



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

STUDI MUSICALI

Digital repository

Titolo / Title: Cantate ed arie romane nel tardo Seicento nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsiniana: repertorio, forme e strutture

Autore(i) / Author(s): Fabio Carboni - Teresa M. Gialdroni - Agostino Ziino

Studi Musicali

Anno XVIII – 1989 n. 1, pp. 49-192

Link permanente:

<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB0000000570>

Accessed: 20/01/2011

L'accesso all'archivio digitale di Studi Musicali comporta l'accettazione delle Condizioni d'uso disponibili all'indirizzo <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Secondo tali condizioni d'uso dunque non è consentito scaricare un intero fascicolo della rivista o copie multiple dello stesso articolo; inoltre l'uso di questo articolo e in generale dei contenuti digitali di questo archivio è consentito solo per uso personale, fini di studio e in nessun caso per uso commerciale. Per tutti gli usi differenti da quelli consentiti è necessaria l'approvazione dell'Accademia di Santa Cecilia. E' possibile contattare l'Accademia di Santa Cecilia all'indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

Your use of the STUDI MUSICALI archive indicates your acceptance of STUDI MUSICALI's Terms and Conditions of Use, available at <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the STUDI MUSICALI archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the Accademia di Santa Cecilia regarding any further use of this work.

Accademia di Santa Cecilia contact information may be obtained at <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

FABIO CARBONI - TERESA M. GIALDRONI - AGOSTINO ZIINO

CANTATE ED ARIE ROMANE DEL TARDO SEICENTO
NEL FONDO CAETANI DELLA BIBLIOTECA CORSINIANA:
REPERTORIO, FORME E STRUTTURE *

1.1 *I manoscritti.*

Nel Fondo Caetani della biblioteca Corsiniana di Roma si conservano otto manoscritti contenenti arie e cantate databili intorno agli ultimi anni del Seicento e sfuggiti finora – da quanto ci risulta – all'attenzione degli studiosi. Quest'ultima circostanza potrebbe trovare una spiegazione nel fatto che il Fondo – appartenuto al noto arabista ed orientalista Leone Caetani – è costituito quasi esclusivamente, tranne qualche eccezione, da manoscritti arabi e orientali. Non sappiamo quando, né attraverso quali canali questi otto manoscritti – che portano la segnatura 208.A.1-8 – siano entrati a far parte della sua biblioteca; probabilmente furono acquistati da Leone Caetani, il cui stemma è presente in tutti gli otto codici, da qualche antiquario, presumibilmente inglese, intorno ai primi anni del Novecento.¹

I manoscritti sono tutti oblungi (cm. 8 × 22 circa) e contengono quattro pentagrammi per facciata (raggruppati, ovviamente, in due sistemi); presentano inoltre una legatura in marocchino scuro con fregi

* Ringraziamo vivamente Lowell Lindgren senza l'aiuto del quale sarebbe stata quasi impossibile l'identificazione della maggior parte delle arie e la costituzione della mappa delle concordanze.

Ringraziamo inoltre la dott. Caterina Montagna della Biblioteca Corsiniana e, per aiuti e consigli vari: Bianca Maria Antolini, don Angelo Bevilacqua, Gabriella Biagi Ravenni, Alessandra Chiarelli, Umberto D'Arpa, Mariangela Donà (URFM), Johan Eeckeloo, Axel Everaert, Iain Fenlon, Carolyn Gianturco, Ursula Kirkendale, Warren Kirkendale, Jean Lionnet, Oscar Mischiati, Arnaldo Morelli, Giorgio Morelli, Margaret Murata, Giorgio Piombini, Giancarlo Rostirolla, Colin Timms, Agostina Zecca Laterza.

A Fabio Carboni si deve la scoperta dei volumi nonché l'edizione dei testi delle cantate *unica*.

Il lavoro è stato concepito unitariamente per quanto riguarda i suoi contenuti; a Teresa M. Gialdroni si deve comunque la stesura dei paragrafi 1.1, 1.2, 1.5, 3.1, 3.2, 3.4, 3.6, 4.2; e ad Agostino Ziino quella dei paragrafi 1.3, 1.4, 2.1, 2.2, 3.3, 3.5, 4.1 e 4.3.

La tavola è stata compilata in collaborazione.

¹ Almeno uno di questi volumi era in Inghilterra fino al 1901, presso la famiglia Littleton come si deduce da una lettera di Henry Stuart Littleton in data 20 maggio 1901 inserita nel volume segnato 208.A.2, lettera nella quale si legge tra l'altro: «I do not know the history of this book. The names are chiefly in my brother William clear handwriting. He must have obtained them from my mother and uncle who were a great deal at Rome with their father ...». Un volume di arie molto simile al nostro nella legatura e nella grafia (Francesco Lanciani?) si trova a Cambridge, The Fitzwilliam Museum, MU MS 718 (olim 32.F.33) contenente tra l'altro arie da *L'inganno scoperto* di Silvani e Perti, dal *Creonte* di Cialli e Ziani e da *La pace fra Tolomeo e Seleuco* di Morselli e Pollarolo, tutte del 1691. In fondo al volume si legge «Coll. Cevola Martignoni Giuseppe romano».

dorati, tranne il volume 208.A.3 rilegato in cartone verde, sempre con fregi dorati.

Nel volume 208.A.2 figura, incisa in oro, la dicitura « DI ALESSIO/PAVOLOTTI » rispettivamente sulla quarta e sulla prima facciata della legatura. Sul primo foglio figura lo stemma del papa Alessandro VIII, con la dicitura « Bona Bonis Creati Sunt. Eccl. 39 ».

Sul primo foglio del manoscritto 208.A.6 si legge: « Di Franc.^{co} di Palomb: O.F. ». Nel manoscritto 208.A.7, sull'ultimo foglio di guardia, si legge la seguente annotazione in versi: « Se questo libro si perdesse / e il nome del padron non si sapesse / volete sapere il nome del casato / Gio: Anto: Ten[...]za è chiamato. or è un grandissimo galanthuomo / per qu[el] che vedo e per quel che l'ho pratigato ».

I manoscritti sono stati rifilati sul margine destro e in alto. Ciò rende difficile, in alcuni casi, la lettura del nome del compositore, quando esso figuri. Lo stato di conservazione è generalmente ottimo, tranne che nel caso del manoscritto 208.A.2 che è leggermente eroso ai margini e che presenta numerose macchie provocate dall'umidità e dall'inchiostro molto ferroso che ha lesionato alcune carte.

1.2 *Contenuto dei volumi.*

Gli otto volumi contengono complessivamente 120 arie d'opera, 47 cantate e quattro « arie da camera ». Delle arie, trenta appartengono a *La Rosmene* di Alessandro Scarlatti, quattordici a *L'Aiace* di Bernardo Sabadini, sedici a *L'Eusonia* sempre di Bernardo Sabadini, quattro a *La Statira* di Scarlatti, nove a *Gli Equivoci in amore* di Alessandro Scarlatti, sei ad *Amore e gratitudine* di Flavio Lanciani,² quattro a *La libertà nelle catene* di Pietro Franchi, sette a *La caduta del regno dell'Amazzoni* di Bernardo Pasquini, due al *Brenno in Efeso* di Giacomo Perti, una a *Il martirio di S. Eustachio* di Flavio Lanciani,³ una a *La Falsirena* di Marc'Antonio Ziani, una a *L'Aldimiro* di Alessandro Scarlatti, due a *Il Colombo* di Bernardo Pasquini, undici infine all'*Agrippina* di Giovanni Lulier (in realtà 10 perché una – « A chi finge e sa tacere » – è stata copiata due volte). Inoltre, l'aria « Chi non sa che cosa sia gelo-

² L'aria « Mio bene mia vita » (16) oltre che in *Amore e gratitudine* (Roma, 1690) di Flavio Lanciani su testo di Pietro Ottoboni (III, scena ultima) si trova anche nell'*Amante del suo nemico* (1688), sempre di Lanciani/Ottoboni, opera di cui non abbiamo né partitura né libretto a stampa, ma solo un libretto abbozzato per mano dello stesso Ottoboni, nel manoscritto Ott. lat. 2227 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

³ Il testo di questa aria, « Rio destin a che piagar », oltre che ne *Il Martirio di S. Eustachio* si trova anche nell'opera *Amante del suo nemico* di Lanciani/Ottoboni (cfr. nota 2).

sia » (14),⁴ attribuita nella nostra fonte a Pietro Franchi, potrebbe appartenere ad un suo presunto oratorio dal titolo *Atalia* – non pervenuto fino a noi o comunque non ancora identificato – dal momento che la stessa aria si trova in un omonimo oratorio di Ascanio Sabatini messo in musica da Giuseppe Pacieri (Roma, 1700) e da Giovanni Domenico Giuliani (Firenze, s.a.).⁵ Le due arie « Come mai mio dolce ardore » (90) e « La dottrina d'Amor » (91), adespote, potrebbero appartenere all'*Agrippina* di Giovanni Lulier dal momento che si trovano inserite in un gruppo di undici arie assegnate, dal copista, a Lulier e provenienti tutte, con molta probabilità – come vedremo in seguito –, da una sua *Agrippina* di cui però non ci è pervenuto nemmeno il libretto. L'aria « Fieri dardi acuti strali » (140) presenta nel manoscritto una attribuzione a Giovanni Battista Bianchini, nome che però è stato annullato con un tratto di penna e sostituito successivamente da altra mano con la dicitura « Del Sig.^r Al.^o Scarlata ». In realtà si tratta di un'aria appartenente alla cantata *Fermate omai fermate* di Alessandro Scarlatti.⁶ Le arie « La speme che vide » (12) e « Ah crudele non è nel tuo cor » (13), ambedue adespote, potrebbero essere di Pietro Franchi dal momento che sono inserite in un gruppo di arie sicuramente collegate al nome di questo compositore. Le arie « Trionfa pur ch'hai vinto » (35) e « Crudele hor sentirai » (36) potrebbero appartenere ad un'opera eseguita a Roma presumibilmente tra il 1686 e il 1688 in quanto risultano in una lista di arie copiate da Tarquinio Lanciani del 5 marzo 1688 per il Cardinale Benedetto Pamphilj, lista nella quale figurano anche molte arie de *La Rosmene* di Alessandro Scarlatti.⁷

Riguardo alle arie « Se non ho più che godere » (73) e « Caro se tu m'adori » (74) non abbiamo nessun indizio in base al quale formulare

⁴ I numeri tra parentesi dopo ciascun incipit rimandano ai numeri d'ordine della tavola.

⁵ Secondo Arnaldo Morelli è possibile che Pietro Franchi, pistoiese di nascita, abbia musicato un oratorio *Atalia*, in quanto è nota la diffusione di questo testo in ambiente toscano. Inoltre l'*Atalia* di Pacieri è dedicata « all'Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Signor Cardinal / Ottoboni / Vice-Cancelliere di S. Chiesa ». Questo testimonia una circolazione del testo di Ascanio Sabatini anche in quell'ambiente ottoboniano che fu frequentato – come vedremo – dallo stesso Pietro Franchi negli anni 1691-1705.

⁶ Questa cantata è conservata nella biblioteca Universitaria di Pavia (ms. Aldini 423) ed è stata pubblicata in A. SCARLATTI, *4 Cantate (inedite)* per canto e pianoforte, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Ricordi 1958, pp. 35-41. È molto interessante, a nostro parere, l'inserzione di questa aria, tratta da una cantata, in un gruppo di arie operistiche in quanto ci testimonia che le arie appartenenti a cantate potevano circolare anche autonomamente, vale a dire fuori contesto e separate dalla cantata di appartenenza. Non ci risulta che questo fenomeno, a tutt'oggi, sia stato studiato adeguatamente. Anche l'aria « Amore è quel tiranno » dalla cantata omonima di Bononcini (75,1) figura isolata e separata dal contesto nel manoscritto G. 392 della biblioteca di S. Cecilia.

⁷ Cfr. H. J. MARX, *Die « Giustificazioni della Casa Pamphilj » als musikgeschichtliche Quelle*, « Studi musicali », XII, 1983, pp. 121-187: 153.

una sia pur labile ipotesi (comunque in alto, sul margine destro dell'aria « Caro se tu m'adori », figurano le lettere « La » – dopo le quali il foglio è stato rifilato – che potrebbero essere l'inizio del nome dell'autore). L'aria « Perché un'alma s'innamori » (49), anch'essa adespota, potrebbe appartenere ad una versione a noi sconosciuta de *Gli equivoci in amore* di Alessandro Scarlatti (Roma, 1690) dato che si trova inserita in un gruppo di arie appartenenti a quest'opera.

Infine, le arie « Se brami la mia vita » (32 e 82) e « Aspro tormento » (83) di Giuseppe Scalmani e « Le catanesi sono rubba cori » (84), pur essendo inserite tra le arie d'opera, dovrebbero essere arie da camera come lo è, d'altra parte, anche « Quanto è bella la mia stella » (70) di Alessandro Stradella, inserita però in un gruppo di cantate.

Diciassette arie sono *unica*: tre sono di Pietro Franchi (11, 14, 29), di cui due tratte dall'opera *La libertà nelle catene* (Roma, 1690); una è di Giacomo Perti (19) (*Brenno in Efeso*, Venezia, 1690); una è di Bernardo Sabadini (122) (*L'Eusonia*, Roma, 1697); due sono di Giuseppe Scalmani (32/82, 83); dieci infine sono adespote (12, 13, 35, 36, 49, 73, 74, 84, 90, 91).

La presenza di questi *unica* ci permette di avere un quadro più ampio del panorama musicale romano intorno agli anni '90, dal momento che di alcune opere sopra citate non esistono partiture, ma solo libretti e arie staccate.

Passando ora alle 47 cantate presenti nel fondo corsiniano, rileviamo che sette sono di Giovanni Bononcini, sei di Francesco Gasparini, quattro di Francesco Urio, due di Alessandro Melani, due di Alessandro Scarlatti, una di Flavio Carlo Lanciani, una di Giovanni Lorenzo Lulier, una di Carlo Ambrogio Lonati, una di Severo de Luca, una di Nicolò Maria Ferri, una di Gaetano del Leuto; venti, infine, sono adespote. Di queste 47 cantate, 21 presentano una o più concordanze, mentre 26 sono *unica*:⁸ due di Francesco Gasparini (1 e 78), quattro di Francesco Urio (4, 7, 162, 170), una di Carlo Ambrogio Lonati (69), una di Severo de Luca (71), una di Nicolò Maria Ferri (161), una di Gaetano del Leuto (165), ed infine sedici sono adespote (2, 5, 10, 53, 55, 58, 61, 63, 68, 76, 77, 78, 79, 163, 166, 171).

⁸ La cantata *Voi volete ch'io canti* di Severo De Luca è un *unicum* soltanto dal punto di vista musicale, in quanto il testo poetico – di Francesco Maria Paglia – era già conosciuto attraverso il codice Vat. lat. 10204 (per tale motivo esso è stato escluso dall'edizione dei testi poetici).

Tra gli *unica* musicali bisogna includere anche l'aria « O' devi amar me sola » dalla cantata *Io morirei contento* (72,3) di Alessandro Scarlatti, dal momento che non figura nelle altre fonti conosciute di questa cantata. Ecco il testo di quest'aria: « O' devi amar me sola / o non mirarmi più / Dirà che volgi in petto / dà bando ad ogni affetto / Amor dal sen m'involà / nè pens'a quel che fu ».

Le « arie da camera » sono: *Se brami la mia vita* (32/82) e *Aspro tormento* (83) di Giuseppe Scalmani, *Quanto è bella la mia stella* (70) di Alessandro Stradella e l'anonima *Le catanesi sono rubba cori* (84), aria in dialetto siciliano.

Già da questo quadro emerge a nostro avviso l'importanza degli otto manoscritti corsiniani: difatti in essi figurano composizioni di musicisti di ambiente romano – Francesco Urio, Severo de Luca, Gaetano del Leuto, Giuseppe Scalmani – la cui produzione musicale era finora scarsamente documentata. Inoltre, è significativa anche la presenza di musicisti più conosciuti – Giovanni Bononcini, Alessandro Scarlatti, Francesco Gasparini – sull'attività romana dei quali i nostri manoscritti, per la loro datazione piuttosto alta, rappresentano una fra le testimonianze più antiche. È da rilevare inoltre la presenza di sei cantate morali/spirituali: *Donami un bacio* (4) e *O fortunato legno* (170) di Francesco Urio, *Spiega un Dio l'anima esangue* (10), *Silentio aure silentio* (79), *Voi per ultima aita occhi sol voglio* (167), ed infine *Cessa dal pianto o madre* (171), adespote.

1.3 I copisti.

Pochi i dati certi – o presunti tali – relativi ai copisti che hanno redatto gli otto codici. Si tratta comunque, in massima parte, di grafie riscontrabili in molti manoscritti romani del tardo Seicento o del primo Settecento, come si può notare attraverso un confronto, per esempio, con alcuni manoscritti chigiani e barberiniani della biblioteca Apostolica Vaticana o del Fondo Santini, ora presso la Diözesan-Bibliothek di Münster.⁹

Il manoscritto 208.A.6 – contenente arie tratte da *L'Aiace* e da *L'Eusonia* di Bernardo Sabadini (ambedue Roma, 1697) – sembra essere stato copiato con molta probabilità da Francesco Lanciani o da un co-

⁹ Cfr. U. KIRKENDALE, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz-Köln 1966; Id., *The Ruspoli Documents on Handel*, « Journal of the American Musicological Society », XX, 1967; K. WATANABE, *Die Kopisten der Handschriften von den Werken G. F. Händels in der Santini-Bibliothek, Münster*, « Journal of the Japanese Musicological Society », XVI, 1970, pp. 225-261. Francesco Lanciani potrebbe essere il figlio – uno dei figli – di Tarquinio Lanciani. Quest'ultimo in un documento pubblicato recentemente, conservato all'Archivio di Stato di Roma, è qualificato come « Tarquinio Lanciani e suoi figli »; cfr. M. G. PASTURA RUGGIERO, *Fonti per la storia del teatro romano nel Settecento conservate nell'Archivio di Stato di Roma*, nel vol. *Il teatro a Roma nel Settecento*, Parte III: le fonti, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1989, pp. 505-587:571. Nel suddetto articolo è pubblicato un elenco dei copisti di musica operanti a Roma nel 1708 (ringraziamo Biancamaria Antolini per la cortese segnalazione).

pista a lui molto vicino. Ad Angelini o ad una persona del suo *atelier* si possono attribuire forse la copiatura di tutte le arie tratte dall'*Agrippina* di Lulier presenti nel ms. 208.A.5, la stesura della cantata *Filli già che la sorte* di Francesco Gasparini e della cantata *Voi volete ch'io canti* di Severo de Luca nel ms. 208.A.4 e quella della cantata anonima *Su le sponde latine* nel ms. 208.A.8 (mano H; cfr. la Tavola dei copisti).

Non è stato possibile riconoscere altre mani, tuttavia ci è sembrato di poter identificare alcuni blocchi alquanto omogenei. Il manoscritto 208.A.3 è tutto unitario (mano E), tranne che nella stesura musicale della cantata *Farmi amante d'un vago semblante* di Alessandro Melani (cc. 7-18v) attribuibile ad altra mano (G). Questo manoscritto inoltre è corredato di vignette che ornano le lettere iniziali, riconducibili anch'esse ad un'unica mano. Anche il manoscritto 208.A.7 sembra essere stato redatto da un'unica mano (N), eccezion fatta per l'aria « Fieri dardi » (cc. 57-59) che difatti non appartiene a *La Rosmene* di Alessandro Scarlatti – opera alla quale appartengono tutte le altre arie presenti in questo manoscritto – ma alla cantata, sempre di A. Scarlatti, *Fermate omai fermate*. Il manoscritto 208.A.4 pur essendo composito – vi figurano almeno quattro mani – presenta al suo interno un'ampia sezione redatta da uno stesso copista (F). Una situazione molto simile si verifica nei manoscritti 208.A.1/2/5/8. Inoltre, il fatto che in mss. diversi figurino gli stessi copisti – 208.A.1 = 208.A.5 = 208.A.8 (in prevalenza copista D), 208.A.2 = 208.A.3 (in prevalenza mano E), ed infine i mss. 208.A.2 = 208.A.4 (in prevalenza mano F) – sembra confermare la nostra ipotesi secondo la quale alcuni manoscritti potrebbero provenire dal medesimo *atelier* ed essere quindi collegati alla stessa committenza.

Rimane aperto il problema se testo e musica siano stati copiati dalla stessa persona: la risposta non può essere univoca, perché se a Francesco Lanciani è possibile attribuire sia la stesura del testo musicale che quella del testo poetico, in molti altri casi, invece, è necessario ipotizzare l'intervento di due copisti differenti, come è dimostrato, tra l'altro, in modo molto eloquente dai manoscritti 208.A.3 e 208.A.7.

1.4 *Datazione.*

In merito alla datazione una prima indicazione ci è offerta dalla presenza dello stemma del papa Alessandro VIII sulla prima carta del manoscritto 208.A.2. Il manoscritto, quindi, potrebbe essere stato redatto tra il 1689 e il febbraio del 1691, anni del pontificato del papa Otto-

boni. Inoltre, tutte le arie presenti in questo manoscritto ci riportano ad opere rappresentate a Roma o a Venezia nel 1690: *La libertà nelle catene* di Pietro Franchi, su libretto di Donato A. Leonardi, rappresentata a Roma a Palazzo Rospigliosi;¹⁰ *Amore e gratitudine* di Flavio Lanciani, su testo di Pietro Ottoboni, rappresentato nel Palazzo della Cancelleria a Roma;¹¹ *La caduta del regno dell'Amazzoni* di Bernardo Pasquini su testo di Giuseppe Domenico De Totis, rappresentata al Palazzo Colonna;¹² *La Statira* di Alessandro Scarlatti su testo di Pietro Ottoboni, rappresentata nel Teatro di Tordinona;¹³ *Il martirio di S. Eustachio* di Flavio Lanciani su testo di Pietro Ottoboni;¹⁴ *La Rosmene* di Alessandro Scarlatti su testo di Giuseppe D. De Totis, rappresentata al Teatro Capranica¹⁵ (l'unica aria de *La Rosmene* copiata in questo manoscritto, « Aure che v'aggirate » (34), è presente solo nel libretto romano del 1690, mentre è assente nei libretti relativi alle rappresenta-

¹⁰ LA / LIBERTA' / NELLE / CATENE / Comedia per Musica / fatta per rappresentare / dall'Eccellentiss. Signora / Duchessa / di Zagarolo / nel Suo Palazzo. / In Roma, per Domenico Antonio Ercole 1690.

