motto (which is the soule of the Devise) be in a strange language, or other than that which is used in the Country, where the Devise is made, to the end, that the intention of it bee a little removed from common capacities.”<sup>9</sup> For most of us, Latin is still remarkably “removed from common capacities” and a guessing game often ensues at this point in the proceedings, but the group will usually come to the correct translation, “out of war, peace.” The enigma remains, however. What does peace have to do with insects hanging around your helmet? It is only when the poem, or *subscriptio*, is translated from the Latin that the meaning of the Device reveals itself.



Fig. 1 - an Emblem from Alciatus *Emblematum Liber* redrawn by the author

<sup>9</sup> John Holden, *The Art of Making Devises* (London, 1650), 21.

See here a helmet which a fearless soldier  
 previously wore  
 and which was often spattered with enemy blood. After peace was won,  
 it retired to be used as a narrow hive for bees;  
 it holds honey-combs and sweet honey.  
 Let weapons lie far off;  
 let it be right to embark on war  
 only when you cannot in any other way  
 enjoy the art of peace.<sup>10</sup>

Applied emblematics can be very important for understanding other cultural phenomena from the Renaissance and Baroque, including painting, decoration and design, theater, and even literary endeavors:

The emblem books, therefore, can lead us into all sorts of unexpected artistic areas, and into consideration of the psychology of artists and audiences. For by using two signals, the visual and the verbal, the medium offers the artist and the reader extreme precision of statement and a richly layered response. Visual memory is made to affect reception of a new visual impression. Allusion to or echo of emblem can be used as a shorthand for complex ideas, and indeed, the formulation of those ideas in emblematic form can deeply affect the way they can be discussed. So the emblem books of the Renaissance, good, bad and indifferent, give us an invaluable way into the mental temper and the self-consciousness of that age. That alone would justify reading those that have come down to us. But some of them are beautiful and valuable in their own right, and their own excellence needs no utilitarian justification. This half-forgotten form deserves the respect it once had.<sup>11</sup>

Applied emblematics have not yet been widely used as an analysis tool for compositions from the sixteenth and seventeenth centuries, but there is

<sup>10</sup> En galea intrepidus quam miles gesserat, & quae Saepius hostili sparsa cruore fuit. Parta pace apibus tenuis concessit in usum, Alveoli atque favos grataque mella gerit. Arma procul iaceant, fas sit tunc sumere bellum, Quando aliter pacis non potes arte frui. *Alciatius Emblematum liber* (Augsburg, 1531), Emblem nr. 178. Latin text and translation cited from the "Study and Digitisation of Italian Emblem Books in the Stirling Maxwell Collection of the Glasgow University Library" at <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk>.

<sup>11</sup> Moseley, *A Century*, 28.

no reason to believe music composition was exempt from its influence: “Applied emblematics” are typically the last subject treated in a study of emblems, but paradoxically, it is only to the extent that parallels and analogues may be found between emblems and other cultural phenomena of the ancien régime that emblems in themselves are relevant to the broader study of cultural history. . . . It is historically most interesting to understand the emblem as a particularly revealing symptom of an epistemological condition that colours thought and, especially, its expression from the late fifteenth through the early eighteenth centuries. As a result, it is sometimes heuristically fruitful to characterize similarities between emblematic structures and the artistic composition or rhetorical organization of other cultural artefacts as examples of ‘applied emblematics’.<sup>12</sup>

Published books of music that have clear emblematic content have so far been largely ignored. One musicologist friend in Gothenburg admitted that we have tended to think of the visual content in historical musical publications as no more than its dust jacket. Often it is not even reproduced in modern editions. I think this may be a grave mistake. From the perspective of acting at the keyboard, clues to archetypes and inventios that inspired the music are fundamentally not extra-musical material, and far from dispensable. They are at the very heart of the relationship between text and performer, of learning to be more expressive using the visual and emotional language of the composers themselves. In a forthcoming book, I hope to make an initial survey of these emblematic music publications, but in my research material, I also took up a few examples in manuscript form as well, one of them being the “Toccata con lo scherzo del cucco.” Here the title is the motto of our device, and the rhetorical figures of the note picture comprise, in the language of applied emblematics, the device’s *pictura*.

<sup>12</sup> Daniel Russell, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture* (Toronto: University of Toronto Press, 1995), 191.