¹¹ AMORE, / E GRATITVDINE / DRAMMA PASTORALE / Posto in Musica / DA FLAVIO CARLO LANCIANI / ROMANO. / DA RECITARSI / Il presente Anno M.DC.XC. / Dedicata all'Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. / D. MARCO OTTOBONI / Nipote di Nostro Signore / PP. ALESSANDRO VIII. / Generale delle Galere di S. Santità, / Duca di Fiano &c. / IN ROMA, Per Gio: Francesco Buagni. M.DC.XC.

Esiste anche un secondo libretto del 1691:

AMORE, / E GRATITUDINE / DRAMMA PASTORALE / Posto in Musica / DA FLAVIO CARLO LANCIANI / ROMANO. / DA RECITARSI / Il presente Nuovo Anno M.DC.XCI. / Nel Teatro di Tor di Nona. / Dedicata all'Illustriss. Sig. / D. MARCO OTTOBONI / Nipote di Nostro Signore / P.P. ALESSANDRO VIII. / Generale delle Galere di S. Santità, / Duca di Fiano &c. / IN ROMA, Per Gio: Francesco Buagni. M.DC.XCI.

Facciamo notare comunque che la dedica premessa all'edizione del 1690, a firma *Crateo Pradelini* (cioè Pietro Ottoboni), porta la data: « Roma li 8. Gennaro 1691 ». Sulle differenze tra questi due libretti si veda A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli 1938, pp. 348-349. Osserviamo inoltre che l'aria « Mio bene mia vita » (16), si trova solo nel libretto del 1690 (su quest'aria vedi anche nota 2).

¹² LA CADUTA / DEL REGNO / DELL'AMAZZONI / Festa Teatrale fatta rappresentare in Roma / DALL'ECCELLENTISSIMO SIGNOR / MARCHESE DI COCCOGLIUDO / Ambasciatore della Maestà / DEL RE CATTOLICO / Per le Augustissime Nozze / DELLA SACRA REAL MAESTA' / DI CARLO II. / RE DELLE SPAGNE / E DELLA PRINCIPESSA / MARIANNA / Contessa Palatina del Reno. / DEDICATA ALLA MAESTA' / DELLA REGINA SPOSA / IN ROMA, Nella Stamperia della Reverenda Camm. Apost. 1690. Sulle opere di Bernardo Pasquini si veda G. F. CRAIN, *The Operas of B. Pasquini*, Diss. 2 voll., Yale University 1965.

¹³ LA / STATIRA / DRAMMA / PER MUSICA / Recitato nel Teatro di / Torre di Nona / L'Anno 1690 / DEDICATO / ALLE DAME / DI ROMA. / In Roma, Per Gio. Francesco Buagni 1990 (sic).

¹⁴ IL / MARTIRIO / DI / S. EUSTACHIO. / ORATORIO / Per Musica. / Dedicato all'Eccellentiss. Signora / PRINCIPESSA / D. MARIA / OTTOBONI / Nipote di Nostro Signore / ALESSANDRO VIII. / IN ROMA, / Nella Stamperia di Gio. Giacomo Komarek / all'Angelo Custode. MDCXC.

¹⁵ LA / ROSMENE / OVERO / L'Infedeltà Fedele / MELODRAMA. / IN ROMA, / Nella Stamperia della Rev. Cam. Apost. 1690.

zioni avvenute a Napoli nel 1688 ed a Firenze nel 1689;¹⁶ l'opera comunque era stata già rappresentata nel Teatro al Corso nel luglio 1686 per i Doria Pamphilj¹⁷); *Gli equivoci in amore* di Alessandro Scarlatti su testo di G. B. Lucini, opera rappresentata nel Teatro Ottoboni;¹⁸ il *Brenno in Efeso* di Giacomo Perti su testo di Antonio Arcoleo, rappresentato a Venezia al Teatro San Salvatore¹⁹ e *La Falsirena* di Marc'Antonio Ziani su testo di Rinaldo Cialli, rappresentata a Venezia al Teatro Sant'Angelo.²⁰ È anche interessante rilevare che *Amore e gratitudine* fu copiata da Tarquinio Lanciani proprio per l'esecuzione del 1690, come risulta da un conto per il Cardinale Ottoboni del 7 settembre.²¹ Arie di questa stessa opera sono state copiate da Tarquinio Lanciani nel giugno dell'anno successivo.²² Sempre nel giugno 1691 Tarquinio Lanciani copiò *Il martirio di S. Eustachio* e *La Statira* per il Cardinale Ottoboni.²³ Arie di quest'ultima opera, rappresentata per la prima volta il

¹⁶ Ecco i frontespizi dei due libretti:

LA / ROSMENÈ, / OVERO / L'Infedeltà Fedele / MELODRAMA / Da Rappresentarsi nel Regal / Palazzo, / CONSECRATO / ALL'ECCELLENTISS. SIG. / D. FRANCESCO / DE BENAVIDES / AVILA, E COREGLIA / Conte di Santifleuan, Marchese / di Solera &c. Vicerè, e Capi- / tan Generale in questo Regno di Napoli / IN NAPOLI, / Per Francesco Mollo 1688.

LA / ROSMENE, / OVVERO / L'INFEDELTA' / FEDELE, / MELODRAMA / DEL SIGNOR / GIUSEPPE DOMENICO / DE TOTIS / Agl'Illustriss. Sig. della / CONVERSAZIONE / Del Casino da S. Marco / IN FIRENZE, / Per Vincenzo Vangelisti Stamp. Arciu. / Con Licenza de' Superiori, 1689.

¹⁷ Cfr. H. J. MARX, *Die « Giustificazioni della Casa Pamphilj » als musikgeschichtliche Quelle*, « Studi Musicali », XII, 1983, pp. 121-187: 129.

¹⁸ GLI EQUIVOCI / IN AMORE, / OVERO / LA ROSAURA / *Dramma per Musica* / DA RAPPRESENTARSI / Nelle felicissime Nozze / Dell'Eccellentissima Signora la Signora Donna Tarquinia / Colonna, con l'Eccellentissimo Sig. D. Marco Ottoboni / Duca di Fiano, e Generale di Mare / di Nostro Signore &c. / E dell'Eccellentissima Signora Donna Cornelia / Ottoboni, con l'Eccellentissimo Signor / D. Urbano Barberini Principe / di Palestrina &c. / *Dedicato alle Eccellentiss. Signore Principesse* / D. MARIA, D. TARQUINIA, / E D. CORNELIA / OTTOBONI / A spese di Francesco Leone Libraro / in Piazza Madama / IN ROMA, Per Gio: Francesco Buagni.

¹⁹ BRENNO / IN / EFESO / *DRAMA PER MUSICA* / Da rappresentarsi nel famoso Teatro / Vendramino di S. Salvatore. / L'Anno 1690 / CONSECRATO / A sua Eccellenza / IL SIGNOR PRINCIPE / D. ANTONIO / OTTOBONO / Nipote di Sua Santità, / Generale di Santa Chiesa, / Kan., e Procurator di S. Marco, &c. / IN VENETIA, M.DC.LXXXX. / Per il Nicolini.

²⁰ LA / FALSIRENA / *DRAMA PER MUSICA* / Da Rappresentarsi nel Teatro / di S. Angelo l'Anno 1690 / DI D. RINALDO CIALLI. / CONSACRATA / All'Altezza Serenissima / DEL SIGNOR PRINCIPE / CESARE / D'ESTE / VENETIA, M.DC.LXXXX. / Per il Nicolini.

²¹ Cfr. H. J. MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, « Analecta musicologica », 5, 1968, pp. 104-177: 124-125. Altri pagamenti per il teatro del cardinale Ottoboni sono stati pubblicati recentemente da M. L. VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, nel vol. *Il teatro a Roma nel Settecento*, Parte III: le fonti, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1989, pp. 681-782.

²² Cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., p. 127.

²³ Cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., pp. 127-128.

5 gennaio 1690, erano state già copiate da Tarquinio Lanciani per Doria Pamphilj, come risulta da un pagamento del 13 gennaio di quell'anno.²⁴ Questo brevissimo lasso di tempo che intercorre, come si è visto, tra l'esecuzione di un'opera e l'ordinazione ai copisti di partiture o di arie tratte da essa, ci fa ritenere che anche le arie contenute nel manoscritto 208.A.2 possano essere state copiate poco tempo dopo la loro prima esecuzione, vale a dire tra la fine del 1690 e l'inizio del 1691. Anche le arie « Menzogner fabro d'inganni », « Biondi crini », « A battaglia amante infido », « Se col tuo core ingrato », « Quanto deve alla sua sorte », tutte appartenenti a *La caduta del regno dell'Amazzoni* di Bernardo Pasquini, sono state copiate da Giovanni Antelli per la famiglia Borghese nell'aprile del 1691 (pagamento del 1 maggio²⁵). D'altra parte, le due arie « Trionfa pur ch'hai vinto » e « Crudele hor sentirai », adespote, appartengono certamente ad opere composte prima del 1690 in quanto risultano copiate da Tarquinio Lanciani insieme, fra l'altro, a molte arie de *La Rosmene*, il 5 marzo 1688 per Doria Pamphilj.²⁶

Il manoscritto 208.A.4 è databile anch'esso intorno al 1691; esso contiene difatti la cantata *La scitica regnante vedova* di G. B. Lulier che è stata copiata anche da Tarquinio Lanciani per il Cardinale Pietro Ottoboni nel maggio 1691 (pagamento del 1 giugno) e successivamente nel marzo 1692 (pagamento del 24 marzo²⁷); inoltre, la cantata *Breve stagione correa* di Flavio Lanciani in una fonte napoletana porta la data 1691.²⁸ D'altra parte il fatto che il manoscritto 208.A.4 non possa essere collocato oltre il 1691 potrebbe trovare conferma anche nel tipo di repertorio in esso esemplato, repertorio in parte risalente ad anni molto anteriori al 1691 e che difficilmente avrebbe potuto trovare accoglienza in un manoscritto più recente. È il caso dell'aria da camera *Quanto è bella la mia stella* (70) di Alessandro Stradella, della cantata *Taci taci non t'amo* (69) di Carlo Ambrogio Lonati, qualificato esplicitamente come « Gobbo della Regina » nel nostro manoscritto (il che ci fa supporre che la cantata dovrebbe essere stata copiata da un esemplare molto più antico, certamente anteriore al 1678, quando Lonati era ancora al servizio di Cristina di Svezia morta nel 1698) e della cantata *Allor che tua gioia* (67), adespota, il cui testo risale sicuramente

²⁴ Cfr. H. J. MARX, *Die « Giustificazioni della Casa Pamphilj »* cit., p. 160.

²⁵ Cfr. F. DELLA SETA, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, « Note d'Archivio per la storia musicale », n.s., I, 1983, pp. 139-208: 154-156.

²⁶ Cfr. H. J. MARX, *Die « Giustificazioni della Casa Pamphilj »* cit., p. 153.

²⁷ Cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., pp. 127 e 130.

²⁸ Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica « S. Pietro a Maiella », Cantate 25 (olim 33.5.40).

agli anni '80, essendo stato messo in musica anche da Federico Generali, musicista operante a Roma negli anni '70.^{28 bis} Inoltre anche la cantata *Filli già che la sorte* (64) di Francesco Gasparini su testo di Antonio Ottoboni potrebbe risalire agli anni '90, sia perché Ottoboni e Gasparini erano ancora a Roma in quegli anni, sia per alcuni tratti formali e stilistici alquanto arcaicizzanti che scompariranno in seguito – come vedremo – nella versione testuale del manoscritto Correr 466 (1712 circa), e nella versione musicata da Giuseppe Mozzi da collocare anteriormente al 1709.^{28 ter}

Il manoscritto 208.A.5 contiene arie da *Il Colombo* di Bernardo Pasquini su libretto di Pietro Ottoboni, eseguito a Roma nel 1690-1691²⁹ e tredici arie dall'*Agrippina*, opera musicata da Lulier su testo di De Totis, mai rappresentata a causa della morte di Alessandro VIII.³⁰ Ora, le due arie da *Il Colombo*, nel nostro manoscritto, portano proprio la data «1691». Due partiture de *Il Colombo* furono copiate da Tarquinio Lanciani per il Cardinale Ottoboni, come risulta da un pagamento del 22 gennaio 1691;³¹ arie dalla medesima opera furono copiate, sempre dallo stesso Lanciani, nel giugno 1691.³² Dell'*Agrippina*, che avrebbe dovuto essere rappresentata durante il Carnevale del 1691 se non fosse sopravvenuta, come abbiamo già detto, la morte del papa Alessandro VIII, non ci è pervenuto il libretto a stampa: ci rimangono soltanto una traccia dell'argomento e l'elenco dei personaggi nel manoscritto ottoboniano latino 2360 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Quasi tutte le arie dell'*Agrippina* contenute nel manoscritto corsiniano 208.A.5 – e che formano una sezione del tutto unitaria, come si è detto – hanno una concordanza nel manoscritto Barb. lat. 4155 della Biblioteca Apo-

^{28 bis} Risulta con certezza che Federico Generali suonò a Roma in qualità di violinista nel 1675; cfr. R. CASIMIRI, *Oratorii del Masini, Bernabei, Melani, Di Pio, Pasquini e Stradella, in Roma, nell'Anno Santo 1675*, «Note d'Archivio per la storia musicale», XIII, 1936, p. 167.

^{28 ter} Su questo ed altri problemi consimili si veda T. M. GIALDRONI - A. ZIINO, *Quattro cantate del Fondo Caetani: fortuna del testo poetico e scelte musicali*, in corso di stampa (cfr. nota 76 bis).

²⁹ IL / COLOMBO / OVERO L'INDIA SCOPERTA / DRAMMA PER MUSICA / DEDICATO / All'Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. Principessa / D. MARIA OTTOBONI. / DA RAPPRESENTARSI / Nel Teatro di Tor di Nona / L'Anno M.DC.XCI. / Ad istanza di Francesco Leone Libraro / in Piazza Madama. / IN ROMA, Per Gio: Francesco Buagni. M.DC.XC.

³⁰ Sull'*Agrippina* cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli 1938, pp. 346-347. La partitura e parti staccate di quest'opera furono copiate da Flavio Lanciani per il Cardinale Ottoboni come risulta da due note di pagamento in data 22 novembre 1691 e 1 giugno 1692; cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., pp. 128 e 132.

³¹ Cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., p. 126. Sul *Colombo* si veda anche A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., pp. 345-347.

³² Cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., p. 127.

stolica Vaticana.³³ L'esistenza di un'opera dal titolo *Agrippina* è testimoniata, inoltre, sia dalla presenza nel suddetto manoscritto Barb. lat. 4155 del duetto « Ch'io non t'adori o cara » che porta esplicitamente la dicitura « dell'*Agrippina* », sia da due pagamenti a Flavio Lanciani, per copiatura, rispettivamente in data 22 novembre 1691 e 1 giugno 1692.³⁴

Un termine *post quem* per il manoscritto 208.A.6 è offerto dal suo contenuto che consiste in arie tratte da *L'Aiace* e da *L'Eusonia*, ambedue di Bernardo Sabadini, rappresentate per la prima volta a Roma al teatro Capranica nel 1697.³⁵

Il manoscritto 208.A.7 potrebbe essere stato redatto intorno al 1687-89, dato che contiene arie tratte da *La Rosmene* di Alessandro Scarlatti su testo di De Totis, eseguita a Roma – come abbiamo già detto – nel Teatro al Corso nel luglio 1686, a Napoli nel 1688 ed a Firenze nel 1689. Più precisamente, il volume potrebbe risalire al 1689 dato che nel gruppo di arie in esso raccolte manca l'aria « Aure che v'aggirate » presente invece nel libretto romano del 1690 (quest'aria si trova, però, come abbiamo visto, nel manoscritto corsiniano 208.A.2). Ma il dato più interessante, a nostro parere, è la presenza, nel manoscritto corsiniano 208.A.7, dell'aria « Tenti invano un'alma forte » (II, 14) stampata soltanto nel libretto fiorentino del 1689: nel libretto napoletano del 1688, al suo posto, figura l'aria « Tenti invan mostro spietato », mentre in quello romano del 1690 essa è stata addirittura sostituita con l'aria « Ostendi pur la sorte ». Ecco i testi delle due arie nella versione napoletana ed in quella fiorentina:

Napoli 1688

Tenti in van mostro spietato
l'honestà d'un'alma forte
sarà Pelope, o la morte
di mia fe' l'oggetto amato.

Firenze 1689 e ms. corsiniano

Tenti in vano un'Alma forte
mostro reo di crudeltà,
del mio sposo, o della morte
questo sen preda sarà.

³³ Fanno parte di questo gruppo omogeneo di arie tratte dall'*Agrippina* anche le due arie adespite ed in *unicum* « Come mai mio dolce ardore » e « La dottrina d'Amor »: non escludiamo che anch'esse possano appartenere alla medesima opera, come abbiamo già accennato nel testo.

³⁴ Cfr. nota 30.

³⁵ L'AIACE / DRAMMA PER MUSICA / DEL SIGNOR / A. D'EVERARA. / Da rappresentarsi / NEL NUOVO TEATRO / Degl'Illustrissimi Signori / CAPRANICA / L'Anno 1697 / DEDICATO / ALLA CELEBRE ADUNANZA / DEGLI ARCADEI / (...) / In ROMA, per Giuseppe Vannacci. 1697.

L'EUSONIA / OVERO / LA DAMA / STRAVAGANTE / Componimento Drammatico / DELLI SIGNORI / M.N.P.C. / Da rappresentarsi / Nel nuovo Teatro degl'Illustris- / simi Signori CAPRANICA. / L'Anno 1697. / DEDICATO / All'Illustriss. & Eccellentiss. Signora / LA SIGNORA / MARIA IOSEFFA / Contessa di Martinitz &c. Nata / Contessa di Sternberg &c. Am- / basciatrice di S.M. Cesarea / in ROMA / (...) / IN ROMA, Per Giuseppe Vannacci. 1697.

Armellin ch'alle sue voglie
 il candor propon per legge
 di morir prima si elegge
 che macchiar l'intatte spoglie.

Si tenga anche presente che arie da *La Rosmene* furono copiate da Tarquinio Lanciani nel marzo 1688 e la partitura completa nel luglio dello stesso anno.³⁶ Un altro elemento che ci riporta alla datazione da noi proposta è la presenza, in questo manoscritto, di un'aria tratta da *L'Aldimiro* di Scarlatti/De Totis, rappresentato a Roma nel 1688.³⁷

Per quanto riguarda i rimanenti tre volumi (208.A.1/3/8), che contengono solo cantate, non abbiamo nessun punto di riferimento oggettivo per proporre una qualsiasi datazione attendibile; l'unico riferimento cronologico per il volume 208.A.8, anche se scarsamente significativo, è la presenza in esso della cantata *Del suo fedele e taciturno ardore* di Bononcini, che risulta essere stata copiata da Alessandro Ginelli nel 1706 per il Cardinale Benedetto Pamphilj (pagamento del 15 novembre).³⁸

1.5 Provenienza.

Riguardo al problema della provenienza, una serie di elementi oggettivi riconducono all'ambiente romano, e in modo particolare alla cerchia ottoboniana. A tale proposito si osservi innanzitutto che la cantata *Filli già che la sorte* di Francesco Gasparini è su testo di Antonio Ottoboni.³⁹ In secondo luogo c'è da dire che le arie contenute in questi manoscritti appartengono tutte, tranne due casi – *Brenno in Efeso* e *La Falsirena* – ad opere eseguite a Roma. Inoltre, quattro di queste (*Amore e gratitudine* di Lanciani, *Il Colombo* di Pasquini, *Il Martirio di S. Eustachio* di Lanciani, *La Statira* di Scarlatti) sono su testo del Cardinale Pietro Ottoboni; la prima è dedicata a « D. Marco Otthoboni / Nipote di Nostro Signore / P.P. Alessandro VIII. / Generale delle Galere di S. Santità, /

³⁶ Cfr. H. J. MARX, *Die « Giustificazioni della Casa Pamphilj »* cit., pp. 153-154, 155.

³⁷ L'ALDIMIRO / OVERO / FAVOR PER FAVORE / MELODRAMA / Rappresentato da' Signori / ACCADEMICI UNITI / In Roma, Per D. Ant. Ercole. 1688.

³⁸ H. J. MARX, *Die « Giustificazioni della Casa Pamphilj »* cit., p. 175.

³⁹ Una fonte manoscritta del testo di questa cantata si trova presso il Civico Museo Correr di Venezia (Archivio Ottoboni, 466, cc. 587-588). Cfr. M. TALBOT - C. TIMMS, *Music and the Poetry of Antonio Ottoboni*, nel volume *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze 1987, pp. 367-438: 465.

Duca di Fiano &c. », mentre la seconda e la terza sono dedicate alla « Principessa / Donna Maria Otthoboni / Nipote di Nostro Signore / Alessandro VIII ». Dediche a personaggi appartenenti alla famiglia Ottoboni sono presenti però anche nelle opere *Brenno in Efeso* e *Gli equivoci in amore*: la prima è dedicata al « Signor Principe / D. Antonio Ottobono / Nipote di Sua Santità, / Generale di Santa Chiesa, / Kan., e Procurator di S. Marco, &c. »; la seconda, è dedicata « alle Eccellentiss. Signore Principesse / D. Maria e D. Tarquinia, / e D. Cornelia / Ottoboni », e fu rappresentata « Nelle felicissime Nozze / Dell'Eccellentissima Signora la Signora Donna Tarquinia / Colonna, con l'Eccellentissimo Sig. D. Marco Ottoboni / Duca di Fiano, e Generale di Mare / di Nostro Signore &c. / E dell'Eccellentissima Signora Donna Cornelia / Ottoboni, con l'Eccellentissimo Signor / D. Urbano Barberini Principe / di Palestrina &c. ».

D'altra parte quasi tutti i musicisti rappresentati nei manoscritti corsiniani sono in qualche modo legati a Roma e, in alcuni casi, proprio all'ambiente Ottoboni e Doria Pamphilj.

Flavio Lanciani e Giovanni Lorenzo Lulier furono al servizio del Cardinale Pietro Ottoboni rispettivamente dal 1689 fino al 1702 e dall'aprile 1690 fino al 1696 (quest'ultimo era stato al servizio del Cardinale Benedetto Pamphilj dal marzo 1681 al 1690).⁴⁰

Gaetano del Leuto prese parte ad esecuzioni in qualità di liutista per il Cardinale Pietro Ottoboni dal febbraio 1690 fino al 1697; di questo musicista tuttavia non ci risultano attualmente altre composizioni al di fuori della cantata *Sfortunato e che pensi* presente nel manoscritto corsiniano 208.A.8.⁴¹

Francesco Gasparini, nato il 19 marzo 1661, è a Roma certamente nel 1682 (è menzionato come organista nella chiesa della Madonna dei Monti, e prende parte all'esecuzione di un oratorio al SS. Crocifisso in San Marcello⁴²); dal 1689 è certamente al servizio del Cardinale Benedetto Pamphilj,⁴³ ma sue composizioni – due cantate – circolavano già

⁴⁰ Su Flavio Lanciani si veda H. J. MARX, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, vol. 10, pp. 424-425 e H. J. MARX, *Die Musik* cit., p. 171; note di pagamenti di Ottoboni per Lanciani sono riportate sempre in H. J. MARX, *Die Musik* cit., *passim*. Su Giovanni Lorenzo Lulier si rimanda alla voce di O. JANDER, in *The New Grove* cit., vol. 11, pp. 312-313 e a H. J. MARX, *Die Musik* cit., p. 173 e Id., *Die Giustificazioni della Casa Pamphilj* cit., pp. 145-161.

⁴¹ Cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., p. 168.

⁴² Cfr. L. BIANCHI, *Gasparini all'oratorio del Crocifisso e le gare su Giuditta*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*. Atti del primo convegno internazionale, a cura di F. Pignone e F. Della Seta, Firenze 1981, pp. 183-189: 183.

⁴³ Cfr. L. LINDGREN, *Le opere drammatiche «romane» di Francesco Gasparini (1689-1699)*, in *Francesco Gasparini* cit., pp. 167-182: 167.

dall'anno precedente, come risulta da una nota di pagamento in data 5 e 16 luglio 1688 del copista Giovanni Pertica per il Cardinale Pamphilj;⁴⁴ per il Carnevale del 1696 compone il terzo atto del « dramma sacro » *La costanza nell'amor divino ovvero La Santa Rosalia* (il primo atto è di Severo de Luca, il secondo di Flavio Lanciani), spettacolo patrocinato dal Cardinale Pietro Ottoboni, che ne è verosimilmente anche l'autore o il rimaneggiatore del testo poetico.⁴⁵ Dal 1699 fino al 1705, comunque, prese parte anche ad esecuzioni patrocinate dal Cardinale Ottoboni.⁴⁶

Anche Bernardo Pasquini tra il 1691 e il 1696 prese parte ad esecuzioni musicali per il Cardinale Ottoboni,⁴⁷ così come Giovanni Bononcini, tra il 1694 e il 1698 (quest'ultimo fu anche al servizio di Benedetto Pamphilj dal 1690⁴⁸). Cantate e arie di Severo de Luca, musicista « napoletano » come ci testimonia Francesco Valesio nel suo *Diario di Roma*,⁴⁹ erano state copiate per Benedetto Pamphilj nel 1685, nel 1688 e nel 1689,⁵⁰ e per il Cardinale Ottoboni nel 1692 e nel 1695.⁵¹ Giovan Pietro Franchi – nel 1689 « Capo del concerto di musica » presso i duchi Rospigliosi e dal 1697 maestro di cappella nella chiesa della Madonna dei Monti⁵² – è presente anch'esso nei pagamenti del Cardinale Ottoboni dal 1691 al 1705 in qualità di suonatore di violone e contrabbasso.⁵³ Francesco Uriò, che fu a Roma certamente nel 1690 come maestro di cappella nella Basilica dei SS. Apostoli, dedicò la sua raccolta di *Mottetti* opera 1, pubblicata a Roma nel 1690, proprio al Cardinale Ottoboni.⁵⁴

Di Giuseppe Scalmani sappiamo che dal 1683 fu maestro di cappella in San Girolamo della Carità e in seguito presso Santa Maria del Popolo,

⁴⁴ Cfr. H. J. MARX, *Die « Giustificazioni della Casa Pamphilj »* cit., p. 155.

⁴⁵ Cfr. L. LINDGREN, *Le opere drammatiche « romane » di Francesco Gasparini* cit., p. 174.

⁴⁶ Cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., p. 169 e *passim*.

⁴⁷ Cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., p. 174 e la voce *Pasquini Bernardo* di J. HARPER, in *The New Grove* cit., vol. 14, pp. 263-266: 263.

⁴⁸ Cfr. la voce di L. LINDGREN, in *The New Grove* cit., vol. 3, pp. 30-35 e H. J. MARX, *Die Musik* cit., pp. 164-165.

⁴⁹ Cfr. F. VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di G. Scano con la collaborazione di G. Graglia, vol. I, Milano 1977, p. 369.

⁵⁰ Cfr. H. J. MARX, *Die « Giustificazioni della Casa Pamphilj »* cit., pp. 150, 154, 159.

⁵¹ Cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., pp. 130 e 148.

⁵² Cfr. la voce di A. BERTINI, in *The New Grove* cit., vol. 6, pp. 773-774.

⁵³ Cfr. H. J. MARX, *Die Musik* cit., p. 168.

⁵⁴ Cfr. la voce di C. TIMMS, in *The New Grove* cit., vol. 19, pp. 465-466.

come si desume dal frontespizio del libretto dell'oratorio *La martire Susanna* (Oratorio del Crocifisso, 1699).⁵⁵

Pochissime le notizie relative a Nicolò Maria Ferri di cui conosciamo soltanto un'altra cantata dal titolo « Tifeo fulminato » (*Abissi spalancatevi*) e l'oratorio *La Vergine Annuntiata*, entrambi conservati presso la Biblioteca Estense di Modena. Il libretto di quest'ultimo definisce l'autore « Virtuoso di Sua Altezza Serenissima » e porta la data 1689: torniamo dunque agli anni intorno a cui ruota tutta l'attività dei musicisti presenti nel nostro fondo corsiniano.⁵⁶

Per quanto concerne altri musicisti presenti nelle nostre raccolte – Alessandro Scarlatti, Alessandro Melani, Alessandro Stradella, Carlo Ambrogio Lonati – è ampiamente nota e documentata la loro presenza nell'ambiente romano negli ultimi trent'anni del '600: riteniamo quindi superfluo darne ulteriori riprove in questa sede.

2.1 *Le cantate: i testi.*

Le cantate raccolte nei manoscritti corsiniani presentano una grande varietà sia nei contenuti poetici che nei caratteri formali e stilistici.

Un soggetto particolarmente diffuso all'interno di queste 47 cantate è quello del « lamento » amoroso inserito in una struttura narrativa; esso è presente nelle seguenti cantate: *Su la cetra sonora* (1) di F. Gasparini, *Già vicino a morire* (2), *Breve stagion correa* (65) di F. C. Lanciani, *Crude stelle se godete* (68), *Sfortunato e che pensi* (165) di Gaetano del Leuto.

Queste cantate in forma di lamento generalmente iniziano e terminano con un recitativo affidato al narratore; fa eccezione soltanto la cantata *Crude stelle se godete* (68) nella quale il narratore interviene due volte all'interno della composizione, tra un'aria e l'altra della protagonista, Clori. Esse sono collocate tutte in ambiente arcadico-pastorale – i personaggi sono Fileno, Dorilla, Clori, Ermino – e illustrano scene, situazioni o avvenimenti che si svolgono nel tempo – c'è sempre un « inizio » e una « fine » – in una struttura piuttosto ampia e articolata.

⁵⁵ Cfr. C. SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano 1938, Supplemento, p. 685; L. BIANCHI, *Gasparini all'oratorio del Crocifisso* cit., p. 185; A. MORELLI, *Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella in Roma ed alcuni suoi Oratori. Nuovi documenti*, « Note d'Archivio per la storia musicale », n.s., II, 1984, pp. 117-144: 121.

⁵⁶ Anche il libretto, che ci è stato segnalato da Arnaldo Morelli, si trova presso la biblioteca estense di Modena (83.I.5¹⁸). Su Nicolò Maria Ferri cfr. C. SCHMIDL, *op. cit.*, p. 301 (del Supplemento).

Esiste anche un gruppo di cantate a base narrativa di contenuto più genericamente amoroso, e nella maggior parte collocate in ambiente arcaico-pastorale, la cui struttura è meno ampia ed articolata rispetto a quelle precedenti. In esse, comunque, il recitativo, affidato al narratore, è sempre e solo all'inizio (tranne il caso della cantata *È follia che la costanza* (161) di Nicolò Maria Ferri, nella quale il recitativo del narratore è solo alla fine del brano). Queste cantate, la cui sostanza narrativa è più sfumata rispetto ai veri e propri lamenti, sono: *Là dove a Pafo in seno* (7) di F. Uriò, *Nelle rive del Tebro* (76) di A. Melani, *Mentre l'aperte vie* (78) di F. Gasparini, *Genio ch'amar volea* (160) di G. Bononcini, *È follia che la costanza* (161) di N. M. Ferri, *Su le sponde latine* (163), ed infine *Taci taci non t'amo* (69) di C. A. Lonati.

Anche i tre lamenti funebri – a soggetto storico-mitologico – sono in stile narrativo e si aprono tutti con un recitativo affidato al narratore; essi sono: *Presso il regio feretro* (« Artemisia ») (5),⁵⁷ *La scitica regnante vedova* (66) di Lulier e *Lungo il lido spumoso* (« Alcinoe ») (166).

Anche le due cantate sul tema della lontananza o della partenza – *Lontan dal tuo bel viso* (6) di G. B. Bononcini su testo di F. M. Paglia, e *Filli già che la sorte* (64) di F. Gasparini su testo di Antonio Ottoboni – pur essendo in discorso diretto, si aprono ugualmente con un recitativo del protagonista che introduce la situazione. Una struttura narrativa, infine, sta alla base anche di due cantate ad impianto dialogico e di contenuto amoroso: si tratta di *Nel mar che bagna a Mergelina* (57) di A. Scarlatti e *Del suo fedel e taciturno ardore* (164) di G. Bononcini, nelle quali il narratore interviene con recitativi situati all'inizio, nel mezzo ed al termine della composizione.

Molto più variegata e complessa è invece la situazione per quanto concerne le cantate in discorso diretto. Le tre cantate che hanno come soggetto una sorta di « invettiva » contro l'amore – *Farsi amante d'un vago semblante* (54) di A. Melani, *Sei pur vaga e dolce al cor* (55) e *Tra catene avere il piede* (168) di G. Bononcini – iniziano tutt'e tre con un'aria. Esiste anche il tipo del « lamento-invettiva » incentrato sempre, ovviamente, sul tema dell'amore; rientrano in questa tipologia le cantate *Sprigionati dal sonno* (62) di F. Gasparini, una cantata molto complessa, lunga e articolata che termina con una sorta di « morale »

⁵⁷ La « fortuna » delle vicende della regina di Caria in ambito cantatistico verso la fine del Seicento è testimoniata da varie cantate: ricordiamo in questa sede *Doppo incessante corso* (« La morte di Artemisia ») di Alessandro Stradella e la cantata adespota *Già celebrato havea* (« Artemisia ») contenuta nel manoscritto chigiano Q.IV.69 (cc. 64-69) della Biblioteca Apostolica Vaticana (« Poesia del S. Casino »).

(si tratta di un recitativo) nella quale si mettono in guardia gli amanti dai pericoli dell'amore, e *Allor che tua gioia* (67), un testo brevissimo contro l'amato. C'è da osservare, però, che queste ultime due cantate iniziano con un recitativo.

Anche le altre cantate hanno per oggetto l'amore o, più specificamente, la donna amata e sono caratterizzate per lo più da un linguaggio manieristico e stereotipato, talvolta anche di sapore arcadico – in realtà soltanto tre cantate (*Filli chi non t'adora* (8), *Clori mio bene mia vita* (9) di G. Bononcini e *Povera libertà chi t'involò* (169)) contengono nomi di personaggi tipici dell'ambiente arcadico (Filli e Clori). Riguardo al loro contenuto, possiamo distinguere abbastanza chiaramente almeno due tipi: il primo ricorda il genere del « lamento » amoroso ed ha per oggetto la disperazione dell'amante respinto che invoca « mercé » dall'amata, mentre il secondo consiste soltanto in generiche dichiarazioni d'amore. Al primo gruppo appartengono le cantate *Dhe svegliatevi occhi belli* (56), *Crudel perchè tradirmi* (59), *Piangi mio core* (60) di F. Gasparini, *Povera libertà chi t'involò* (169), *Voi volete che io canti* (71), tutte con un'aria d'apertura, e *Se ferir mi sapesti coi dardi* (159) di F. Gasparini e *Squarciato il fosco velo* (162) di F. Urio che si aprono invece, ambedue, con un recitativo. Si avvicinano a questa tipologia anche le cantate *Non fa poco in tante pene* (53), nella quale l'amante respinto è combattuto tra l'amore e lo sdegno, e *O questa sì ch'è bella* (77), una sorta di « lamento » dell'amante respinto in chiave alquanto scherzosa ed umoristica (ambedue iniziano con un'aria). Rientrano nel secondo gruppo le cantate *Filli chi non t'adora* (8), *Clori mio bene mia vita* (9) di G. Bononcini, *Su verdeggiante stelo* (58), che si aprono con un recitativo, e *S' i' v'adoro o luci belle* (61), *Io morirei contento* (72) di A. Scarlatti e *Ho nel seno una ferita* (63), tutte con l'aria all'inizio. Rappresenta un caso a parte la cantata *Amore è quel tiranno* (75) di G. Bononcini – una serie di considerazioni sull'amore e sui suoi effetti.

È interessante infine la presenza di un gruppo di cantate morali e spirituali: *Donami un bacio* (4) di F. Urio, *Spiega un Dio l'anima esangue* (10), *Silentio aure silentio* (79), *O fortunato legno* (170) di F. Urio, *Voi per ultima aita occhi sol voglio* (167), e *Cessa dal pianto o madre* (171).

Donami un bacio è una sorta di riflessione sull'amor sacro e l'amor profano e sulla caducità della vita; questo stesso tema torna anche nella cantata *Spiega un Dio l'anima esangue*, nella quale il narratore si rivolge al peccatore invitandolo a pentirsi in nome della Passione di Cristo.

Il tema della Passione è presente anche nelle cantate *O fortunato*

legno e Cessa dal pianto o madre: in quest'ultima una peccatrice si rivolge alla Vergine dichiarandosi pronta a morire per Gesù in nome della Passione. Di carattere completamente diverso è invece la cantata *Silentio aure silentio*, quasi una ninnananna della Vergine mentre allatta Gesù Bambino.

Il tema del pentimento e la richiesta di un duro castigo che possa soddisfare « del ciel l'ira vendicatrice » si susseguono nella cantata *Voi per ultima aita occhi sol voglio*. Il testo del recitativo di questa cantata sembra essere una contrazione della prima parte di un brano di Giovanni Lotti dal titolo « Un peccator pentito » tramandatoci, con musica, nel manoscritto Barb. lat. 4219, cc. 16-24 della Biblioteca Apostolica Vaticana, e, senza musica, nel manoscritto filippino P.5 della Biblioteca Vallicelliana (*Aggiunta al Teatro spirituale dove vi sono molti fiori pretiosi di poesie sacre e morali colte nei giardini del cielo. Tomo 5°*) redatto da Simone Orsini nel 1679.^{57 bis} Mettiamo ora a confronto i due testi:

ms. Barb. lat. 4219

ms. Cactani 208.A.8⁹

Voi per ultima aita occhi sol voglio
avanzi lacrimosi dell'egre mie speranzae.

Deh non abbandonate nell'estrema doglianza

con più prodighi uffici, con tributi più ondosi

chi sospira pentito il proprio orgoglio.

Voi per ultima aita occhi sol voglio.
[...]

Voi per ultima aita occhi sol voglio.

Deh non abbandonate

Chi sospira pentita il proprio orgoglio.

Ma se del ciel l'ira vendicatrice

Le lacrime dolenti [...]

I due testi comunque sono molto vicini fra loro sia nel contenuto che in alcune immagini poetiche (i versi « Il ciel saette intima » e « vota gl'abissi dell'Ire tue » del testo di Lotti trovano un riscontro quasi letterale con i versi « Del ciel l'ira vendicatrice » e « Contro di me s'avventino saette e dardi ancor » della nostra cantata).

^{57 bis} Sul ms. vallicelliano P. 5 si veda A. MORELLI, *Il Theatro Spirituale ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, « Rivista Italiana di Musicologia », XXI, 1986, pp. 61-143: 64-67, 93; nel suddetto ms. la cantata porta l'intestazione: « Per la settimana santa ».

2.2 *Le strutture metriche delle arie.*

Le strutture metriche e strofiche delle arie sono quantomai varie, differenziate, spesso anche complesse e vanno da un minimo di tre versi fino ad un massimo di dieci; comunque le quartine e le sestine sono senza dubbio le strofe più ricorrenti. Ma ciò che più colpisce è la loro varietà metrica e ritmica sia riguardo alla versificazione, sia riguardo alla successione dei metri e delle rime.

La quartina si presenta per lo più a rima alternata: abab; i versi più usati sono l'ottonario e il decasillabo, sia tronchi che piani. Tre arie sono in settenari, piani, tronchi e sdruciolati, ed una sola è in senari piani. Una metà circa delle arie organizzate secondo questa struttura di rime non presenta il « da capo »: si tratta quindi di strofe unitarie e in se stesse compiute. Nelle arie con il « da capo » la ripresa è sempre di due versi. Otto arie presentano invece la struttura abba: in questo gruppo il verso più usato è l'ottonario piano, tranne un caso – « O madre cara » (7,1)⁵⁸ – in quinari piani. Tra queste arie, cinque sono senza il « da capo »; una presenta un « da capo » regolare di due versi, mentre « O madre cara » (7,1), « Quante pene in un momento » (164,1) « Non più offese basta basta » (10,3) e « Voi lo sentite o stelle » (69,1) hanno alla fine della stanza soltanto la ripresa del primo verso: una sorta di « da capo » ridotto. Tre arie infine presentano la struttura abcb con il « da capo » (ab) di due versi: due sono in ottonari piani ed una in ottonari piani e tronchi. Una caratteristica generale di queste arie organizzate in quartine è quella di conservare all'interno di ogni singola strofa sempre lo stesso tipo di metro, al massimo con l'alternanza di versi piani e tronchi (solo in due arie – « Non sospirar non piangere » (164,2) e « Contro di me si sfoghino » (167,1) – vi è l'alternanza di settenari tronchi e sdruciolati).

Le arie strutturate in sestine – ventuno – hanno una bipartizione che può essere simmetrica (3 + 3) o asimmetrica (2 + 4); questo determina la consistenza del « da capo » – ove si presenti – che sarà rispettivamente di tre o di due versi. Le arie con la seconda sezione di quattro versi (2 + 4) presentano i seguenti schemi metrici: ab/ccab (solo un caso non ha il « da capo »); ab/cddb; ab/accb; ab/cdda; ab/ccdb; le arie a bipartizione simmetrica (3 + 3) seguono invece gli schemi metrici aab/cbb (solo

⁵⁸ Dei due numeri arabi tra parentesi tonda che seguono l'incipit dell'aria il primo rimanda al numero d'ordine della cantata d'appartenenza nella tavola, mentre il secondo, dopo la virgola, indica la posizione dell'aria all'interno di ciascuna cantata.

un caso non ha il « da capo »); abc/abc (solo un caso non ha il « da capo »); aab/ccd. Due arie infine, oltre a non avere il « da capo », presentano una successione di rime difficilmente sezionabile: « Fanno guerra entro il mio petto » (53,2) e « Perchè amore il cor mi prese » (77,2).

Rispetto alle quartine, le sestine presentano un quadro metrico relativamente più articolato: accanto a strofe strutturate sullo stesso metro (quinari, senari, settenari, ottonari, talvolta in alternanza piani e tronchi), figurano arie con una successione di metri differenti: settenari e quinari tronchi, ottonari e quadrisillabi, ottonari e settenari tronchi. L'aria « Vedervi e non amarvi » (160,2), infine, si organizza in una struttura metrica anomala: 7,8'/9,9,8,10'/7,8' (schema delle rime: ab/ccab/AB).⁵⁹

Le ottave sono tutte bipartite, generalmente secondo lo schema simmetrico 4 + 4; solo due arie – « È follia che la speranza » (161,1) e « Non fa poco in tante pene » (53,1) – hanno uno schema bipartito asimmetrico (2 + 6 + DC); il « da capo » è, quindi, rispettivamente, di quattro e di due versi. Quattro arie hanno il seguente ordine di rime: abbc/addc; le rimanenti presentano successioni di rime più varie, con l'alternanza di un massimo di sei rime differenti. Anche nel caso delle ottave, il tipo di versificazione rimane costante per tutta la strofa: quinari, senari, settenari, ottonari, tutti piani o nella variante tronca. Solo un'aria – « Dell'Egitto la donna reale » (66,2) – presenta un'alternanza di senari tronchi e piani, decasillabi e un dodecasillabo tronco. Particolarmente interessante è l'aria « Non mi lasciare » (1,2) di F. Gasparini, formata da due quartine di quinari piani, tronchi e sdruciolati a rima abbc/deed, cui fa seguito un « arioso » di quattro settenari (a rima xyyz); il tutto si conclude con la ripetizione della prima quartina a mo' di « da capo ».

Tra le quintine, quattro presentano lo schema ab/ccb; due di esse sono formate solo da ottonari piani e tronchi, due invece solo da senari. Una è unitaria mentre tre sono con il « da capo » di due versi, a suddivisione 2 + 3. Le altre quintine presentano al loro interno successioni di rime differenti l'una dall'altra. Due arie (7,2 e 77,1) sono a struttura unitaria mentre le altre sono bipartite e col « da capo » (a suddivisione 2 + 3, 3 + 2, 1 + 4: anche in questo caso, ovviamente, l'ampiezza del « da capo » dipende da quella della prima sezione). Alla varietà di rime

⁵⁹ Con il numero arabo indichiamo da ora in poi il tipo di metro nella sua versione piana; la sua variante tronca è riconoscibile attraverso un apice posto accanto al numero, mentre per quella sdruciolata viene impiegato il doppio apice. In alcuni casi, con le lettere « D C » indichiamo il « da capo »; negli schemi delle rime la presenza del « da capo » è evidenziata attraverso l'uso delle lettere maiuscole.

si accompagna anche una varietà di metri all'interno di ciascuna strofa. Particolarmente interessante e singolare ci sembra l'aria « Piangi mio core » (60,1) di F. Gasparini formata da una quintina a struttura 2 + 3, la cui seconda sezione funge anche da *refrain*; quest'ultimo però, quando si ripresenta dopo un lungo recitativo, è arricchito da una seconda strofa uguale nella organizzazione metrica e rimica ma diversa nella musica.

Le arie con strutture strofiche di sette, nove e dieci versi sono presenti in misura molto più limitata; esse comunque sono organizzate in successioni di rime e di metri, con e senza « da capo », molto varie ed articolate. La terzina, infine, viene impiegata solo in due arie.

In generale si può dire che nelle arie bipartite e con il « da capo » l'ultimo verso della seconda sezione rima quasi sempre con l'ultimo verso della prima. Le quartine e le sestine – che sono le forme strofiche più frequenti – presentano una maggiore uniformità nel metro e nelle rime rispetto ad altri tipi di strofe che, seppure meno rappresentati, offrono tuttavia, nell'insieme, una maggiore varietà di soluzioni facilmente adattabili ai diversi contesti contenutistici nei quali si inseriscono, contribuendo nel contempo a rendere più ricche e articolate le cantate cui appartengono.