## Acting at the Keyboard

“Acting at the keyboard” was a performance practice-related research project for the Swedish Research Council I conducted that grew directly out of working intensively with students at the clavichord, the keyboard instrument that was regarded traditionally as the place one learned technique and skills for the other keyboard instruments. Starting to play the clavichord is difficult. Tone production is not easy, and in looking for ways to shorten the process of learning that tone production I have been drawn to the musical rhetorical figures of baroque music as technical aids. Time and again students find it easier to begin playing well at the clavichord when they are given an emotional job to do or a character to play using these rhetorical figures. Using the baroque affekts in keyboard teaching is nothing new, but to see them directly and consistently affect tone production at the clavichord has been fascinating, and has led me to look for more material to use from the historical repertoire.

One performance experiment I’ve done repeatedly with “Tocatta con lo scherzo del cucco” is to give the first page of the score to a class with the title (the “motto” of the device) and the composer and the date missing. No one ever guesses that the theme is a bird song. Listening to sight-read performances in this experiment one gets that sinking feeling when someone launches into a really abstract rendering of a Ricercar. One gets the sense that the performance is sustained only by a conviction that all of this intellectual activity must have some redeeming quality that will be revealed soon if only we keep going. But then, when you tell the sight-readers the title of the piece, every single one of them can make a convincing cuckoo bird out of the theme. What has been difficult work, suddenly becomes playful and communicative. Seeing the cuckoo theme as a rhetorical figure, as a word on the page, rather than a series of notes, gives them permission to play the first note shorter than notated and the second note a little longer and a little delayed and to vary each appearance of the bird theme just a little bit, to mimic nature. This means the figure itself has instantly become a word that they realize they already know, and that they can use immediately to act the part of the bird. This is emblematic

technology, designed to elicit a response from the *player*.

Unfortunately this revelation only gets us to measure six.<sup>13</sup> Suddenly there is an arpeggiated section that no one ever knows what to do with. If you plough right into it without changing tempo or articulation, exactly in time, you get a quite unsatisfying result. Then we return to a short section with the theme of the cuckoo now in E Major cadencing in A with a lot of chromatic half steps in the bass (in measures 17 and 18 for instance), then another arpeggiated section beginning with measure 23, this time not even marked arpeggio, followed in measure 32 by the actual toccata that was promised to us in the title, where the cuckoo theme appears first in the bass and then in the soprano. Then in measure 67, there is a section labeled Aria that is only eight bars long, abruptly - one might even say violently - interrupted at measure 75 with a concluding section of fifteen bars that returns to the figuration of the toccata and includes the instruction to trill continuously (*trillo continuo*). In fact the whole structure of the piece is very strange indeed.

And yet the title of this piece, the “motto” contains a simple answer to the score, the Emblem’s “*pictura*.” It is the *scherzo* of the *cucco*, and *scherzo* means joke or trick. In Greek mythology the cuckoo features prominently in one (and only one) story concerning Zeus and Hera. Zeus falls in love with Hera and wants to make her his seventh wife but she rejects him completely.

Seeing a cuckoo bird, he gets an inspiration. He turns himself into a cuckoo, and calls up a great storm that blows him right into Hera’s lap. Hera feels sorry for the little bird and clutches him to her breast whereupon Zeus turns back into Zeus and takes advantage of his current position, and afterwards tells Hera that she has to marry him now.<sup>14</sup> No surprise that this marriage was never particularly peaceful. But the story makes for a dra-

<sup>13</sup> All measure numbers in this discussion refer to the full score of the “Toccatà con lo scherzo del *cucco*,” generously included with this article with the permission of the editor.

<sup>14</sup> Arthur Cook’s legendary study of Zeus translates this story from one of the Aristotelian fragments this way: “Zeus, seeing Hera all by herself, was minded to consort with her. To secure her by guile, he transformed himself into a cuckoo and perched on a mountain, which had previously been called *Thrónax*, the “Throne,” but was thenceforward known as *Kókyx*, the “Cuckoo.” He then caused

matic inventio for a keyboard toccata: a keyboard opera in one act!

Measure 1-5: Zeus observes the cuckoo and gets an idea

Measure 6-13: Hera wanders aimlessly on a green hill minding her own business

Measure 14-22: Zeus transforms himself (painfully and chromatically) into a cuckoo

Measure 23-31: Hera is still minding her own business but there is a storm starting to blow

Measure 32-66: Storm toccata wherein the cuckoo rolls into Hera's lap.

Measure 67-74: Aria Hera and the cuckoo sing a (very short) song.

Measure 75-89: The cuckoo turns back into Zeus and "accomplishes his desire."