3.1 *La struttura musicale delle cantate.*

Per quanto concerne la struttura delle 47 cantate c'è da osservare in primo luogo che esse possono abbracciare da un minimo di due sezioni (vale a dire recitativo e aria o viceversa), fino ad un massimo di nove, con alternanze regolari o irregolari; le alternanze più frequenti sono ovviamente quelle regolari. I recitativi possono essere seguiti o inframmezzati da ariosi o da arie cavate.

Le arie possono avere una o due strofe con o senza « da capo ». Ecco ora gli schemi delle 47 cantate:

RA (76, 159, 167, 171)	RARARA (6, 72, 164)
AR (61)	ARARAR (4)
RAR (8, 58, 67, 163)	RAAAAAR (2)
ARA (3, 53, 63, 75)	RARARAR (1, 66, 79, 162, 165)
AAR (170)	ARARARA (55, 169)
RARA (7, 9, 160)	RARARARA (65)
ARAR (60, 77, 161)	RARARARR (71)
RARAR (5, 57, 64, 69, 78, 166)	RARARARAR (62)
ARARA (10, 54, 56, 59, 68, 168)	

La struttura più frequente – 12 casi – è quella che si articola in cinque sezioni, rispettivamente nella forma RARAR (6 casi) – che M. Talbot e C. Timms definiscono come « a 'classic' Ottobonian cantata design »⁶⁰ – e ARARA (6 casi). Seguono quella tripartita (nove casi: rispettivamente 4 per RAR, 4 per ARA, 1 per AAR), quella suddivisa in sette sezioni (otto casi: 5 per RARARAR, 2 per ARARARA e uno per RAAAAAR); quella in quattro sezioni (sei casi: 3 RARA, 3 ARAR); quella in due sezioni (5 casi); quella in sei sezioni (quattro casi) ed infine quelle di otto (due casi) e nove sezioni (un caso). Inoltre, 29 cantate iniziano con un recitativo, mentre solo 18 iniziano con un'aria: questo fatto evidenzia una prevalenza delle cantate a carattere narrativo. Infine, circa la metà delle cantate terminano con un recitativo (24 contro 23 che si chiudono con un'aria) che sfocia o in un'aria cavata (12 casi) o in un arioso (11 casi).

Le linee di tendenza presenti in questa raccolta, dunque, ci riportano ad un contesto musicale decisamente legato alla tradizione, sia per l'estrema varietà delle soluzioni formali utilizzate, sia per la persistenza di alcuni elementi già da tempo consolidati quali, ad esempio, la chiusura della composizione con l'aria cavata o con l'arioso, oppure la prevalenza della struttura RARAR rispetto a quelle più moderne del tipo RARA e ARA. Colpisce inoltre la presenza di cantate con molte arie di seguito; il caso più eclatante è quello della cantata *Già vicino a morire* (2) che ha ben cinque arie incastonate fra due recitativi che, tra l'altro, terminano ambedue con un arioso: anche questo potrebbe essere considerato come un preciso indice di « arcaismo ».

3.2. *Morfologia delle arie.*

Le arie sono in tutto centoundici (in realtà, però, sono centodieci in quanto la seconda aria della cantata *Amore è quel tiranno* di G. Bononcini – « Quell'empio alle mie pene » (75,2) – dal punto di vista musicale è uguale alla prima – « Amore è quel tiranno » (75,1). Tra queste, sessantotto presentano il « da capo », trentotto sono senza « da capo », mentre cinque – « Non mi lasciare » (1,3), « Empia deridimi »/« Con rei mostri » (2,3), « Piangi mio core » (60,1), « Barbaro finto ingrato » (67,1) e « Cieli se giusti siete » (171,1) – hanno una struttura più complessa e articolata. Tra le arie con il « da capo » quarantasette (su sessantotto) hanno il « da capo » uguale, mentre ventuno hanno il

⁶⁰ Cfr. M. TALBOT - C. TIMMS, *art. cit.*, p. 387.

« da capo » variato, ampliato o ridotto. Settanta, inoltre, su centosei (escluse quindi le cinque « complesse ») presentano una introduzione strumentale più o meno lunga (da un minimo di una misura):^{60 bis} in quarantatré di queste il ritornello strumentale è collegato al canto anticipandone in qualche modo la linea melodica, mentre in ventisette è del tutto indipendente. Inoltre, tra queste settanta arie con il ritornello strumentale quarantasette hanno il « da capo » mentre ventitré no. Tra quelle con l'introduzione strumentale ed il « da capo » (47), trentacinque presentano il « da capo » uguale mentre solo dodici hanno il « da capo » variato. Sempre tra le arie fornite di ritornello e « da capo » (47) c'è ancora da osservare che in trentadue il ritornello si ripresenta anche prima della ripresa del « da capo » stesso, mentre in quindici no. In queste ultime, quindi, il « da capo » è strettamente connesso alla sezione B dell'aria, configurandosi quasi come una diretta prosecuzione di questa, senza soluzione di continuità. È abbastanza sintomatico che tra le arie con la ripresa del ritornello prima del « da capo » ben ventisei (su 32) hanno il « da capo » uguale alla prima esposizione, mentre solo in sei è variato; viceversa è anche significativo che tra le arie senza la ripresa del ritornello iniziale prima del « da capo » nove hanno il « da capo » uguale mentre sei presentano un « da capo » variato. Trentasei arie (escluse sempre le cinque « complesse ») non presentano l'introduzione strumentale: tra queste, quindici non hanno neppure il « da capo » (su un totale di 38 senza il « da capo »). Tra le ventuno con il « da capo » e senza introduzione strumentale dodici presentano il « da capo » uguale mentre in nove è variato. Tra le trentotto arie senza il « da capo », infine, quindici, come si è detto, sono senza introduzione strumentale, ventitré con introduzione strumentale.

Rovesciando ora il discorso, per quanto concerne la morfologia generale delle arie e le modalità secondo cui tutti questi elementi si combinano, conviene prendere le mosse dalla struttura più ampia, vale a dire da quella nella quale figurano, combinati insieme, l'introduzione strumentale, la strofe, di solito bipartita, la ripetizione dell'introduzione strumentale ed infine il « da capo ». Sono strutturate in questo modo ben trentadue arie.⁶¹ È forse alquanto significativo che tra queste, tre sono

^{60 bis} Il ritornello, in realtà, si può chiamare tale solo a partire da un minimo di tre misure. D'altra parte, però, c'è da osservare che in taluni casi anche un inciso strumentale iniziale di una sola misura può anticipare melodicamente il canto e può essere « ripreso » prima della ricomparsa del « da capo ». Stando così le cose, noi siamo propensi a considerare non tanto la lunghezza e l'ampiezza dell'introduzione quanto la sua funzione.

⁶¹ 2,1; 2,1; 2,4; 6,2; 6,3; 8,1; 9,2; 55,2; 57,2; 60,2; 62,2; 65,1; 65,3; 66,1; 66,3; 69,1; 69,2; 72,2; 79,3; 160,1; 160,2; 161,2; 165,1; 165,2; 165,3; 166,2; 167,1; 168,1; 168,2; 168,3; 169,4; 170,1.

di Bononcini (6, 160, 168), una di Lanciani (65), una di Lulier (66), una di Lonati (69), una di Gaetano del Leuto (165) ed una anonima (2: « Già vicino a morire »): appartengono quindi, ad eccezione di Lonati, ad una fascia cronologica più recente.

Si tenga presente inoltre che la maggior parte di queste arie hanno il « da capo » uguale (26 casi), mentre solo sei hanno il « da capo » variato; in alcune, inoltre, le sezioni A e B sono chiaramente separate tra loro in vari modi, in altre invece tale separazione è meno evidente tanto da far sembrare la strofe musicalmente compatta e unitaria. La ripetizione dell'introduzione strumentale è di solito identica alla prima esposizione, ma talvolta può subire alcune modificazioni. Le arie suddette – tutte, come si è detto, con il « da capo » – sono per la maggior parte monostrofiche, tranne sette che sono in due strofe (significativamente sei col « da capo » variato e una sola con il « da capo » uguale).

La struttura ora descritta può subire varie modificazioni, nel senso che possono venire a mancare alcuni degli elementi che la costituiscono. In quindici arie, ad esempio, manca la ripetizione dell'introduzione strumentale prima del « da capo ».⁶² Ventitré hanno l'introduzione strumentale ma non hanno il « da capo », né di conseguenza la ripetizione dell'introduzione.⁶³ Viceversa ventuno arie hanno il « da capo » ma non presentano l'introduzione strumentale.⁶⁴ Quindici, infine, sono senza introduzione strumentale e senza « da capo ».⁶⁵

Presentiamo ora un quadro riassuntivo contenente tutte le possibilità ora illustrate:

Arie	111
Arie complesse	5
Totale delle arie (escluse le arie complesse)	106
Arie col « da capo »	68
Arie senza « da capo »	38
Arie col « da capo » uguale	47
Arie col « da capo » variato	21
Arie con il ritornello strumentale all'inizio	70
Arie con il ritornello strumentale collegato al canto	43
Arie con il ritornello strumentale non collegato al canto	27
Arie con il ritornello strumentale e con il « da capo »	47

⁶² 4,1; 4,3; 6,1; 7,1; 10,3; 54,1; 54,2; 56,3; 59,1; 59,2; 65,2; 65,4; 164,1; 169,2; 169,3.

⁶³ 1,2; 3,2; 5,1; 7,2; 9,1; 10,1; 10,2; 55,4; 57,1; 58,1; 59,3; 62,1; 64,1; 64,2; 66,2; 68,1; 68,3; 71,2; 72,1; 77,1; 79,2; 163,1; 166,1.

⁶⁴ 1,1; 3,1; 4,2; 5,2; 53,1; 54,3; 55,1; 56,1; 56,2; 61,1; 62,3; 62,4; 75,1; 75,2; 76,1; 161,1; 162,2; 164,2; 164,3; 169,1; 170,2.

⁶⁵ 53,2; 55,3; 63,1; 63,2; 68,2; 71,1; 71,2; 72,3; 77,2; 78,1; 78,2; 79,1; 159,1; 162,1; 162,3.

Arie con il ritornello strumentale senza il « da capo »	23
Arie con il ritornello strumentale e col « da capo » uguale	35
Arie con il ritornello strumentale e col « da capo » variato	12
Arie con il ritornello e « da capo », con ripresa del ritornello	32
Arie con il ritornello e « da capo », senza ripresa del ritornello	15
Arie con ritornello, ripresa del ritornello e « da capo » uguale	26
Arie con ritornello, ripresa del ritornello e « da capo » variato	6
Arie con ritornello e « da capo » uguale, senza ripresa del ritornello	9
Arie con ritornello e « da capo » variato, senza ripresa del ritornello	6
Arie senza ritornello strumentale iniziale	36
Arie senza ritornello strumentale e senza « da capo »	15
Arie senza ritornello ma col « da capo »	21
Arie senza ritornello e col « da capo » uguale	12
Arie senza ritornello e col « da capo » variato	9
Arie senza « da capo » ma col ritornello strumentale iniziale	23

Cosa si può desumere da questi dati? Si può tentare una lettura « storica » di essi? In primo luogo emerge subito chiaramente che già negli anni '90 tende a prevalere il tipo di aria con il « da capo » e con l'introduzione strumentale: difatti ben 68 arie su 106 hanno il « da capo » e 70 (sempre su 106) presentano l'introduzione strumentale. Inoltre, è già presente in certa misura – specialmente in musicisti quali Bononcini, Lencioni, Lulier – lo schema che diverrà poi tipico dell'aria di cantata formato da un'introduzione strumentale, da una sezione A, da una sezione B chiaramente distinta da A e molto spesso anche più ampia (ma con tendenza a restringersi), dalla ripresa del ritornello strumentale e dal « da capo ». In secondo luogo, tra le arie con il « da capo » tende a prevalere il tipo con il « da capo » uguale (47 casi contro 21 con il « da capo » variato). Anche il ritornello strumentale si presenta per lo più associato al « da capo » uguale: trentacinque casi su 47 contro 12. Si osservi inoltre che anche la ripresa del ritornello strumentale è collegata il più delle volte alla ricomparsa del « da capo » (32 casi su 47 contro 15); tra questi casi, inoltre, in ben ventisei arie il « da capo » è uguale, mentre solo in sei è variato. È anche molto significativo, infine, che tra le trentotto arie senza il « da capo » quindici non presentino neanche l'introduzione strumentale (su un totale di 36 che non hanno il ritornello iniziale) e che il rapporto tra le arie con il « da capo » uguale e quelle con il « da capo » variato, nel caso di arie senza il ritornello iniziale, sia pressoché identico: 12 su 21 contro 9. Ciò potrebbe significare che la tendenza a riutilizzare la sezione A con funzione di « da capo » senza alcuna modificazione è molto più sentita in quelle arie fornite di ritornello strumentale e possibilmente anche di « ripresa » del

medesimo ritornello prima del « da capo ». Nella fenomenologia dell'aria col « da capo » sembra quindi possibile scorgere una precisa interazione tra ritornello iniziale, sua ripresa dopo la sezione B e « da capo » stesso. Tale interazione appare ancora più articolata qualora si considerino anche la conformazione musicale del ritornello, i suoi rapporti melodici con la linea vocale che segue ed infine le relazioni di simmetria o di contrasto (sia nel carattere che nelle dimensioni) tra la sezione A e la sezione B dell'aria stessa. Ricordiamo a tale proposito che nelle arie senza il « da capo » la struttura musicale di tutta la strofe è di solito molto omogenea, compatta e unitaria, tanto da rendere molto spesso impossibile una reale distinzione tra le due sezioni che normalmente compongono un'aria, sia sul piano musicale che su quello metrico.

3.3 *Struttura del « da capo ».*

Le strutture formali delle arie, pur presentando al loro interno un ampio ventaglio di possibilità, possono tuttavia essere raggruppate – come si è visto – in due grandi filoni: quello dell'aria con « da capo » (68) e quello dell'arietta senza ripresa in una o due strofe (38). Il « da capo » si presenta per lo più interamente riscritto tranne che in nove casi⁶⁶ nei quali figura alla fine dell'aria solo la dicitura « da capo ». Ci sono però alcune arie nelle quali il « da capo » non figura affatto, ma si trova invece in altre fonti: si vedano ad esempio le arie « Tra catene avere il piede » (168,1), dalla omonima cantata di Bononcini, che presenta la dicitura « da capo » nella fonte parigina, « Amore è quel tiranno » (75,1) e « Quell'empio alle mie pene » (75,2) dalla cantata *Amore è quel tiranno*, sempre di Bononcini.

Tale circostanza ci deve far riflettere nel considerare le strutture formali degli *unica*, in quanto la mancanza dell'indicazione « da capo » non significa necessariamente che questo non fosse eseguito, ma potrebbe dipendere da una serie di variabili (disattenzione da parte del copista, consuetudine grafica del medesimo, ecc.). Di conseguenza, essa potrebbe non essere indicativa di una precisa scelta formale. Questa cautela è ancor più necessaria nei casi in cui la sezione A dell'aria si chiuda con un segno di ritornello, o con una cadenza strumentale chiaramente conclusiva. Si vedano ad esempio i casi delle arie « Se quest'alma ogn'or ti brama » (68,3), « È pur dolce » (4,2), e « D'un bel volto » (4,3), nelle quali la sezione A termina con un segno di ritornello

⁶⁶ 4,2; 4,3; 9,2; 160,1; 160,2; 161,1; 161,2; 166,2; 168,3.

(nella prima è presente anche una nota coronata); nelle arie « Spiega un Dio l'anima esangue » (10,1) e « Perché amore il cor mi prese » (77,2) la sezione A si conclude con un ritornello strumentale a carattere cadenzale.

Prendiamo ora in considerazione le arie con il « da capo » e le modalità nelle quali esso appare. Nel caso in cui esso sia riscritto (59 casi), si può presentare o del tutto uguale alla prima esposizione, corrispondente alla sezione A (38 casi), oppure con una serie di varianti connesse principalmente a procedimenti musicali di ampliamento o di riduzione (21 casi). Esso può ricorrere, uguale o variato, – come si è visto – sia nelle arie precedute da un'introduzione strumentale (35 con « da capo » uguale e 12 con « da capo » variato), sia in quelle senza (12 col « da capo » uguale e 9 col « da capo » variato). Quest'ultima scelta (9 su 21), prettamente musicale, può trovare una motivazione nel fatto che l'assenza dell'introduzione strumentale permette al compositore un approccio meno vincolato dal punto di vista formale, e crea quindi le condizioni per una maggiore libertà espressiva e per un discorso musicale più sciolto e diversificato.

Un'altra condizione che determina sempre – tranne un caso (2,4) – la presenza del « da capo » è la netta separazione tra le sezioni A e B. Questa separazione può essere evidenziata in vari modi: attraverso un segno di ritornello, una doppia barra, una nota coronata o una cadenza ben definita alla fine della sezione A; attraverso un cambiamento di tempo in coincidenza con l'inizio della sezione B; infine con una breve sezione strumentale (a carattere puramente cadenzale) tra le sezioni A e B. La presenza di una di queste condizioni – nel caso di fonti *unica* – ci può indurre ad ipotizzare la presenza del « da capo » anche quando esso non sia indicato esplicitamente. Questo fatto, rovesciando il discorso, trova riscontro anche nello scarso numero di arie col « da capo » proprio in connessione con una non chiara e definita separazione fra le sezioni A e B. A questo si accompagna la circostanza che il « da capo » variato è presente per lo più proprio nelle arie così strutturate (14 casi su 21).

Il « da capo » – come vedremo anche più avanti parlando della sezione A – può essere più o meno grande, sia dal punto di vista testuale che da quello musicale; questi due parametri – quello testuale e quello musicale – però non sempre coincidono (come si vedrà in seguito). La conformazione e la struttura del « da capo » dipendono ovviamente, almeno in parte – dal momento che questo può essere anche variato rispetto alla sezione A –, dalla conformazione di quest'ultima. Esso consta per lo più di uno o più versi, fino ad un massimo di quattro, ma nella

maggioranza dei casi è composto di due o quattro versi. Tra i « da capo » di un solo verso, alcuni, anche per la brevità del discorso musicale, potrebbero essere considerati come dei semplici *refrain*: si vedano le arie « O madre cara » (7,1), « Quante pene in un momento » (164,1), « O fortunato legno » (170,1), « Non più offese basta basta » (10,3) e « Voglio pace e libertà » (54,3). D'altra parte, però, bisogna anche dire che nei primi tre casi si tratta di *refrain* variati.⁶⁷ Sul piano storico si potrebbe suggerire l'ipotesi che questi « da capo » ridotti o comunque brevi, quasi dei « refrain », siano ancora un residuo di una pratica più arcaica o, comunque, anteriore.

3.4 *Struttura musicale della strofa.*

Le sessantotto arie con il « da capo » (uguale o variato) presentano, nella maggioranza dei casi, una struttura tripartita ben definita (ABA, ABA').

Il rapporto fra le sezioni A e B è determinato sia dal numero dei versi che le compongono, sia dall'effettivo sviluppo del discorso musicale all'interno di ciascuna di esse. Per quanto si riferisce al testo possiamo avere tre possibilità: B più grande di A (33 casi); B uguale ad A (32 casi); B più piccolo di A (3 casi). Da questo schema emerge chiaramente la tendenza, nei testi, verso organizzazioni metriche nelle quali la sezione B sia più grande della sezione A o quantomeno uguale. Passando però all'analisi della musica, è interessante rilevare come questa tendenza venga in un certo senso riequilibrata: difatti sui trentatré casi in cui B è, nel testo, più grande di A, sul piano musicale nella metà circa dei casi è minore o uguale ad A (10 e 5) e nei rimanenti (18), pur essendo più grande, mostra tuttavia una tendenza verso la contrazione. Difatti se osserviamo il rapporto fra il numero dei versi presenti in ogni sezione ed il numero delle battute nelle quali si sviluppa il discorso musicale, noteremo chiaramente uno scarto minore sul piano musicale rispetto a quello testuale (tranne due casi). È emblematica a tale proposito l'aria « È follia che la costanza » (161,1) di Nicolò Maria Ferri nella quale la sezione A è di due versi mentre la sezione B è di sei; la realizzazione musicale prevede invece 30 battute per la sezione A e 32 per B; si tratta quindi di un rapporto musicale che tende a riequilibrare

⁶⁷ È anche interessante il caso del primo recitativo di « Io morirei contento » (72) che inizia e termina con la stessa frase melodica e testuale (« Io morirei contento ») proprio a mo' di « refrain ».

quello testuale. Questo stesso procedimento volto a ridurre musicalmente la sezione B si ravvisa anche in tutte quelle arie (32) nelle quali A e B hanno lo stesso numero di versi: difatti contro sei casi nei quali B è più grande di A, ne abbiamo undici nei quali è più piccolo e quindici nei quali A e B sono di uguale ampiezza. Non è senza significato che tra le undici arie nelle quali B presenta una riduzione rispetto ad A, quattro siano di Bononcini. Ci sembra pure degno di rilievo il fatto che tra queste undici arie e le quindici con le due sezioni uguali, rispettivamente dieci e dodici abbiano il « da capo » invariato: questo significa che vi è probabilmente un'interazione tra la conformazione del « da capo » ed i rapporti che intercorrono tra la sezione A e la sezione B.

Come già si è detto, trentotto arie non presentano il « da capo » (15 delle quali neanche l'introduzione strumentale). La sua assenza, tuttavia, non comporta necessariamente una struttura musicale unitaria all'interno della strofa. Difatti se circa ventitré arie hanno un carattere unitario, ve ne sono quindici a struttura bipartita. È interessante rilevare che nelle sei cantate di Francesco Gasparini, su 14 arie ben nove non presentano il « da capo ». Se consideriamo ora che nelle sue *Cantate da camera a voce sola* [...] del 1695 le arie con il « da capo » sono in numero molto maggiore – il doppio – rispetto a quelle senza il « da capo » (31 contro 15), riteniamo di poter riconoscere nell'adozione di una soluzione senza il « da capo » un segnale di arcaicità. Per contro, in un autore più moderno come Bononcini, su un totale di sette cantate presenti nei manoscritti corsiniani, solo due arie sono certamente senza « da capo ». Bisogna tener presente, tuttavia, che la presenza o meno del « da capo », se è probabilmente un elemento rilevante sul piano storico, non è sempre accertabile con assoluta sicurezza sul piano della tradizione manoscritta.

Tra le arie senza « da capo » (38), alcune sono del tutto compatte, unitarie ed omogenee: tre di queste sono significativamente di Gasparini (64,1; 78,1/2), tre di Severo de Luca (71,1-3), due di Scarlatti, mentre una sola di Bononcini (3,2). Per quanto concerne le arie più chiaramente bipartite c'è da osservare che nei casi in cui la sezione A presenti lo stesso numero di versi della sezione B, quest'ultima è decisamente molto più sviluppata dal punto di vista musicale, tranne il caso molto significativo dell'aria « T'amo o bella » (9,1) di Bononcini. Inoltre, la sezione B è musicalmente più ampia di A anche quando presenta un numero di versi maggiore; tuttavia se consideriamo il rapporto che intercorre tra A e B sia per quanto concerne il numero dei versi che quello delle battute risulta chiaramente la tendenza di B verso una

certa concentrazione sul piano musicale rispetto ad A, tranne un caso, quello dell'aria « Una stilla di pietà » (159,1) di Francesco Gasparini.

Ora, possono valere questi rilievi di tipo statistico come criteri di valutazione storica, come elementi o parametri per tentare un inquadramento cronologico di queste cantate? Se la risposta è affermativa, allora potremmo ipotizzare che le arie musicalmente più unitarie rappresentino ancora modelli stilistici e formali fioriti in epoca precedente, ma praticati ancora successivamente. Un'identica valenza storica potrebbe essere assegnata anche alla sezione B quando essa sia musicalmente e/o metricamente più ampia e sviluppata rispetto ad A: anche in questo caso si tratta forse di un preciso indice di arcaismo. Viceversa, potrebbe essere considerata un tratto di maggiore « modernità » – se consideriamo il punto di arrivo – la tendenza verso la concentrazione, verso un discorso musicale più breve e sintetico all'interno della sezione B. Com'è noto, difatti, la struttura tipica dell'aria di cantata settecentesca prevede una quartina per la sezione A ed una per la sezione B; dal punto di vista musicale, però, la sezione B si presenta nella maggioranza dei casi notevolmente più ridotta rispetto ad A, specialmente per la mancanza di ripetizioni interne (la sezione A di solito è ripetuta con alcune variazioni: A', secondo lo schema AA'B). In tutti questi casi l'aria di cantata si avvicina chiaramente al modello dell'aria d'opera. Ovviamente si è giunti a questa fase « terminale » e standardizzata attraverso una serie di passaggi che ancora attendono di essere studiati in modo sistematico ed approfondito. Non mancano difatti casi nei quali la sezione B, pur essendo uguale e simmetrica ad A dal punto di vista metrico, tende ad avvicinarsi a quest'ultima anche sul piano musicale, sempre per quanto si riferisce all'ampiezza (in alcuni casi è perfino delle stesse dimensioni di A). È questo il caso, ad esempio, di Domenico Sarro, nel quale troviamo anche strofe formate soltanto da due distici e perfino strofe nelle quali la sezione B è metricamente più grande di A (3 + 4).^{67 bis}

3.5 Le arie « complesse ».

Sette arie presentano una struttura molto più complessa: si tratta delle arie « Non mi lasciare », dalla cantata *Su la cetra sonora* (1,3) di

^{67 bis} Su questo problema si veda T. M. GIALDRONI, *Le cantate profane da camera di Domenico Sarro: primi accertamenti*, nel vol. *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento*, a cura di D. Bozzi e L. Cosi, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo 1988, pp. 153-211 (« Miscellanea Musicologica », 5); Id., *Vinci « operista » autore di cantate*, di prossima pubblicazione.

Francesco Gasparini, « Empia deridimi »/« Con rei mostri », dalla cantata *Già vicino a morire* (2,3), « Dunque o mia bella adorata », dalla cantata *Crudel perché tradirmi* (59,3), « Piangi mio core » dalla cantata omonima di Francesco Gasparini (60,1), « Incomincio a sospirar », dalla cantata *Sprigionati dal sonno* sempre di Gasparini (62,1), « Barbaro finto ingrato », dalla cantata *Allor che tua gioia* (67,1) ed infine dell'aria « Cieli se giusti siete », dalla cantata *Cessa dal pianto o madre* (171,1).

« Non mi lasciare » è un'aria a *refrain*, formata da due quartine di quinari sdruciolli e piani a rima: abba/cddc, e da un « arioso » di tre settenari ed un endecasillabo finale, a rima: abbc, cui fa seguito la ripetizione della prima quartina a mo' di *refrain*. La prima quartina presenta una musica completamente diversa dalla seconda – non si tratta quindi di un'aria strofica – ed è separata da quest'ultima attraverso una cadenza strumentale di due misure seguita da una doppia barra; si osservi però che la seconda quartina ha un andamento ritmico molto simile a quello della prima (sono ambedue in 6/4). L'« arioso » è in tempo ordinario e la ripresa della prima quartina, al termine dell'aria, presenta qualche leggera variante alla fine.

L'aria « Empia deridimi » si trova, senza soluzione di continuità, dopo l'aria « Se il destino vuol ch'io t'ami » (2,2): difatti alla fine di quest'ultima non figura la doppia barra che normalmente serve ad indicare la chiusura di un pezzo o di una sua sezione; gli unici segni di separazione sono dati dal cambiamento di tempo (da 4/4 a 3/4) e da una lunga introduzione strumentale di cinque misure che precede l'aria « Empia deridimi ». Quest'ultima è formata da una terzina di due quinari sdruciolli a rima baciata più un quinario tronco, cui fa seguito un distico a mo' di *refrain* (« ma ch'io lasci d'amarti / oh questo nò ») il cui ultimo verso è sempre un quinario tronco che rima con l'ultimo verso della terzina. Per quanto concerne il *refrain*, inoltre, figurano le indicazioni di « ad[agi]o » in coincidenza delle parole « ma ch'io lasci d'amarti » e di « presto » sulla linea musicale connessa alle parole « oh questo nò ». La musica di questa quintina è ripetuta una seconda volta una quarta sotto – il *refrain* in realtà presenta qualche variante – e termina con una doppia barra. Segue una seconda strofe – preceduta da una introduzione strumentale di due battute (la cui melodia anticipa quella del canto) –, suddivisa in due sezioni: la prima è formata da quaternari e quinari piani e tronchi – in tutto quattro versi –, la seconda da sei quaternari piani e tronchi. L'unione tra le due strofe è data da una rima (x) che figura sul terzo e sull'ultimo verso della prima strofe e che

ricomparsa sul quarto, sull'ottavo e sul decimo verso della seconda (con la medesima rima terminano anche l'aria precedente, « Se il destino vuol ch'io t'ami », e quella seguente, « Morrò sì crudele Dorilla morrò »). Il tutto si chiude con la ripresa del *refrain* – seconda versione – alquanto variato sul piano musicale e con alcune ripetizioni in più rispetto alle comparse precedenti. Lo schema metrico potrebbe essere il seguente: aaxBX//cdex/fghxix/BX (5", 5", 5', 7, 5'//4, 5, 4, 5'/4, 4, 4, 4', 4, 4'/7, 5'). La musica potrebbe essere schematizzata come segue: ARA'R'/BCR".

L'aria « Dunque oh mia bella adorata » consta di due strofe, suddivise al loro interno in una strofa vera e propria di sei versi seguita da un arioso di tre versi a rima abb; i due ariosi tuttavia hanno una struttura metrica leggermente differente tra loro. Le due strofe, nel loro complesso, vengono cantate sulla stessa musica.

Anche l'aria « Scorri pur felice e bella » dalla cantata *Filli già che la sorte* di Gasparini su testo di Antonio Ottoboni (64,2), formata da una quartina di ottonari piani (rima: abab), sembra essere seguita da un « arioso » (« Qui gl'euri fremono ») in 3/8 di sei versi. Più che di un « arioso » si tratta però di una arietta monostrofica autonoma la quale, pur facendo seguito alla precedente, è completamente diversa da essa sia sul piano musicale che su quello metrico (rime: abacdb; quinari sdruc-cioli e tronchi). Ma c'è di più: nell'autografo di Antonio Ottoboni (Venezia, Museo Correr, Archivio Ottoboni, MS 466, cc. 587-588), questa « arietta » è corredata perfino di un regolare « da capo » di due versi (« Qui gl'euri fremono / Pe' miei sospir »), che serve appunto a qualificarla come una vera e propria aria autonoma, indipendente da quella precedente, anche se ad essa palesemente collegata. Si osservi però che Gasparini, nel musicare il testo di Antonio Ottoboni, ha tralasciato di ripetere il « da capo » al termine dell'aria.

« Piangi mio core » è anch'essa una specie di aria a *refrain*: inizia con una breve sezione in 3/8, che termina con una coda strumentale e doppia barra (in coincidenza col primo distico: « Piangi mio core / che notte e dì stai fra dolore »). Segue in tempo ordinario (C) una terzina con funzioni di *refrain* che sfocia in un lungo arioso (« Si sfoga dolente / l'acerbo martire / che morte ti dà »). Dopo l'arioso viene ripresa la terzina-*refrain*, cui fa seguito un'altra terzina con le medesime rime e con lo stesso schema metrico (abc), ma con musica diversa.

Molto più complessa è invece la struttura dell'aria « Incomincio a sospirar »: inizia con una brevissima introduzione strumentale di una misura che si collega al canto che segue. La prima sezione, in tempo ordinario, comprende una quartina a rima abba di ottonari tronchi; se-

guono, senza soluzione di continuità, una breve terzina di due quinari piani ed uno tronco – in tutto tre misure – ed un distico in 3/8 formato da un settenario tronco e da un quinario tronco (che rima con il quinario tronco della terzina precedente); quest'ultimo verso è ripetuto in tempo ordinario con l'indicazione « ada[gio] ». E così termina l'aria.

L'aria « Barbaro finto ingrato » – in tutto una terzina a rima aab, formata da due settenari piani ed uno tronco – è inserita in un contesto molto interessante. La cantata di cui fa parte – *Allor che tua gioia* – presenta difatti uno schema tripartito del tipo ABA'. L'aria, come si può vedere, è preceduta e seguita da due lunghi ariosi divisi in tre sezioni: la prima consta di una quartina di senari piani a rima abcb; la seconda consta di un ottonario piano e la terza di un endecasillabo piano. L'ottonario e l'endecasillabo presentano la stessa rima. Questi due lunghi « ariosi » sono cantati sulla medesima musica, tranne che sull'ultimo verso. Tra l'uno e l'altro si inserisce l'aria « Barbaro finto ingrato »: la terzina viene ripetuta tre volte, due sulla stessa musica e l'ultima con una linea melodica in parte differente, ma soprattutto alquanto più sviluppata e ricca di ripetizioni. L'aria « Cieli se giusti siete » (171,1) dalla cantata spirituale *Cessa dal pianto oh Madre* sembra avere una struttura quantomeno anomala: difatti nella versione musicata, dopo la sezione A, di quattro versi a rima abcc (schema metrico: 7,7',5,11 – « Cieli se giusti siete / punite chi fallì / Ah non conviene / che sian d'altri gl'error e sue le pene » –), figura la sezione B, di due soli versi db: 7,7'. Al termine della sezione B figura la ripresa della sezione A a mò di « da capo », nella quale però sono stati inseriti, tra il secondo e il terzo verso, altri due versi apparentemente irrelati (« per soddisfare a Voi / ho sangue nelle vene ») ma che dal punto di vista testuale potrebbero appartenere senza difficoltà alla sezione B. Accettando questa ipotesi ne scaturirebbe la seguente struttura metrica abcc/dbec/ABCC (7,7',5,11/7,7',7,7/7,7',5,11), che differisce ovviamente da quella musicata: abcc/db/ABecCC.

L'aria « Ape che sola » (65,2) dalla cantata *Breve stagion correa* di Flavio Lanciani sembra avere una struttura quadripartita, sia dal punto di vista metrico che da quello musicale: essa è composta difatti dalla sezione A (aab - due quinari piani ed uno tronco), dalla sezione B (cddb - un quinario piano e tre tronchi), da una terza sezione C simmetrica e parallela alla sezione A dal punto di vista metrico (eeb - due quinari piani ed uno tronco), per concludersi infine con la ripresa della sezione A a mò di « da capo ».

3.6 *Le arie strofiche.*

Ventuno arie sono strofiche, presentano cioè due strofe.⁶⁸ Delle arie « Non mi lasciare » (1,3) « Empia deridimi » (2,3) e « Dunque oh mia bella adorata » (59,3) abbiamo già discusso prima. Delle rimanenti, sette hanno il « da capo »,⁶⁹ mentre undici no. Fra queste ultime, quattro sono formate da quartine (55,3; 57,1; 58,1; 63,1), una è di cinque versi (7,2) e due sono di sette (3,2; 71,3): in tutti questi casi le due strofe sono uguali e simmetriche sia nella musica che nel tipo di versificazione e nell'ordine delle rime, tranne che nell'aria « Quel candore pallidetto » (58,1) nella quale le rime sono abba/cdcd. Tra le rimanenti, tre hanno due strofe musicalmente e metricamente diverse (5,1; 64,2; 66,2) mentre una (163,1) presenta due strofe differenti sul piano metrico (10,10', 10,8'/10',8',8',10') ma uguali su quello musicale (si tratta comunque sempre di due quartine). L'aria « Scorri pur felice e bella » (64,2) dalla cantata *Filli già che la sorte* su testo di Antonio Ottoboni, in realtà è formata da una quartina di ottonari piani a rime alternate più una seconda aria di sei quinari sdruciolli, piani e tronchi. L'aria « Ombre care che l'urna cingete » (5,1), in realtà, ha due quartine con musica differente ma uguali e simmetriche sul piano metrico; l'aria « Dell'Egitto la donna reale » (66,2), dalla cantata *La scitica regnante vedova* di Giovanni Lulier, è formata da due quartine diverse musicalmente ma uguali sul piano metrico, tranne che nell'ultimo verso, un senario tronco (« di quello ch'hai tu ») nella prima quartina, un dodecasillabo tronco (« racchiude in se stesso un'amica virtù ») nella seconda. Possiamo rilevare inoltre la presenza di strutture strofiche uguali nella medesima cantata: *Là dove a Pafo in seno* (7,1; 7,2), *Nel mar che bagna a Mergellina il piede* di Alessandro Scarlatti (57,1; 57,2) e *Crudel perché tradirmi* (59,1; 59,3).

Il discorso sulle arie strofiche ha comunque una validità molto relativa dal momento che la presenza di una sola strofe non sempre indica che l'aria era stata concepita in forma monostrofica; difatti l'inserire o meno una o due strofe dipendeva molto spesso dalle abitudini grafiche del copista. Così, ad esempio, nella cantata *Lontan dal tuo bel viso* (6) di Giovanni Bononcini su testo di Francesco Maria Paglia si trovano tre arie, « Mai non è d'amor la face » (6,1), « Nel partir di sembianza

⁶⁸ 1,3; 2,3; 3,2; 5,1; 7,1; 7,2; 8,1; 9,1; 55,3; 57,1; 58,1; 59,1; 59,3; 61,1; 63,1; 64,2; 66,2; 71,3; 76,1; 163,1; 167,1.

⁶⁹ 7,1; 8,1; 57,2; 59,1; 61,1; 76,1; 167,1.

gradita » (6,2) e « Vivo oh bella col tuo core » (6,3), tutte e tre con il « da capo » nel manoscritto corsiniano 208.A.1, ma senza « da capo » e con una seconda strofe uguale e simmetrica nel manoscritto Vaticano lat. 10204 (che contiene solo il testo poetico). Anche nella cantata *Clori mio bene mia vita* (9) di Giovanni Bononcini l'ultima aria (9,2) nella nostra fonte presenta l'indicazione « da capo », mentre in altri manoscritti no (in questi ultimi figura però una seconda strofe). Infine, le tre arie della cantata *Povera libertà chi t'involò* (169) nel manoscritto Barb. lat. 4202 della Biblioteca Apostolica Vaticana sono corredate ciascuna di una seconda strofe, rispettivamente: « Mio sen tradito », « Preparati mio ben » e « Chi ti adora o nume alato ».

Sempre per quanto concerne le arie strofiche sarà interessante notare che tra le otto cantate formate da una sola aria,⁷⁰ ben sei hanno un'aria di due strofe, unita ad uno o due recitativi: si tratta delle cantate *Filli chi non t'adora* (8: RAR), *Nelle rive del Tebro* di Alessandro Melani (76: RA), *Voi per ultima aita* (167: RA), *S'i' v'adoro oh luci belle* (61: AR), *Su le sponde latine* (163: RAR) e *Su verdeggianti stelo* (58: RAR).

4.1 *Struttura delle cantate e tipologia delle arie.*

Le arie all'interno di una cantata possono essere simili tra loro nella struttura ma talvolta anche molto diversificate. Tra queste ultime, particolarmente interessanti sono le cantate *Su la cetra sonora* (1) e *Sprigionati dal sonno* (62) di Francesco Gasparini nelle quali si riscontra una notevole varietà di forme ed una successione di strutture molto articolata. Nella prima cantata, la prima aria, « Luci belle », ha un « da capo » variato e non presenta introduzione strumentale; la seconda, « Crude stelle », ha l'introduzione strumentale ma non ha il « da capo »; la terza infine, « Non mi lasciare », è un'aria a *refrain* inframmezzata dall'arioso « Così vivo piangendo ». Nell'altra cantata la prima aria, « Incomincio a sospirar », inizia con una brevissima introduzione strumentale ed è caratterizzata da una grande varietà di metri riconducibile ad una struttura tripartita; ad uno schema quadripartito ci riporta invece la condotta musicale nella quale ricorrono peraltro frequenti cambiamenti di tempo (per un quadro più preciso rimandiamo a quanto abbiamo scritto sopra). La seconda aria, « Amor sei trionfante », presenta l'introduzione strumentale (ripetuta anche prima del « da capo ») ed un « da capo » del tutto uguale alla prima formulazione. La terza aria, « Amo un Dio »,

⁷⁰ 8; 58, 61, 76, 159, 163, 167, 171.

non ha introduzione strumentale, il « da capo » è variato e si conclude con una parte strumentale – completa anche della mano destra – che porta l'indicazione « si suona ». La quarta aria infine, « Chi per duce », è anch'essa senza introduzione strumentale e ha il « da capo » uguale.

Tra le cantate più omogenee, dal punto di vista della struttura delle arie, ricordiamo, a titolo d'esempio, la cantata *Breve stagion correa* (65) di Flavio Carlo Lanciani, che contiene quattro arie, tutte precedute da un'introduzione strumentale e con il « da capo » (nella seconda e quarta aria l'introduzione strumentale non viene ripetuta prima del « da capo »). La cantata di Gasparini *Mentre l'aperte vie* (78) contiene soltanto due brevi ariette monostrofiche di tono molto leggero, ambedue senza introduzione strumentale e senza « da capo » (le strofe sono ambedue di quattro versi a rima baciata). La cantata *Là dove a Pafo in seno* (7) di Francesco Urio contiene solo due arie, ambedue di due strofe e con l'introduzione strumentale che anticipa la melodia del canto (la prima aria, « Oh madre cara », ha un brevissimo « da capo » variato di un solo verso, non preceduto però dall'introduzione strumentale). La cantata di F. Gasparini su testo di Antonio Ottoboni, *Filli già che la sorte* (64), ha due sole arie – quartine di ottonari piani – con breve introduzione strumentale e senza « da capo » (la seconda è seguita da un'altra strofe – quasi una terza arietta – del tutto differente sia dal punto di vista metrico che da quello musicale: « Qui gl'euri fremono » come abbiamo già osservato in precedenza). Anche la cantata *Voi volete ch'io canti* (71) di Severo de Luca consta soltanto di tre brevi ariette senza « da capo » e senza introduzione strumentale (l'ultima aria è in due strofe). La cantata *Povera libertà chi t'involò* (169) comprende quattro arie, tutte col « da capo », delle quali una – la prima – senza introduzione strumentale, la seconda e la quarta con una brevissima introduzione di una misura che anticipa la linea melodica del canto e che viene ripetuta dopo il « da capo », mentre la terza è preceduta da una introduzione più lunga, che anticipa sempre il canto, ma che viene ripetuta prima del « da capo ».

Uno dei casi più omogenei è senza dubbio quello della cantata *Sfortunato e che pensi* (165) che consta di tre arie, di diverso metro, ma con la stessa struttura musicale: introduzione strumentale, sezione A, sezione B, ripresa dell'introduzione strumentale e « da capo » (nelle prime due arie l'introduzione strumentale anticipa la linea del canto). La cantata *Già vicino a morire* (2) consta di ben quattro arie precedute e seguite da un recitativo. La prima, la seconda e la quarta sono costruite tutte nello stesso modo: introduzione strumentale (nella prima e nella quarta anticipa la linea musicale del canto), sezione A, sezione B, ripresa dell'introduzione e « da capo » (nella quarta, in verità mancano

sia il « da capo » che la ripresa dell'introduzione); la terza aria, « Empia deridimi », è preceduta anch'essa da un'introduzione strumentale che si collega alla musica del canto ed è fornita di « da capo » e ripresa dell'introduzione; ad essa fa seguito una sorta di *refrain*, « Ma ch'io lasci d'amarti / oh questo nò » seguito da un'altra aria, « Con rei mostri », che in realtà fa corpo con quella precedente dal momento che si conclude con il suddetto *refrain*. Anche quest'aria è preceduta da un'introduzione strumentale, ma non ha il « da capo ». A questa omogeneità strutturale si contrappone tuttavia una grande varietà di metri: la prima aria è in settenari piani e tronchi, la seconda è in ottonari piani e tronchi, la terza è in quinari piani tronchi e sdruciolli (« Empia deridimi ») e ottonari piani e tronchi (« Con rei mostri »), il *refrain* è un endecasillabo tronco e l'ultima, infine, è in senari piani e tronchi. Del resto ogni aria di questa cantata – che descrive il dramma di un amante deluso – illustra una situazione psicologica sempre diversa secondo un crescendo che va dal lamento e dalla autocommiserazione, alla disperazione ed alla morte.

4.2 « Arie cavate », recitativi e ariosi.

In venti cantate sono presenti uno o più recitativi con la cosiddetta « aria cavata », ⁷¹ cioè una sezione in stile arioso che si stacca nettamente dal recitativo precedente attraverso una diversa indicazione di tempo. Le « arie cavate » sono sempre costruite sull'endecasillabo finale di un recitativo che è in rima, nella maggior parte dei casi, con il verso precedente (settenario o endecasillabo).

Si è a lungo discusso sulle origini e sullo sviluppo di questa particolare specie di aria, le cui prime tracce vanno ricercate proprio agli albori dello stile monodico. Recentemente Colin Timms ⁷² ha tratteggiato in maniera esauriente i caratteri dell'aria cavata e le diverse modalità in cui si manifesta, riportando anche un quadro delle svariate definizioni che ne sono state proposte a livello teorico nella prima metà del Settecento. Tra le varie definizioni che ne sono state date, apparente-

⁷¹ 1,1; 1,3; 4,1; 4,3; 6,3; 7,1; 8,1; 8,2; 10,1; 54,2; 55,2; 58,1; 58,2; 61,1; 62,4; 62,5; 64,3; 66,1; 66,3; 67,1; 67,2; 77,1; 77,2; 78,2; 79,3; 79,4; 162,3; 163,2; 169,1. Il numero arabo dopo la virgola, nel presente paragrafo, indica il numero d'ordine del recitativo all'interno di ciascuna cantata.