## So who was the Cuckoo?

I don't know, but I am keen to guess! Pasquini plays a pivotal role in what is referred to as the Second Roman School of Opera in the late seventeenth century. As we focus on this opera scene around Pasquini in the late 1680s, we find that Pasquini collaborated on a lost opera about the Princess of Ireland in 1687 with a well known Alessandro named Scarlatti, and a less well known Alessandro named Melani.<sup>15</sup> Surely the dedications in L215 to Sr. Melani could be the opera composer, and if so, our collection of emblematic dedications has at least one anchor in an "inside circle" of friends in Rome engaged in opera productions. In fourteen operas where Pasquini collaborated over a period of 21 years, eleven of them use

a terrible storm to break over the district. Hera, faring alone, came to the mountain and sat on the spot where there is now a sanctuary of Hera Teleia. The cuckoo flew down and settled on her knees, cowering and shivering at the storm. Hera out of pity covered it with her mantle. Thereupon Zeus changed his shape and accomplished his desire, promising to make the goddess his wedded wife." Aristot. Frag. 287. Cited in Arthur Bernard Cook, *Zeus: a study in ancient religion* Vol. 3 (Cambridge: Cambridge University Press, 1914), 65.

<sup>15</sup> Gianturco, "Late Roman Opera," 15.

Greek myths or Greek stories,<sup>16</sup> so using the story of Zeus and Hera as an inventio for our toccata could not be more consistent with the basic material Pasquini used in his operas. Pope Innocent XI's death in 1689 resulted in the lifting of a decade of papal bans on the theater.<sup>17</sup> It was once again possible to stage lavish entertainments in the public theaters in Rome, and 1690 saw the most elaborated of all of Pasquini's operas to date: "La caduta del regno delle Amazzoni."

The opera was commissioned by the Spanish Ambassador to celebrate the wedding of Carlos II, the same ambassador who in 1687 had put on an enormous musical event, including music by Pasquini, to celebrate the Queen of Spain's name day, without paying anybody in advance. This meant, among other things, that all of the musicians were onstage in their street clothes instead of the customary uniforms. The next day a couplet (a pasquinata) was already circulating around Rome, that would forever be linked to the Ambassador: "The Marquis of Coccogliudo does all he can do until payment comes due" (*Il signor Marchese di Coccogliudo fa tutto quello che deve e deve tutto quello ce fa*).<sup>18</sup>

Now what does the Ambassador's surname remind you of? Is the poor Ambassador being made the clever butt of an inside joke in Pasquini's Toccata? Here we have a great patron of the arts in Rome, a Zeus if you will, who "had his way" financially with a large number of Rome's finest musicians, and who, when payment came due, turned out to be quite a small bird.

<sup>16</sup> With thanks again to Armando Carideo for providing this information. The eleven operas relying on Greek myth or story are marked with asterisks: 1672 *La sincerità con la sincerità* ovvero *Il Tirinto*\*; 1673 *Amor per vendetta* ovvero *L'Alcasta*\*; 1676 *La donna ancora è fedele*; 1678 *L'Artide*\*; 1679 *Dov'è amore e pietà* (*Hipermestra*)\*; 1680 *Chi la dura la vince* ovvero *L'Idalma*\*; *La forza d'amore*; 1681 *Lisimaco*\*; 1683 *La Tessalonica*\*; 1685 *L'Arianna*\*; 1690 *La caduta del regno delle Amazzoni*\*; *Il Colombo* ovvero *L'India scoperta*; 1692 *Eudossia*\*; 1693 *Il Seleuco*\*.

<sup>17</sup> Carolyn Gianturco, "Evidence for a Late Roman School of Opera" in *Music & Letters* Vol. 56, No. 1, (January, 1975): 15.

<sup>18</sup> John Spitzer, "The Birth of the Orchestra in Rome -- An Iconographic Study" in *Early Music* Vol. 19, No. 1, (February, 1991): 23.

## Performance Project: Staging Pasquini's Cuckoo

At the International Summer Academy in Smarano, Italy in 2008, we staged an emblematic reading of Pasquini's toccata as a puppet production, with me playing at the pedal clavichord and three student puppeteers<sup>19</sup> who patiently remained hidden behind the instrument for the entire first half of the concert, at which point the open lid of the instrument became the stage. One had a cuckoo bird and one had a sunny peaceful willow tree on one side that could be turned into a stormy tree on the other side, and he also had to be Zeus. The third puppeteer was Hera. Rehearsing, we discovered some things that were very helpful for the keyboard performance. First, it took a second or two to change scenes. It helped if the music between scenes was a little articulated and that the *affekt* dramatically changed. In fact, the story demanded dramatic changes in *affekt*. Secondly and most importantly, there was a dialog between the actors and the musician because the puppets couldn't just stand still. We needed to find business for the puppets to do. The cuckoo was easy. It could just pop out for the length of two notes when it sang and then disappear again. Zeus could stand quietly and look at the cuckoo at first while getting his inspiration and then shake violently while turning into the cuckoo. The transformation was achieved by rocking Zeus back and forth faster and faster like a crazed upside-down metronome until he became a blur and doing the same thing with the cuckoo puppet behind Zeus and then the Zeus puppet disappears leaving the blur to slow down and reveal itself to have turned into a bird. When Zeus suddenly turns back into himself, he obviously can spend a good deal of time chasing Hera all over the stage at the end. But Hera, in the arpeggiated sections when she was just simply "minding her own business," turned out to be the trickiest. They are also the trickiest passages to make work as a performer. They are so completely different from the Cuckoo theme. She learned to walk slowly to fill the time, or