⁷² Cfr. C. TIMMS, *The Cavata at the time of Vivaldi*, nel volume *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, Firenze, Olschki 1988, pp. 451-477.

mente affini, ma, a volte diverse per sottili ma significativi particolari, quella di Giuseppe Salvadori (*Poetica toscana all'uso*, Napoli 1691) sembra la più adatta a tratteggiare il tipo di « aria cavata » che si presenta, con caratteri abbastanza omogenei, nelle cantate del fondo corsiniano:⁷³

Dell'Arie, ovvero Ariette. Cap. 6.

Sono così dette dalla maniera capricciosa del Canto. Tutta la grazia della poesia oggi si appropria all'arie: queste hanno in mano tutte le palme, né altro dopo di queste si aspetta più armonioso.

Sono di due modi, ò naturali, ò cavate. Naturali sono quelle, che si compongono di più versi di quattro, di sei, ò d'otto sillabe, ò più, ò meno, né possono non essere tali, e per arie il Musico le ha da comporre, come la sopra addotta

*Bella imago
In cui m'appago
Solo spero in te pietà.*

Arie cavate sono quelle, che si cavano dal Musico, né dal Poeta si fanno per questo fine. Queste sono d'un verso intero d'undici sillabe, ò di due al più, quando detto verso sta in fine di qualche periodo, per esempio,

*Preme il falso sentiero,
Quasi Reina in fortunato impero*

Quest'ultimo verso sarà aria cavata, e si potranno replicare le parole, e farvi il passaggio [...].

Fra queste arie cavate diciassette sono in 3/4, otto in 3/2, una in 6/8 mentre una conserva lo stesso tempo del recitativo precedente dal quale però si stacca attraverso una doppia barra. Quasi in tutti i casi l'aria cavata ha una estensione maggiore rispetto al recitativo che la precede anche se questo rapporto non sempre ha un corrispettivo nel testo; nell'unico caso in cui l'aria cavata è più breve del recitativo (58,2), quest'ultimo dopo appena quattro battute si trasforma in un arioso, e quindi anche in questo caso la sezione di recitativo secco vero e proprio viene ad avere uno spazio notevolmente più ridotto rispetto alla sezione musicalmente più elaborata. In sedici « cavate », ⁷⁴ quindi nella maggioranza dei casi, sono presenti spunti imitativi che di solito si presentano con l'attacco all'inizio, o nel basso continuo o nella voce; in undici casi

⁷³ Cfr. G. SALVADORI, *Poetica toscana all'uso*, Napoli 1691, pp. 74-75; cfr. anche M. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press 1972, pp. 149-150.

⁷⁴ 1,3; 4,1; 4,2; 7,1; 8,1; 10,1; 58,1; 61,1; 62,4; 62,5; 64,3; 66,1; 77,1; 77,2; 78,2; 79,4.

l'imitazione è all'ottava ed in quattro casi è alla quinta. Tale spunto imitativo viene ovviamente ripreso in coincidenza con la ripetizione del testo in modo identico oppure a distanza di quarta o quinta (sopra o sotto) rispetto alla prima formulazione. In una cavata inoltre lo spunto imitativo si trova all'interno del brano. Bisogna segnalare inoltre che in altre « cavate » (8,2; 54,2), pur non essendo presenti imitazioni rigorose, esiste tuttavia un rapporto dialogico tra voce e basso, un'idea di domanda/risposta soprattutto in fase iniziale.

Il contenuto del testo non riveste particolare significato tranne che in una decina di casi nei quali acquista un certo rilievo o perché, essendo alla fine di un discorso, ne compendia il contenuto affettivo e la situazione psicologica acquistando quindi una maggiore e più intensa carica espressiva, oppure perché si tratta quasi di una vera e propria « morale » (per quanto concerne quest'ultima possibilità si vedano le « arie cavate » 4,3; 8,2; 54,2; 66,1; 77,1; 62,5; 55,2). Il testo viene ripetuto tutto una o due volte in modo compatto o sezionato; in quest'ultimo caso si possono verificare squilibri tra la prima e la seconda parte del verso, squilibri sottolineati molto spesso dalla presenza di colorature. Queste ultime rappresentano un elemento rilevante nel quadro generale delle « arie cavate ». Le colorature infatti sono presenti in sedici « cavate », e anche in alcune fra le rimanenti, pur non figurando delle vere e proprie colorature di ampio respiro, sono presenti tuttavia brevi vocalizzi su singole parole. Queste « fioriture » vocali vengono realizzate seguendo modelli abbastanza consueti: scalette ascendenti e discendenti, ritmi sincopati, brevi aperture melodiche, frammenti ritmici presentati in progressione, note tenute su cui ovviamente era possibile improvvisare delle diminuzioni. In alcuni casi la coloratura trova una sua giustificazione in rapporto alla parola cui è sottoposta (« volò » in 7,1 oppure « pianto » in 10,2), ma più spesso l'uso di queste fioriture è svincolato da una qualsiasi funzionalità espressiva e trova la sua ragione d'essere in motivazioni puramente musicali.

La tonalità base dell'« aria cavata » in genere è affine a quella del recitativo precedente, quando non è uguale; inoltre le ridotte dimensioni non offrono spazio per modulazioni, e, dove esse si verificano, non vanno mai oltre le tonalità vicine. In otto casi⁷⁵ all'interno dell'« aria cavata » la stanghetta viene posta ogni due misure; se questo fatto (che in fondo si può verificare anche al di fuori dell'« aria cavata ») in certe situazioni è del tutto irrilevante ai fini della resa musicale, in altre può essere determinante, come quando si presentano ritmi sincopati che volu-

⁷⁵ 1,1; 1,3; 4,1; 4,3; 62,4; 64,3; 78,2; 162,3.

tamente abbracciano lo spazio di due misure: ciò provoca una diversa e più articolata accentuazione di tipo binario che nel contrasto con la struttura ternaria di base sortisce l'effetto di un respiro più aperto e di sapore arcaico. L'« aria cavata », nonostante sia una struttura del tutto autonoma sul piano musicale, dal punto di vista testuale si presenta invece strettamente legata al recitativo che la precede; del resto, anche Francesco Saverio Quadrio nel suo trattato *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (II, Milano, Francesco Agnelli 1741) afferma che:⁷⁶

[le cavate] son quelle, che non già dal Poeta si fanno, ma dal Compositor della Musica si cavano da' versi, che il Poeta per altro fine ha composti. Queste sogliono da' detti Compositori cavarsi da quel verso endecasillabo, che in fine di qualche periodo è posto, o al di più dagli ultimi due, che il periodo chiudono. Ma il parlare di queste a noi non s'aspetta, perché al Poeta non s'appartengono.

D'altro canto, tale specificità musicale dell'« aria cavata » e la sua integrazione testuale con il recitativo che la precede sono avvalorate anche dal fatto che l'inizio di alcune arie cavate si inserisce nel corso di una frase (77,1; 6,3) o addirittura all'interno di una parola (55,2).

I recitativi sono presenti in tutte le possibili varianti. Come abbiamo visto, quelli seguiti da un'aria cavata – in genere recitativi secchi – sono abbastanza numerosi: questo fatto dimostra, a nostro parere, la persistenza in questo fondo di tratti alquanto arcaicizzanti. Ove è presente la « cavata » il recitativo si limita di solito a poche battute o è comunque quasi sempre molto più ridotto rispetto alla « cavata » stessa; esso rappresenta quindi quasi un pretesto, un semplice avvio di un discorso che trova nella « cavata » lo spazio più adeguato per esprimersi. Dunque è qualcosa di diverso dal recitativo secco ampio, autosufficiente e ben individualizzato che troverà una sua cosciente collocazione nell'ambito delle cantate più recenti. Non è un caso perciò che soltanto tre recitativi siano più lunghi dell'aria cavata (6,3; 8,1; 58,2), e che fra questi uno sia di Bononcini (6,3), musicista che nel quadro generale delle cantate presenti in questa campionatura rappresenta la punta più avanzata nell'uso del recitativo secco, colui che lo impiega in maniera più costante e più consapevole del suo ruolo formale. Nel recitativo 58,2, « E se pallida aurora », di anonimo, la sezione in stile « secco » si limita soltanto alle prime quattro battute cui fa seguito, senza soluzione di continuità, un lungo arioso; in questo caso, dunque il recita-

⁷⁶ Cfr. F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, II (2ª parte), Milano, Francesco Agnelli 1741, p. 335.

tivo secco viene ad avere lo stesso spazio e la stessa funzione introduttiva (in questo caso ad un arioso) che hanno i recitativi brevi associati all'aria cavata. Per quanto concerne il recitativo 8,1, infine, osserveremo che se da una parte il recitativo secco è realmente piuttosto ampio, dall'altra però l'aria cavata che segue non ha in effetti tutte quelle caratteristiche che dovrebbero contraddistinguerla (cambiamento di tempo, stile imitativo ecc.): si tratta quindi, in questo caso, di una aria cavata *sui generis*. Dunque, a parte il caso di Bononcini, l'uso del recitativo secco è molto limitato e non rappresenta mai l'unica soluzione nel trattamento del recitativo all'interno di una stessa cantata, anzi l'uso contemporaneo del recitativo secco, del recitativo-arioso, e del recitativo con cavata, sembra quasi una scelta voluta per creare quel movimento e quella articolazione che della cantata tardo-seicentesca costituiscono ancora una componente essenziale.

Oltre ai recitativi formati, come si è visto, da una brevissima introduzione in stile « secco » seguita da un'aria cavata, si deve rilevare anche la presenza di un alto numero di recitativi che presentano al loro interno, fino alla fine – ma anche soltanto all'interno –, alcune sezioni in stile « arioso »: si tratta di passi nei quali, al normale andamento del recitativo secco, caratterizzato dal basso che procede su valori lunghi e dalla voce che si muove per gradi congiunti o per piccoli salti, si sostituisce senza soluzione di continuità un andamento più mosso e vocalizzato, in coincidenza per lo più di uno o due endecasillabi (più raramente settenari). In generale questo si realizza attraverso un basso più « camminato » che spesso compete con la voce in uscite virtuosistiche, in un andamento vocale più caratterizzato dal punto di vista melodico, ma soprattutto – in fine – da ampie colorature su singole parole. Tali colorature possono essere, in questo ambito, anche di notevole impegno vocalistico: a questo proposito vanno messi in evidenza i passi vocalizzati in 10,2; 56,1; 64,2; 72,3; 161,2; 165,1. Particolarmente interessanti sono i recitativi-ariosi delle cantate 166,2; 63,1; 170,1 e 69,3. « Ma da chi brami aita » (166,2) inizia con un recitativo secco di quattro misure che sfocia immediatamente in un'ampia sezione in stile arioso con complessi vocalizzi su determinate parole (« mar » e « mio »), con un basso molto mosso e con una linea melodica abbastanza articolata sul piano dei rapporti intervallari; il testo è in parte ripetuto (dalle parole « oh Dio in tempestoso mar ») con un trattamento musicale parzialmente modificato; tutto l'arioso, infine, sembra suddiviso in due sezioni diverse, chiaramente distinte attraverso l'indicazione « ad[agi]o » in coincidenza con le parole « lo sposo mio ». Il recitativo-arioso « Io sol misera amante » (63,1) si distingue anche per l'accompagnamento del basso

continuo che ha un andamento mosso ed incalzante quasi da recitativo accompagnato. Il recitativo « Sol io misero amante » (162,2) è bipartito: la prima parte è caratterizzata da una sezione in arioso e vocalizzata con il basso alquanto mosso, mentre la seconda, contraddistinta dalla dicitura « ad[agi]o », inizia in uno stile più « recitato » per concludersi con una sezione melodicamente più articolata e accompagnata da un basso alquanto « camminato ». « O fortunato legno » (170,1), in realtà, è un arioso fin dall'inizio ed è caratterizzato dal fatto che tutta la parte iniziale viene ripetuta, variata in parte ed ampliata, alla fine dell'arioso, quasi con una funzione di « da capo ». L'arioso « Gioir non prezza » (69,3) presenta all'inizio due misure in recitativo secco ed è caratterizzato da un basso continuo che dialoga continuamente con il canto (il testo poetico è ripetuto ben tre volte).

In 60,1 e 72,1 lo spunto in stile « arioso » si presenta a mo' di *refrain* che apre e chiude una sezione di cantata, che per il resto si muove secondo un rigoroso stile di recitativo secco.

Infine, in due casi l'apertura in uno stile « arioso » è contrassegnata da un'indicazione di andamento: si tratta dell'« aria cavata » « Sol la pietà » (8,2) e della sezione « ariosa » del recitativo « Resta in pace mio caro » (5,3) che portano rispettivamente le indicazioni *Adagio*, *Presto*. La presenza di queste indicazioni, comunque, non va presa con eccessivo rigore in quanto esse sono poste con estrema discrezionalità, come si rileva dalle cantate che presentano più concordanze. Per esempio, la fonte parigina di *Filli già che la sorte* (64,1) presenta nella sezione « ariosa » del primo recitativo l'indicazione « à tempo » che manca nella fonte corsiniana.

4.3 Nota conclusiva.

Questo fondo, anche se non esplicitamente unitario ed omogeneo, offre a nostro parere un quadro abbastanza ampio e rappresentativo della cantata a Roma alla fine del Seicento non solo per quanto riguarda le grandi personalità operanti in quel periodo – Bononcini, Gasparini, Melani e Lanciani – ma anche per tutti quei musicisti la cui produzione, pur essendo meno celebrata e pur non offrendo sempre spunti sufficientemente innovativi rispetto alla tradizione, viene comunque a costituire l'*humus*, la base che consolida e rende maggiormente riconoscibili le linee stilistiche e le tendenze culturali prevalenti in un certo periodo ed in un certo ambiente. Gli otto manoscritti corsiniani, apparentemente disorganici – come si è detto – per le molteplici personalità in essi rappresen-

tate e per l'ampio ventaglio di soluzioni formali adottate, possono tuttavia essere ricondotti ad un unico comun denominatore per quanto concerne determinate scelte stilistiche e morfologiche non perché queste siano univoche e rigorose, ma perché proprio nella loro varietà sono sintomatiche, emblematiche di un momento di passaggio, nella « storia » della cantata (in quanto genere specifico), da una concezione ancora alquanto libera e svincolata da precisi schemi formali all'affermarsi di una struttura più cosciente, rigorosa e quindi chiaramente riconoscibile. Questo momento di passaggio è caratterizzato dalla compresenza di elementi stilistico-formali ancora « arcaicizzanti » o comunque conservativi e di tratti tendenti verso un tipo di formalizzazione più « regolare » e di taglio più « moderno ».

Uno degli elementi certamente legati ad una pratica precedente è, come si è visto, l'uso dell'arioso, sia interno ad un recitativo che alla fine di esso; ma ancora più interessanti, da questo punto di vista, sono quei casi nei quali l'arioso più che essere una sezione del tutto isolata ed autonoma deriva senza soluzione di continuità dal recitativo secco precedente: si tratta cioè di casi nei quali il recitativo secco si scioglie e si trasmuta gradatamente in recitativo arioso. Anche la presenza, in molte delle cantate corsiniane, dell'aria cavata alla fine di un recitativo testimonia gli stretti legami con soluzioni formali e stilistiche già da tempo largamente praticate ma destinate a scomparire di lì a pochi anni. L'aria cavata, come si è visto, rappresenta una scelta di stampo « conservativo » anche dal punto di vista stilistico-musicale per i numerosi spunti imitativi e contrappuntistici che la contraddistinguono.

Se il quadro generale, con questo continuo alternarsi di recitativi secchi ariosi ed arie cavate, si presenta alquanto vario ed articolato – a differenza della cantata settecentesca nella quale prevale decisamente il recitativo secco –, non meno diversificato e ricco di soluzioni formali apparentemente poco organiche esso ci appare se prendiamo in esame la struttura generale delle cantate nel suo complesso. Difatti, dal punto di vista strettamente morfologico, nella nostra campionatura corsiniana sembra prevalere la tendenza verso scelte formali ancora libere e svincolate da schemi precostituiti, mentre sembrano poco rappresentate strutture decisamente più omogenee simmetriche ed equilibrate, quali ad esempio RARA oppure ARA che diventeranno ben presto normative.

Anche il trattamento musicale delle arie, nel repertorio corsiniano, è estremamente significativo e dimostra la persistenza, negli anni '90, di strutture strofiche ancora legate a modelli precedenti e rispondenti ad una concezione dell'aria di tipo « tradizionale »: molte arie difatti – sia in una che in due strofe – hanno un carattere del tutto unitario ed omo-

geneo e non presentano ovviamente il « da capo ». Un altro elemento che distingue nettamente la strofe di cantata seicentesca da quella settecentesca consiste nel fatto – largamente testimoniato nelle cantate corsiniane – che la sezione B dell'aria è molto spesso alquanto più ampia, per quanto concerne le dimensioni, rispetto alla sezione A, sia dal punto di vista testuale che da quello musicale. Anche la presenza del « da capo » e le modalità secondo le quali esso si configura possono avere un preciso significato storico ed una specifica rilevanza nel processo « evolutivo » del « da capo » stesso, almeno limitatamente all'ambito cantatistico. A tale proposito sarà interessante notare che in alcune arie il « da capo », pur essendo interamente riscritto, presenta tuttavia notevoli divergenze rispetto alla prima esposizione: si tratta quindi di un « da capo » variato; perdi più, spesso non è preceduto dalla ripetizione del ritornello strumentale ma si presenta intimamente legato, talvolta anche senza soluzione di continuità, alla sezione B dell'aria. Tali modificazioni, inoltre, non consistono – come nei « da capo » settecenteschi – nell'abbellimento di alcuni passaggi o nella diminuzione di note lunghe, ma dipendono da processi squisitamente musicali di ampliamento o di riduzione. Con questo non intendiamo assolutamente dire che il « da capo » variato rappresenti una fase precedente rispetto al « da capo » regolare, un *prius*, nell'evoluzione o comunque nella storia del « da capo », nei confronti di un ipotetico punto di arrivo; d'altra parte però non si può non convenire che esso risponda ad una concezione musicale dell'aria certamente più organica ed unitaria rispetto a quella che prevede l'uso del « da capo » uguale (tranne che negli abbellimenti improvvisati), le cui ragioni saranno da ricercarsi piuttosto nella tendenza alla simmetria, nell'aspirazione ad un'assoluta razionalità strutturale e distributiva, nel raggiungimento di un perfetto equilibrio architettonico tra le varie parti chiaramente distinte tra loro ed infine nel rispetto di una determinata prassi vocale ed esecutiva legata al virtuosismo (le colorature). Se questo è vero, si deve concludere che il « da capo » variato avrebbe, nel quadro generale dell'aria, una funzione completamente diversa rispetto al « da capo » uguale. Un altro carattere « arcaicizzante », infine, potrebbe essere indicato nella tecnica di ripetizione delle parole, di singole frasi, di singoli emistichi o di interi versi, tecnica che, diversamente da quella impiegata nelle cantate più « recenti » e collegata ad una logica esclusivamente musicale ovvero alle esigenze della forma e della struttura musicale dell'aria, sembra piuttosto dipendere dal significato semantico del testo poetico, dalla sua valenza espressiva, dalla sua carica affettiva, dalla sua coloratura psicologica o dal suo contenuto simbolico.

Abbiamo già detto che le cantate del fondo corsiniano offrono un

quadro molto interessante della cantata romana intorno agli anni '90 anche per le diverse tendenze – conservative o innovative – che in essa interagiscono. Tra le tendenze per così dire « innovative » converrà ricordare che le arie con il « da capo » uguale, sia esso riscritto per intero o soltanto indicato, sono precedute molto spesso da un ritornello strumentale e che detto ritornello ricompare anche prima della ripresa del « da capo » secondo una successione che diverrà in seguito tipica e normativa, dal punto di vista morfologico, per tutte le arie di cantata (ma anche per quelle d'opera): introduzione strumentale, sezione A, breve coda strumentale, sezione B, ripresa del ritornello strumentale, « da capo », cadenza strumentale. Ma c'è anche un secondo elemento « innovativo » sul quale conviene concentrare la nostra attenzione, vale a dire la tendenza alla contrazione della sezione B dell'aria rispetto alla sezione A, quando ovviamente B sia per sua natura, testuale o musicale, più grande di A. Questa tendenza porterà in seguito – com'è noto – ad un totale capovolgimento nei rapporti tra le sezioni A e B e condurrà ad una concezione dell'aria di cantata nella quale la sezione B, pur presentando lo stesso numero di versi di A, sarà sul piano musicale notevolmente più ridotta e concentrata rispetto a quest'ultima, proprio sul modello dell'aria d'opera.

Una riprova molto significativa di quanto esposto finora ce la offre un confronto tra le cinque cantate di Francesco Gasparini presenti nei manoscritti corsiniani – di cui due *unica* – e la sua prima raccolta a stampa di cantate dal titolo *Cantate da camera a voce sola ... Opera prima*, pubblicata a Roma dall'editore Mascardi nel 1695; confronto che risulta tanto più utile proprio in quanto la raccolta, essendo datata, può servire come punto di riferimento per tentare di collocare cronologicamente le cantate corsiniane. Le cinque cantate di Gasparini tramandateci dai codici corsiniani sono: *Su la cetra sonora* (1), *Piangi mio core* (60), *Filli già che la sorte* (64), *Mentre l'aperte vie* (78) e *Se ferir mi sapesti coi dardi* (159). In tutte sono presenti numerosi recitativi secchi che si snodano quasi sempre in recitativi ariosi sia all'interno che alla fine, sezioni isolate in stile arioso ed arie cavate – rari sono i recitativi del tutto e soltanto secchi; le arie sono quasi tutte unitarie e monostrofiche e le strutture complessive delle cantate sono in generale – tranne un caso (159) – alquanto ampie varie ed articolate. Completamente diversa è la situazione se prendiamo in esame le cantate inserite nella raccolta a stampa del 1695: qui i recitativi secchi sono in netta prevalenza su quelli ariosi (14 contro 9); le arie cavate sono soltanto due; le arie sono nella stragrande maggioranza con il « da capo »; pochissime sono le arie a carattere unitario ed omogeneo; le arie con la sezione A più

grande della sezione B sono in numero quasi uguale a quelle nelle quali B è più grande di A (12 contro 14); la successione delle arie e dei recitativi all'interno della struttura complessiva di ciascuna cantata è nell'insieme più regolare ed equilibrata.^{76 bis} Ora, tutti questi elementi sembrano indicare nelle cinque cantate corsiniane una fase stilistica anteriore al 1695: esse quindi potrebbero essere presumibilmente riconducibili al primo periodo romano di Gasparini. Ma il confronto tra le cantate corsiniane e quelle del 1695 non è importante soltanto al fine di stabilire una corretta cronologia ed una probabile datazione per le nostre cinque cantate: esso si dimostra oltremodo significativo, anzi quasi emblematico, proprio in quanto testimonia in modo estremamente eloquente che gli anni '90 rappresentano un momento cruciale e fondamentale nella storia della cantata barocca ed un momento decisivo di passaggio nello sviluppo di questo genere musicale.