<sup>19</sup> Thanks to Mila Ortgies Thoors, Michael Unger, and Cristina Cassia.

stand and sigh when the music demanded it and I learned to use some of the faster figures to try to inspire her to skip and dance for a little while.

The physicalization, the process of finding business for the puppet actors to do, focused on the primary function of this emblematic approach, that is that the performer has a job to do with every measure, staying in the present moment of the piece. Without any reference, the performer may fall into the trap of thinking that the job is to play really fast, or to play all the right notes. In an emblematic approach, the job, and the emotional reward for doing that job, is to simply stay present and react honestly to the story you're trying to tell.

In a fit of political correctness, we decided to end our production by punishing Zeus and dropping the tree on his head and having Hera laugh at him. My then five-year-old godson came up to me afterwards and said he liked the show very much but he didn't understand why the tree fell on Zeus's head at the end. Out of the mouths of babes: unmotivated choices don't work! He also asked his father, "Now will the next concert have puppets?" "Sorry Anders, no I don't think so." He answered: "Well, I think I will go home then."

For me as a performer, and for the actors who went through the process, combining visual action with the performance led to three concrete areas of decision-making. First, it became clear that what was needed was to allow the different sections to be articulated and to heighten as much as possible the contrast between dramatically different *affekts*. Secondly, the notes on the page needed to be negotiated and interpreted in order to turn them into "business" for the actors to do. Finally, with my godson as guide, it is important to remember that the choices we make are congruent to the structure of the work itself.

## Toccata con lo scherzo del cucco

Per lo Scozzese

1698

The musical score is presented in two systems per line, with measures numbered 4, 7, 11, 14, and 17. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Specific performance instructions include a trill ('tr') and an arpeggio ('Arpeggio'). The score ends with a double bar line at the final measure.

The image displays a musical score for a keyboard instrument, likely a harpsichord or spinet, in G major. The score is presented in two systems of staves (treble and bass clef) for each system of measures. The measures are numbered 20, 23, 27, 30, 32, and 35. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing trills (tr) and grace notes (gr). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The score is enclosed in a rectangular border.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is numbered 38, 41, 43, 45, 47, and 50 at the beginning of each system. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The notation includes various ornaments and slurs, indicating a technically demanding piece.

The image displays a musical score for keyboard, consisting of six systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is numbered with measure numbers 53, 56, 59, 62, 65, and 68. The first four systems (measures 53-62) feature a consistent rhythmic pattern in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. The fifth system (measures 65-68) is marked 'Aria' and shows a more melodic and expressive right-hand line, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Musical score for piano, measures 71-86. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef).  
- Measure 71: Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a simple accompaniment.  
- Measure 74: Treble clef has a melodic line with a trill. Bass clef has a continuous trill, labeled "trillo continuo".  
- Measure 77: Treble clef has a complex melodic line with many sixteenth notes. Bass clef has a simple accompaniment.  
- Measure 80: Treble clef has a complex melodic line with many sixteenth notes. Bass clef has a simple accompaniment.  
- Measure 83: Treble clef has a melodic line with a trill, labeled "trillo continuo". Bass clef has a continuous trill.  
- Measure 86: Treble clef has a melodic line with a trill. Bass clef has a simple accompaniment.

## Abstract

I libri di emblemi ebbero una vasta diffusione dall'inizio del sec. XVII, e conobbero una rinnovata popolarità tra il 1680 e le prime decadi del sec. XVIII. L'emblema consiste di tre parti: una *pictura* e un *motto* che insieme costituiscono un enigma che può essere risolto attraverso un testo poetico detto *subscriptio*. Ci si può domandare se anche tra i compositori era praticato il gioco di costruire con mezzi musicali un puzzle emblematico. Focalizzando l'attenzione sulla *Toccata con lo scherzo del cucco* di Pasquini (1698), si può osservare: il titolo stesso è il *motto* dell'emblema di Pasquini e la musica ne è la *pictura*. Leggendoli insieme si può sciogliere l'enigma immaginando una *subscriptio* per questo pezzo: Pasquini ci offre una brillante e stringata opera per tastiera in un atto, la storia del "corteggiamento" di Zeus e Hera.