TAVOLA DEI MANOSCRITTI

Avvertenza

Le schede sono in ordine progressivo a partire dal manoscritto 208.A.1 fino al manoscritto 208.A.8. In ogni scheda vengono riportati i seguenti dati:

a) *Cantate*: incipit testuale; eventuale titolo tra virgolette e tra parentesi tonde; organico; tonalità d'impianto; autore della musica (tra virgolette se indicato nel manoscritto, tra parentesi tonde se desunto da altre fonti); genere (tra virgolette se indicato nel manoscritto); gli incipit dei recitativi e delle arie (per quest'ultime vengono date anche indicazioni di tempo e tonalità d'impianto); incipit testuale della seconda strofa ove sia presente; gli incipit dei recitativi e delle arie sono preceduti rispettivamente dalle lettere R ed A, tra parentesi quadre, e senza quest'ultime nel caso in cui le indicazioni « recitativo » ed « aria » siano presenti nel manoscritto; incipit delle arie cavate e degli ariosi con relativa indicazione di tempo; autore del testo poetico; concordanze; eventuali edizioni a stampa o in facsimile; osservazioni varie.

^{76 bis} È anche molto interessante il caso della cantata *Filli già che la sorte* di Antonio Ottoboni, messa in musica da Gasparini e da Giuseppe Mozzi. La versione di Mozzi è certamente posteriore a quella di Gasparini e risale presumibilmente agli inizi del '700. Mozzi compie un'operazione di riduzione abolendo il distico finale (in arioso) e l'arietta « Qui gl'euri fremono » presenti nella versione di Gasparini e « regolarizzando » in tal modo la struttura generale di tutta la cantata secondo la successione certamente più « moderna » RARA; cfr. T. M. GIALDRONI - A. ZIINO, *Quattro cantate del Fondo Caetani: fortuna del testo poetico e scelte musicali*, in corso di stampa negli *Atti del Convegno di Studi sul tema « La cantata da camera nel Barocco italiano »* (Asolo, 21-22 maggio 1988).

b) *Arie d'opera*: incipit testuale; organico; incipit della seconda strofa quando è presente; autore della musica (tra virgolette se indicato nel manoscritto, tra parentesi tonde desunto da altre fonti); genere; titolo dell'opera di appartenenza; luogo e data di stampa del libretto; atto e scena in cui si trova l'aria (in numeri romani gli atti, in numeri arabi le scene); personaggio cui è attribuita l'aria; autori della musica e del libretto (solo nella prima scheda relativa a ciascuna opera); concordanze; fonti indirette; edizioni; osservazioni varie.

c) Per le arie tratte da *La Rosmene* di Alessandro Scarlatti contenute nel manoscritto 208.A.7 abbiamo riportato, oltre ai dati comuni suindicati, i riferimenti ai tre libretti riportati nelle note 15 e 16 nei quali compare l'aria in questione (abbreviati Na88, Fi89, Ro90) ed alle due partiture manoscritte pervenuteci conservate a Firenze (FiP = biblioteca del conservatorio « L. Cherubini », D. 1367) ed a Münster (MÜP = Diözesanbibliothek, Santini Sammlung, 3933).

Abbreviazioni

A	= aria	S	= soprano
Al	= alto	sc.	= scena
bc	= basso continuo	str.	= strofa
ed.	= edizione	vla	= viola
framm.	= frammento	vl	= violino
part.	= partitura	vv	= violini
R	= recitativo		

Bibliografia

- CHIARELLI = *The Italian Cantata in the Seventeenth Century*, Vol. 14: *Cantatas by Giuseppe Colombi, Giovanni Maria Bononcini, Domenico Gabrielli, Giovanni Maria (Angelo) Bononcini selected and introduced by Alessandra Chiarelli*, Garland Publishing Inc., New York-London 1986.
- DELLA SETA = F. DELLA SETA, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, « Note d'Archivio per la storia musicale », n.s., I, 1983, pp. 139-208.
- HANLEY = E. HANLEY, *Alessandro Scarlatti's Cantate da camera: a bibliographical study*, Ann Arbor, UMI 1963.
- LINDGREN = *The Italian Cantata in the Seventeenth Century*, Vol. 10: *Cantatas by Giovanni Bononcini selected and introduced by Lowell Lindgren*, Garland Publishing Inc., New York-London 1985.
- MARX/68 = H. J. MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, « *Analecta musicologica* », 5, 1968, pp. 104-177.
- MARX/83 = H. J. MARX, *Die « Giustificazioni della Casa Pamphilj » als musikgeschichtliche Quelle*, « *Studi musicali* », XII, 1983, pp. 121-187.

ROSTIROLLA = G. ROSTIROLLA, Catalogo generale delle opere di Alessandro Scarlatti in: R. PAGANO - L. BIANCHI, *Alessandro Scarlatti*, Torino, ERI, 1972.

Sigle delle biblioteche

B-Bc	Belgio, Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique
D-Bds	Germania ovest, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek
D-Hs	Germania ovest, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
D-Mbs	Germania ovest, München, Bayerische Staatsbibliothek
D-MÜs	Germania ovest, Münster, Diözesanbibliothek
D-WD	Germania ovest, Wiesentheid, Musiksammlung des Grafen von Schönborn-Wiesentheid, collezione privata
Dddr-Bds	Germania est, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek
Dddr-Dlb	Germania est, Dresden, Sächsische Landesbibliothek
Dddr-SHsk	Germania est, Sondershausen, Schlosskirche
F-Pc	Francia, Paris, Conservatoire National de Musique
F-Pn	Francia, Paris, Bibliothèque Nationale
GB-Cfm	Gran Bretagna, Cambridge, Fitzwilliam Museum
GB-CDpl	Gran Bretagna, Cardiff, Public Libraries, Central Library
GB-Lbl	Gran Bretagna, London, British Library
GB-Lam	Gran Bretagna, London, Royal Academy of Music
GB-Lcm	Gran Bretagna, London, Royal College of Music
GB-Lgc	Gran Bretagna, London, Gresham College (Guildhall Library)
GB-Lwa	Gran Bretagna, London, Westminster Abbey
GB-Ob	Gran Bretagna, Oxford, Bodleian Library
GB-Och	Gran Bretagna, Oxford, Christ Church
I-Bc	Italia, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
I-CCc	Italia, Città di Castello, Biblioteca Comunale
I-Fc	Italia, Firenze, Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini »
I-Gl	Italia, Genova, Biblioteca del Conservatorio « N. Paganini »
I-Mc	Italia, Milano, Biblioteca del Conservatorio « G. Verdi »
I-MC	Italia, Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia
I-MOe	Italia, Modena, Biblioteca Estense
I-Nc	Italia, Napoli, Biblioteca del Conservatorio « S. Pietro a Maiella »
I-PAVu	Italia, Pavia, Biblioteca Universitaria
I-PLc	Italia, Palermo, Biblioteca del Conservatorio « V. Bellini »
I-Rc	Italia, Roma, Biblioteca Casanatense
I-Rli	Italia, Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana
I-Rsc	Italia, Biblioteca del Conservatorio « S. Cecilia »
I-Rvat	Italia, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana
I-Vcor	Italia, Venezia, Museo Civico Correr
US-Cn	Stati Uniti, Chicago, Newberry Library
US-NH	Stati Uniti, New Haven, Yale University, School of Music Library
US-NY coll.	privata L. Libin, Stati Uniti, New York, Collezione privata L. Libin
US-Wc	Stati Uniti, Washington, Library of Congress, Music Division

TAVOLA *

Ms 208.A.1

- 1) cc. 1-17^v *Su la cetra sonora l'infelice Fileno*, S, bc; La Magg.
 « Del Sig.^r Gasperini »
 Cantata
 [R] Su la cetra sonora – [Aria cavata] Così al aure 3/2
 [A] Luci belle che bramate C-La Magg.
 2.^a str.: « Voi togliete al so ... » [framm.]
 [R] Dimmi dimmi destin crudele
 [A] Crude stelle ch'ogn'ora ferite 3/8 – Si min.
 [R] Intrepidi pensieri – [Aria cavata] ritrovar in Amor 3/4
 [A] Non mi lasciare 6/4-La Magg. – [Arioso] Così
 vivo C – Non mi lasciare
 [R] Con sì teneri accenti
-

- 2) cc. 19-38^v *Già vicino a morire*, S, bc; La min.
 adespota
 Cantata
 [R] Già vicino a morire
 [A] Ho visto al pianto mio C-La min.
 [A] Se il destino vuol ch'io t'ami C-La min.
 [A] Empia, deridimi 3/4-La min.
 [A] Con rei mostri C-Mi min.
 [A] Morrò sì crudele Dorilla C-Mi min.
 [R] Ah' sì l'ora fatale
-

- 3) cc. 39-51^v *Bei crini d'oro*, S, bc; Si bem. Magg.
 « Del Sig.^e Bononcini »
 Cantata
 [A] Bei crini d'oro C-Si bem. Magg.
 [R] Bionde chiome ch'ornate
 A L'empio arciere C-Si bem. Magg.
 2.^a str.: « Hor la sorte »
 Concordanze: B-Bc, 15436 (solo le arie); D-Bds, Mus.
 2226; Dddr-Bds, Mus. 30188; D-Mbs, 695; Dddr-SHsk,
 Mus. B 1.3; F-Pc, D. 14440; F-Pn, Vm⁷ 30.IV; GB-Cfm,

* Abbiamo mantenuto la grafia originale, tranne che per le maiuscole che sono state normalizzate secondo l'uso corrente.

MU MS 649 (*olim* 52.B.3); GB-Lbl, R.M.23.f.4; GB-Lgc, G. Ms. 362, vol. II; GB-Lgc, G. Mus. 362, vol. II; GB-Lgc, G. Mus. 463; GB-Ob, Mus. d. 21; I-Fc, B.2376; I-MC, 124.B.13; I-Nc, Cantate 24; US-NH, Misc. Ms. 167; US-Cn, Case. MS. 1532. B. 69L.; GB-Lbl, Add. 31545.

Cfr. L. LINDGREN, pp. 126-29

-
- 4) cc. 53-62^v *Donami un bacio bella virtù*, S, bc; Re min.
 [in fine] « del P. Urìo »
 « Cantata »
 [A] Donami un bacio 3/2 – Re min.
 [R] Così dicendo – [Aria cavata] E il bacio imparò 3/4
 A È più dolce quel diletto C-La min.
 [R] Della dea di Gnido
 A D'un bel volto le rose vezzose 3/2-Re min.
 [R] Su l'ali d'un momento – [Aria cavata] Sol l'affetto 3/4
-
- 5) cc. 63-78^v *Presso il regio feretro*; « Artemisia », S, bc; Fa diesis min.
 adespota
 Cantata
 [R] Presso il regio feretro
 [A] Ombre care che l'urna cingete 3/4-Fa diesis min.
 2.^a str.: « Muti fasti » [musica diversa]
 [R] Artemisia sì piangi il tuo Rege
 [A] Urna cara al cor diletta C-La min.
 [R] Resta in pace mio caro
-
- 6) cc. 79-102^v *Lontan dal tuo bel viso*, S, bc; Sol min.
 « Del S.^e Bononci[ni] »
 Cantata
 [R] Lontan dal tuo bel viso
 A Mai non è d'amor la face C-Sol min.
 [R] Qui l'anima riposa
 A Nel partir di sembianza gradita C-Do min.
 [R] Onde per non morire – [Aria cavata] Dio io vivo 3/4
 A Vivo ò bella col tuo core C-Sol min.
 Testo di Francesco Maria Paglia (cfr. I-Rvat, Vat. lat. 10204)
Concordanze: D-Bds, Mus. 2226; Dddr-SHsk, MUS..B.1.3; F-Pc, D. 14440; F-Pc, H.659.4; F-Pn, Rés. 1585; GB-Cfm, MU MS 649 (*olim* 52.B.3); I-MC, 124.F.11 (attr.

ad Al. Scarlatti); I-MOe, Campori γ. H.6.16; I-Nc, Cantate 18; I-PAVu, Aldini 423 (solo tre arie).

-
- 7) cc. 103-114 *Là dove a Pafo in seno*, S, bc; Do min.
 [in fine] « del P.^e Urio . . . B.C. »
 « Cantata »
 [R] *Là dove a Pafo in seno* – [Aria cavata] alla madre volò
 3/4
 [A] *O madre cara* 3/4-Do min.
 2.^a str.: « Languisco e moro »
 [R] *In così fatti accenti*
 [A] *Se un minuto animaletto* C-Do min.
 2.^a str.: « Se per piaga si legiera »
 Lo stesso testo è stato musicato anche da G. L. Lulier
 (cfr. GB-Cfm, MU MS 128, cc. 36-51v)
-
- 8) cc. 115-129v *Filli chi non t'adora*, S, bc; Re Magg.
 adespota
 Cantata
 [R] *Filli chi non t'adora* [Aria cavata] che per te sol
 [A] *M'alletti mi piaci* 3/8-Re Magg.
 2.^a str.: « Mia bella mia vaga »
 [R] *Dunque se bella sei* – [Aria cavata] sol la pietà 3/4
Concordanze: D-MÜs, 857 (« Amante Ardito »)
-
- 9) cc. 131-144 *Clori mio bene mia vita*, S, bc; Si bem. Magg.
 « Cantata del s.^e Bo[noncini] »
 « Cantata »
 [R] *Clori mio bene mia vita*
 A *T'amo ò bella e ti son fido* 3/4-Si bem. Magg.
 [R] *Son le mie simpatie*
 [A] *Non fingo t'adoro* 3/4-Si bem. Magg.
Concordanze: GB-Lbl, Add. 14228; GB-Lbl, Add. 31545;
 GB-Lbl, Add. 31547; GB-Lbl. R.M. 24. c. 17; GB-Ob,
 Mus. D. 21; I-Mc, C-65-4; I-Mc, C-65-7.
 Cfr. L. LINDGREN, pp. 111-16
-
- 10) cc. 145-161 *Spiega un Dio l'anima esangue*, S, bc; Si min.
 adespota
 Cantata
 [A] *Spiega un Dio l'anima esangue* 3/2-Si min.
 R *A spettacol sì atroce* – [Aria cavata] se non sciogli
 3/4
 A *Sì sì distemprati* 6/8-Fa diesis min.

[R] Sono effimeri i giorni
A Non più offese C-Si min.

Ms 208. A.2

- | | |
|-----------------|---|
| 11) cc. 1-7v | <i>Se vedrò il ciel sdegnato</i> , S, bc
2. ^a str.: « E se fia fulminato »
« del Sir. ^{re} Franchi »
Aria
<i>La libertà nelle catene</i> , Roma 1690; III, 7: Alessandro
Musica di Giovan Pietro Franchi
Testo di Donato A. Leonardi |
| 12) cc. 8-11v | <i>La speme che vide</i> , S, bc
2. ^a str.: « Se 'l ver mi riveli »
adespota
Aria |
| 13) cc. 12-12v | <i>Ab crudele non è nel tuo cor</i> , S, bc
adespota
Aria |
| 14) cc. 13-16v | <i>Chi non sa che cosa sia gelosia</i> , S, bc
« del Sig. ^{re} Franchi »
Aria
Testo di Ascanio Sabatini
Un'aria sul medesimo testo si trova nell'oratorio <i>Atalia</i> ,
messo in musica da Giuseppe Pacieri (Roma, 1700) e da
Giovanni Domenico Giuliani (Firenze, s.d.). |
| 15) cc. 17-19 | <i>Se questo non basta</i> , S, bc
« Del Sig. ^{re} Franchi »
Aria
<i>La libertà nelle catene</i> , Roma 1690; III, 3: Laura
Concordanze: I-Fc, B. 2379; F-Pn, Rés, Vmf. ms. 40 |
| 16) cc. 19v-22v | <i>Mio bene mia vita</i> , S, bc.
adespota (Flavio Carlo Lanciani)
Aria
<i>Amore e gratitudine</i> , Roma 1690; III, sc. ultima: Daliso
Musica di Flavio Carlo Lanciani
Testo di Pietro Ottoboni
Quest'aria si trova anche nell' <i>Amante del suo nemico</i> di Lan-
ciani / Ottoboni (Roma, 1688) il cui libretto manoscritto, |

abbozzato dallo stesso Ottoboni, si trova in I-Rvat, Ott. lat. 2227.

Concordanze: D-Hs, M.A/709 (partitura).

- 17) cc. 23-27^v *Se col tuo core ingrato*, S, bc
 2.^a str.: « E se il mio core ancora »
 adespota (Bernardo Pasquini)
 Aria
 La caduta del regno dell' Amazzoni, Roma 1690; III, 3: Mandane
 Musica di Bernardo Pasquini
 Testo di Giuseppe Domenico de Totis
 Concordanze: GB-Lbl, Add. 16152 (partitura: 2 vv, bc); I-Fc, B. 2379; I-Rc, 2573; I-Rvat, Barb. lat. 4162 (in bc inizio differente); F-Pn, Rés. Vmf. ms. 40.
 DELLA SETA, 154 (copista Giovanni Antelli, 1 maggio 1691)
-
- 18) cc. 28-31 *Menzogner fabro d'inganni*, S. bc
 2.^a str.: « Vanne ò crudo »
 adespota (Bernardo Pasquini)
 Aria
 La caduta del regno dell' Amazzoni, Roma 1690; II, 3: Mandane
 Concordanze: GB-Lbl, Add. 16151 (partitura); I-Fc, B. 2379; I-Rc, 2573 (uguale solo l'incipit); I-Rvat, Barb. lat. 4162, cc. 25-26^v (musica diversa); cc. 27-28^v (concorda con il ms. corsiniano).
 DELLA SETA, 154 (copista Giovanni Antelli, 1 maggio 1691)
-
- 19) cc. 31-32^v *Senza parlar d'amor*, S, bc
 adespota (Giacomo Perti)
 Aria
 Brenno in Efeso, Venezia 1690; I, 3: Leontio
 Musica di Giacomo Perti
 Testo di Antonio Arcoleo
-
- 20) cc. 33-36^v *Beltà che piace*, S, bc
 « Del Sig^e Scarlatti »
 Aria
 La Statira, Roma 1690; I, 6: Campaspe
 Musica di Alessandro Scarlatti
 Testo di Pietro Ottoboni

Concordanze: B-Bc, 2348-k (partitura); Dddr-Dlb (part.); US-Wc, M 1500 S28 S6 (part.); D-Mbs, Mus. 144 (part., copiata probabilmente da Tarquino Lanciani); GB-CDpl, Mackworth Collection (part.); I-MOe, F. 1538 (part. adespota); GB-Lbl, Add. 22103 (part.); D-MŪs, 3947; I-Fc, B.2389; I-Rvat, Chigi Q.IV.45; I-Rvat, Chigi Q. IV.37; I-Nc, M.34.5.13; F-Pn, Rés. Vmf. ms. 40. MARX/83, 160: (copista Tarquinio Lanciani, 13 gennaio 1690).

Ed.: A. SCARLATTI, *La Statira*, ed. William C. Holmes, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1985 (« The Operas of Alessandro Scarlatti », vol. IX).

-
- 21) cc. 37-39^v *Resista chi può al dardo d'amor*, S, bc
 « Del Sig^{re} Scarlatti »
 Aria
 La Statira, Roma 1690; II, 7: Campaspe
 Concordanze: per le partiture mss. cfr. scheda n. 20 (vv, vla, bc); D-MŪs 172 (Al).
 Ed.: vedi scheda 20.
-
- 22) cc. 40-42^v *Se avesse in man la face*, S, bc
 « Del Sig^{re} B:^o Pasquini »
 Aria
 La caduta del regno dell'Amazgoni, Roma 1690; II, 8: Mitilene
 Concordanze: GB-Lbl, Add. 16151 (part.); D-MŪs 176; F-Pn, Rés. Vmf 40; I-Rvat, Barb. lat. 4162.
-
- 23) cc. 43-45^v *T'offesi ben mio*, S, bc
 2.^a str.: « Se crudo mi sprezzì »
 « Sig^{re} Alesandro Scarlatti »
 Aria
 La Statira, Roma 1690; III, 4: Campaspe
 Concordanze: per le partiture mss. cfr. scheda n. 20 (vv, vla, bc); D-MŪs, 176; I-Fc, B. 2379.
 Ed.: vedi scheda 20
-
- 24) cc. 46-47^v *Biondi crini che stringete*, S, bc
 2.^a str.: « Se fra lucide catene »
 « Del Sig^e Bernardo Pasquini »
 Aria
 La caduta del regno dell'Amazgoni, Roma 1690; I, 5: Licandro
 Concordanze: GB-Lbl, Add. 16150 (part. ms); GB-Och,

954; D-MÜs, 176; I-Bc, V/291; I-Rc, 2573; I-Rvat, Barb. lat. 4162; GB-Lcm, 1098; I-Fc, B. 2379.

DELLA SETA 154: (copista Giovanni Antelli, 1 maggio 1691).

25) cc. 48-50v

A battaglia amante infido, S, bc

« Del S.^e B. Pasquini »

Aria

La caduta del regno dell'Amazxoni, Roma 1690; III, 12: Mandane

Concordanze: GB-Lbl, Add. 16152 (part.: vv, vla, bc; 2.^a str.: « Alle stragi, a le morti »); I-Fc, B. 2379; I-Rvat, Barb. lat. 4162 (con 2.^a str.).

DELLA SETA, 154; (copista Giovanni Antelli, 1 maggio 1691).

26) cc. 51-52v

Guerra all'armi, S, bc

« Del s.^e B. Pasquini »

Aria

La caduta del regno dell'Amazxoni, Roma 1690; I, 8: Mitilene

Concordanze: GB-Lbl, 16150 (part.: vv, vla); I-Fc, B. 2379; I-Rvat, Barb. lat. 4162 (con molte varianti).

27) cc. 53-58

Quanto deve alla sua sorte, S, bc

2.^a str.: « Ringratiar può la sua stella »

« Del Sig.^{re} B. Pasquini »

Aria

La caduta del regno dell'Amazxoni, Roma 1690; I, 14; Mitilene

Concordanze: GB-Lbl, Add. 16150 (part.: vv, vla); I-Rvat, Barb. lat. 4162.

DELLA SETA, 154 (copista Giovanni Antelli, 1 maggio 1691).

28) cc. 58v-62v

Bella non disperar, S, bc

2.^a str.: « Bella non ti doler »

« Del Sig.^{re} Pietro Franchi »

Aria

La libertà nelle catene, Roma 1690; I, 6: Laura

Concordanze: F-Pn, Rés. Vmf. 40.

29) cc. 63-66

Poveretti innamorati, S, bc

adespota (Giovan Pietro Franchi)

Aria

La libertà nelle catene, Roma 1690, I, 15: Celinda

30) cc. 66v-70

Punir ti voglio ingrato, S, bc

adespota (Alessandro Scarlatti)

Aria

La Statira, Roma 1690, II, 7: Campaspe*Concordanze*: per le partiture mss. cfr. scheda n. 20 (vv, vla, bc); D-MÜs 3947 (con la 2^a str.: « Saprò con mie querele », vv, vla, bc);

MARX/83, 160 (copista Tarquinio Lanciani, 13 gennaio 1690).

Ed.: vedi scheda 20.

31) cc. 70v-72v

D'un crin nero fra le ritorte, S, bc

adespota (Giacomo Perti)

Aria

Brenno in Efeso, Venezia 1690; I, 6: Elvira*Concordanze*: F-Pn, Rés, Vmf. 26; I-Rvat. Barb. lat. 4142.

32) cc. 73-79v

Se brami la mia vita, S, bc2.^a str.: « Se vuoi ch'io per te »

adespota (Giuseppe Scalmani)

Aria

Concordanze: I-Rli, Caetani, 208.A.5 cc. 67-72v (cfr. scheda n. 82).

33) cc. 79-82v

Rio destin a che piagar, S, bc2.^a str.: « Dio d'Amor senza speranza »

adespota (Flavio Lanciani)

Aria

Il Martirio di S. Eustachio, Roma 1690; I, 7: Traiano

Musica di Flavio Carlo Lanciani

Testo di Pietro Ottoboni

Concordanze: GB-Lcm, 322 (part., vv, vla, bc) Lo stesso testo si trova anche nell'opera *Amante del suo nemico*, Roma 1688, di Flavio Carlo Lanciani su testo di Pietro Ottoboni.

34) cc. 83-86v

Aure che v'aggirate, S, bc

adespota (Alessandro Scarlatti)

Aria

La Rosmene, Roma 1690; II, 2: Oronte

Musica di Alessandro Scarlatti

Testo di Giuseppe Domenico de Totis
Concordanze: D-MÜs, 176: « Del Sig. Franc^o Gasperini »;
 F-Pn, Rés. Vmf. ms. 40: « Del Sig. Gasperini ».

35) cc. 87-88^v *Trionfa pur ch'hai vinto*, S, bc
 adespota
 Aria
 MARX/83, 153 (copista: Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

36) cc. 89-92 *Crudele hor sentirai*, S, bc
 adespota
 Aria
 MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

37) cc. 93-95 *L'alma non è più mia*, S, bc
 adespota (Alessandro Scarlatti)
 Aria
Gli equivoci in amore, Roma 1690; III, 11: Celindo
 Musica di Alessandro Scarlatti
 Testo di Giovanni Battista Lucini
Concordanze: GB-Lbl, Add. 31513 (part.); I-Fc, B. 2379
 (con la 2.^a str.: « Deh senti almen oh bella »); I-Rvat,
 Barb. lat. 4155.

38) 95^v-98 *Son sì dolci le catene*, S, bc
 adespota (Alessandro Scarlatti)
 Aria
Gli equivoci in amore, Roma 1690; I, 2: Climene
Concordanze: GB-Lbl, Add. 31513 (part.) e Add. 14167
 (part.: vv., vla, bc); F-Pn, Rés. Vmf. ms. 38.

39) 98^v-101^v *Saprò ben io difendere*, S, bc
 « Del Sig^{re} Scarlatti »
 Aria
Gli equivoci in amore, Roma 1690; I, 5: Rosaura
Concordanze: GB-Lbl, Add. 31513 (part.); I-Rvat, Chigi
 Q.IV.42 (con la 2.^a str.: « Saprò ben io resistere »); I-Rvat,
 Chigi Q.IV.50, c. 63 (solo un frammento della 2.^a strofa).

40) cc. 102-106 *Non dar più pene o caro*, bc
 « Del Sig^{re} Scarlati »
 Aria
Gli equivoci in amore, Roma 1690; II, 3: Rosaura
Concordanze: GB-Lbl, Add. 31513 (part.); Add; 14167

(part.: vl solo, «leuto, violoncino, senza cembalo»; mus. diversa); GB-Lbl, Add. 29386 (musica in parte diversa); GB-Lbl, Add. 31506; GB-Lbl, Harley 1272 (con vv); F-Pn, Rés. Vmf. 42; F-Pn, Rés. Vmf. 38 (2.^a str.: « Non mi mancar di fe' »); D-MÜs, 595; D-MÜs, Dr211 pp. 28-29, (in *Specimen of various Styles of Music. Referred to in A Course of Lectures Read at Oxford & London and adapted to Keyed Instruments by W^m Crotch* ... vol. II, London 1808, pp. 28-29; I-Fc, B. 2379 (2.^a str.: « Deh senti almen oh bella »).

ROSTIROLA, 544 n. 25e.

-
- 41) cc. 106v-108v *E' gioco l'amare*, S, bc
« Del Sig.^{re} Lancani »
Aria
Amore e gratitudine, Roma 1690; Roma 1691; I, 5: Daliso
Concordanze: D-Hs, M.A/709 (part.: 2.^a str.: « Scherzando ferisce »).
MARX/68, 127 (copista Tarquinio Lanciani, giugno 1691).
-
- 42) cc. 109-111 *Se più vago qui spunta ogni fiore*, S, bc
« Del S.^e Lanciani »
Aria
Amore e gratitudine, Roma 1690; Roma 1691; I, 8: Daliso
Concordanze: D-Hs, M.A/709 (part.: 2 vv, vla, bc; 2.^a str.: « Se più chiaro qui mormora il rio »).
-
- 43) cc. 112-115 *Lascia d'esser crudel*, S, bc
« Sig.^{re} Lancani »
Aria
Amore e gratitudine, Roma 1690; Roma 1691; II, 5: Daliso
Concordanze: D-Hs, M.A/709 (part.).
MARX/68, 127 (copista Tarquinio Lanciani, giugno 1691).
-
- 44) cc. 115v-118 *Amami bella sì cb'io t'amo*, S, bc
adespota
Aria
Amore e gratitudine, Roma 1690; Roma 1691; III, 2: Daliso
Concordanze: D-Hs, M.A/709 (part.: 2 vv., vla, bc.; 2.^a str.: « Giurami eterna fè »).
-
- 45) cc. 118v-121v *Un cor da voi ferito*, S, bc
« Del Sig.^{re} Scarlatti »
Aria
Gli equivoci in amore, Roma 1690; I, 5: Elmiro

Concordanze: GB-Lbl, Add. 31513 (part.: Al); GB-Lbl Add. 14167 (part.: Al); GB-Lbl, Add. 31506; D-MŪs, 176; I-Fc, B. 2379; I-Rvat, Barb. lat. 4155.

-
- 46) cc. 122-124 *Non è più mia quest'alma*, S, bc
 « Del Sig^{re} Scarlatti »
 Aria
Gli equivoci in amore, Roma 1690; I, 1: Elmiro
Concordanze: GB-Lbl, Add. 31513 (part.: Al); GB-Lbl, Add. 14167 (part.: vv, vla, bc; Al); D-WD, 707.
-
- 47) cc. 124^v-127^v *Questi sono i trofei*, S, bc
 « Del Sig^{re} Scarlatti »
 Aria
Gli equivoci in amore, Roma 1690; III, 2: Elmiro
Concordanze: GB-Lbl, Add. 31513 (part.: vv, vla, bc; Al); GB-Lbl, Add. 14167 (part.).
-
- 48) cc. 128-129^v *Apritevi pupille arciere*, S, bc
 « Del Sig^{re} Scarlatti »
 Aria
Gli equivoci in amore, Roma 1690; III, 9: Elmiro
Concordanze: GB-Lbl, Add. 14167 (part.: vv, vla, bc; Al); 2.^a str.: « Destatevi luci guerriere »).
-
- 49) cc. 130-131^v *Perchè un'alma s'innamori*, S, bc
 adespota
 Aria
-
- 50) cc. 132-135 *Ab crudel di che bel vanto*, S, bc
 adespota (Alessandro Scarlatti)
 Aria
Gli equivoci in amore, Roma 1690; II, 9: Elmiro
Concordanze: GB-Lbl, Add. 14167 (part.: vv., vla, bc; Al)
-
- 51) cc. 135^v-138^v *Habbi di me pietà*, S, bc.
 adespota (Flavio Carlo Lanciani)
 Aria
Amore e gratitudine, Roma 1690; III, 2: Daliso
Concordanze: D-Hs, M.A/709 (part.).
 MARX/68, 127 (copista Tarquinio Lanciani, giugno 1691).
-
- 52) cc. 139-140^v *Per farlo innamorar*, S, bc
 adespota (Marc'Antonio Ziani)

Aria

La Falsirena, Venezia 1690; I, 9: *Falsirena*

Musica di Marc'Antonio Ziani

Testo di Rinaldo Cialli

Concordanze: I-MOe, G. 311

Ms 208.A.3

53) cc. 1-6v

Non fa poco in tante pene, S, bc; Si min.

adespota

Cantata

[A] Non fa poco in tante pene C-Si min.

[R] E che dunque far degg'io

[A] Fanno guerra entro il mio petto C-Fa diesis min.

54) cc. 7-18v

Farmi amante d'un vago semblante, S, bc; Si bem. Magg.
« Del Sig. Aless.^o Melani »

Cantata

[A] Farmi amante C-Si bem. Magg.

[R] Vanne furia del mondo

[A] Cagion d'ogni male 6/8-Do min.

[R] Non per me la bellezza – [Aria cavata] A la costanza
3/4

[A] Voglio pace e libertà C-Si bem. Magg.

Concordanze: D-MÜs, 2663.

55) cc. 19-32v

Sei pur cara e dolce al cor, S, bc; La min.

adespota

Cantata

[A] Sei pur cara C-La min.

[R] Troppo indegne

[A] Deh prendi oh Nume arcier C 3/8 - Do Magg.

[R] Abbastanza penai – [Aria cavata] [ri]manga chi da
quelli 3/2

[A] Abastanza lagrimorno C-Sol Magg.

2.^a str.: « In amor beltà mendace »

[R] S'oda dunque chi vuole

[A] Si sarranno menzognieri C-Mi min.

56) cc. 33-44

Dhe svegliatevi occhi belli, S, bc; C Re min.

adespota

Cantata

[A] Dhe svegliatevi occhi C-Re min.

[R] Crudel so che tu scherzi

[A] Se tu scherzi e ridi C-Fa Magg.
 [R] Mi convien di partire
 [A] Luci belle luci care 12/8-Re min.
Concordanze: GB-Lbl, Harley, 1272 (adespota).

- 57) cc. 45-61v *Nel mar che bagna a Mergellina*, S, bc; Si bem. Magg.
 adespota (Alessandro Scarlatti)
 Cantata
 [R] Nel mar che bagna
 [A] Se dall'arco d'un ciglio C-Si bem. Magg.
 2.^a str.: « Se da un guardo cocenti faville »
 [R] Del suo amor non creduto
 [A] Voci care ma bugiarde 3/8-Do min.
 2.^a str.: « Cari accenti mensognieri »
 [R] Replicar volle Elpin
Concordanze: cfr. HANLEY, 351-352.

- 58) cc. 62-73v *Su verdeggianti stelo*, S, bc; Si bem. Magg.
 adespota
 Cantata
 [R] Su verdeggianti stelo - [Aria cavata] È pallidetta
 3/4
 [A] Quel candore pallidetto C3/4
 2.^a str.: « E se pallide viole »
 [R] E se pallida aurora - [Aria cavata] se in lei miro
 ristretto il paradiso C3/4

- 59) cc. 74-92v *Crudel perchè tradirmi*, S, bc; C-La min.
 adespota
 Cantata
 [A] Crudel perchè tradirmi C-La min.
 2.^a str.: « Se mi piagasti il core »
 [R] Dimmi amata tiranna
 [A] Miei sospiri dal petto uscitemi [C]-Re min.
 [R] Ma se ben non ti piechi
 [A] Dunque o mia bella adorata 6/8-La min.
 2.^a str.: « Questo core al tuo bel lume »
Concordanze: I-Bc, V/279 .

- 60) cc. 93-103 *Piangi mio core*, S, bc; 3/8-Do min.
 « Del Sig. Francesco Gasp[arini] »
 Cantata
 [A] Piangi mio core 3/8-Do min.
 [R con refrain] Si sfoga dolente

[R] Pietà dove t'aggiri
 [A] Nel sen della mia bella C-Si bem. Magg.
 [R] Amoriosi tormenti
Concordanze: I- Rvat, Chigi Q. VIII.177.

- 61) cc. 104-111v *S'i' v'adoro ò luci belle*, S, bc; C-Re min.
 adespota
 Cantata
 [A] *S'i' v'adoro ò luci belle* C-Re min.
 2.^a str.: « *S'i' v'adoro ò lumi cari* »
 [R] Onde se per mia sorte – [Aria cavata] Tra gioie d'amor
 3/4

Ms 208.A.4

- 62) cc. 1-22 *Sprigionati dal sonno*, S, bc; C-Re min.
 « Del Sig.^{re} Gasparini »
 Cantata
 [R] Sprigionati dal sonno
 A Incomincio a sospirar C-Re min.
 R Io ti cedo Cupido
 [A] Amor sei trionfante 12/8-Do Magg.
 [R] Cieco Arcier cieco Nume
 A Amo un Dio che mi distrugge C-La min.
 [R] Non s'accinga a gl'amori - [aria cavata] Ch'hanno
 gl'amanti 3/2
 A Chi per duce non ha la fortuna C-Do Magg.
 [R] Imparate da me incauti amanti – [Aria cavata] è mascherato inganno 6/8.
Concordanze: GB-Lbl, Add. 34055 (ms. appartenuto ad Andrea Adami da Bolsena; adespota, ma il nome di Gasparini è presente nell'indice; l'aria « Amor sei trionfante » è seguita da una 2.^a str.: « Non giova ... »; l'aria « Chi per duce » è seguita da una 2.^a str.: « Le sventure son fide ... »).

- 63) cc. 23-32v *Ho nel sen una ferita*, S, bc; C3/8 – La min.
 adespota
 Cantata
 [A] Ho nel seno una ferita C3/8-La min.
 2.^a str.: « Ho nel petto un rio dolore »
 [R] Io sol misera amante
 [A] Voglio sino alla morte 3/8-La min.

- 64) cc. 33-44 *Filli già che la sorte*, S, bc; C-Sol min.
 « Del S. Franc. Gasperini »
 Cantata
 [R] *Filli già che la sorte*
 A *Da sospiri e non da venti* C-Sol min.
 R *Misero che vaneggio*
 A *Scorri pur felice e bella* C-Mi bem. Magg.
 [Arietta] *Qui gl'euri fremono* 3/8
 [R] *Vattene pur felice* – [Aria cavata] e sia naufrago 3/4
 Testo di Antonio Ottoboni
Concordanze: F-Pn, D. 14440; I-Vcor, 466, pp. 587-588
 (solo testo).
 Lo stesso testo è stato musicato da Giuseppe Mozzi
 (GB-Lbl, Add. 34056, cc. 20-25v, Roma 1709 ca.)
-
- 65) cc. 45-60v *Breve stagion correa*, S, bc; Si bem. Magg.
 « D[el] S.^e F. L. » [Flavio Carlo Lanciani]
 Cantata
 [R] *Breve stagion correa*
 [A] *Serve il bacio per guida d'amore* C-Si bem Magg.
 R *Bagio nò che non sei*
 [A] *Ape che sola d'intorno* 3/8- Sol min.
 [R] *Ma folle a chi t'appello*
 [A] *Perchè spietata un bagio mi prendi* 4/4-La min.
 [R] *Così dicea Filor non più gradito*
 [A] *Si Tisifoni di Lete* 4/4-Si bem. Magg.
Concordanze: I-Nc, Cantate 25 (*olim* 33.5.40): 1691.
-
- 66) cc. 61-78v *La scitica regnante vedova*, S, bc; Fa Magg.
 « D.S.G.D.V.^e » (Giovanni Lulier detto « del Violone »)
 Cantata
 [R] *La Scitica Regnante Vedova* – [Aria cavata] se morte
 ti ferì 3/4
 [A] *Quella morte sì bramata* 4/4-Fa Magg.
 [R] *Cada dunque svenato*
 [A] *Del Egitto la Donna reale* 3/4-Do Magg.
 [R] *E tu là ne gl'Elisi*
 [A] *O mio core a lusingarti* 3/8-Re min.
 [R] *Sparite dunque* – [Aria cavata] con le delitie 3/4
Concordanze: I-Rvat, Barb. lat. 4202 (« Tomiri vendicata »).
 MARX/68, 127 (copista Tarquinio Lanciani, giugno 1691).
-
- 67) cc. 79-92v *Allor che tua gioia*, S, bc; Re Magg.
 adespota

Cantata

[R] Allor che tua gioia – [Aria cavata] Amando penando
3/2

[Arioso] Come senza la gioia C-Si min.

[A] Barbaro finto ingrato C-Re Magg.

[R] All'hor che tua vita – [Aria cavata] Languire morire

[Arioso] Come lasci la vita C-Re Magg.

Lo stesso testo è stato musicato da Federico Generali
(cfr. B-Bc, Ms 697)

68) cc. 93-104

Crude stelle se godete, S, bc; Mi min.
adespota

Cantata

[A] Crude stelle se godete C-Mi min.

[R] Così la vaga Clori

[A] Per placar del tuo petto 3/2-La min.

[R] Più dir Clori volea

[A] Se quest'alma ogn'ora 3/2-Sol Magg.

69) cc. 105-116

Taci taci non t'amo, S, bc; La min.

« D: S: C: A. L. Gobbo della Reg.^a » (Carlo Ambrogio
Lonati)

Cantata

[R] Taci taci non t'amo

[A] Voi lo sentite ò stelle C-La min.

[R] Ma nò fiamme e furore

[A] Voglio amarti ò caro bene 3/8-Do Magg.

[Arioso] Gioir non prezza C

70) cc. 117-122

Quant'è bella la mia stella, S, bc; Do min.

« D: S: A: S:^{lla} » (Alessandro Stradella)

Aria

Concordanze: GB-Cfm, MU MS 129 (*olim* 32.E.11).

71) cc. 123-136v

Voi volete ch'io canti, S, bc; Do min.

« Del Sig.^r Severo d[e] [Luca] »

Cantata

[R] Voi volete ch'io canti

[A] Canterò ma il dolor mio C-Do min.

[R] Dirò che il mio pensiero

A È nero quel crine C-Sol min.

[R] Vanti pur biondo crine

A Con l'onde torbide 3/4-Mi bem. Magg.

2.^a str.: « Dall'empie tenebre »

[R] Ma non intendo
 [R] Dunque convien ch'io mi distrugga
 Testo di Francesco Maria Paglia
Concordanze: I-Rvat, Vat. lat. 10204 (« Capelli neri »)
 (solo testo).

- 72) cc. 137-162 *Io morirei contento*, S, bc; Mi min.
 « Del Sig. All.^o Scarlatti »
 Cantata
 [Arioso/R] Io morirei contento
 A S'ogni fiamma spargesse faville 4/4-Mi min.
 R Ma sia quanto si voglia
 A S'armi pur d'empio veleno 3/8-Si min.
 R Sì si fido mio core
 A O' devi amar me sola C-Mi Magg.
Concordanze: cfr. HANLEY, 270-271.
 N.B.: l'ultima aria non è presente nelle altre fonti.

Ms 208.A.5

- 73) cc. 1-4 *Se non ho più che goder*, S, bc; C-Do Magg.
 adespota
 Aria
-
- 74) cc. 5-8v *Caro se tu m'adori*, S, bc; C-Sol min.
 adespota
 Aria
-
- 75) cc. 9-16v *Amore è quel tiranno*, S, bc; C-Sol min.
 adespota (Giovanni Bononcini)
 Cantata
 [A] Amore è quel tiranno C-Sol min.
 [R] Dunque di te fa scempio
 A Quell'empio alle mie pene C-Sol min.
Concordanze: I-Rsc, G. 392 (solo la prima aria); I-MOe,
 Mus. F. 2024; I-MC, 124.B.13. (nelle ultime due fonti attr.
 a Gio. M.^a Bononcini).
 Cfr. CHIARELLI, pp. 173-77
-
- 76) cc. 17-23v *Nelle rive del Tebro*, S, bc; C-Do Magg.
 « Del Sig.^{re} Mela[ni] »
 Cantata
 [R] Nelle rive del Tebro

A Tanto hai fatto che m'hai tolto C-Do Magg.
2.^a str.: « Non pensar che due pupille »

- 77) cc. 25-36 *O questa sì ch'è bella*, S, bc; C-Sol min.
adespota
Cantata
[A] O questa sì ch'è bella C-Sol min.
[R] E non s'avvede - [Aria cavata] fallo ogn'italiano
3/2
[R] Onde per ammolire
[A] Perchè amore il cor mi prese C-Do min.
[R] Ma folle e che più spero - [Aria cavata] che dà tre-
gua 3/2

- 78) cc. 37-48v *Mentre l'aperte vie*, S, bc; C-La Magg.
« Del Sig.^{re} Gasperini » (Francesco Gasparini)
Cantata
[R] Mentre l'aperte vie
A Bianchi gigli il cui candore C-La Magg.
[R] E se le luci affisso - [Aria cavata] La modestia di
Clori 3/4
[A] Se poi sento ne' boschi vicini C-Si min.
[R] Folle e che vanegio

- 79) cc. 49-58v *Silentio aure silentio*, S, bc; Do Magg.
adespota
Cantata
[R] Silentio aure silentio
[A] Aure voi che al verno in braccio C-La min.
[R] Ma tu Signor non posi
[A] Queste poma belle e intatte 6/8-Do Magg.
[R] Ma l'afflitto mio ben - [Aria cavata] E già in braccio
a Maria 3/2
[A] Pupille care C-Sol Magg.
[R] Dormite sì - [Aria cavata] Non dormon così 3/2

- 80) cc. 59-64v *Quei lumi quel labro*, S, bc
2.^a str.: « Quel seno quel ciglio »
« Del Sig.^r Ber:^o Pasquini 1691 »
Aria
Il Colombo, Roma 1690; II, 6: Fernando
Musica di Bernardo Pasquini

Testo di Pietro Ottoboni

Concordanze: GB-Lbl, Add. 16153 (part.); D-MÜs, 176.

-
- 81) cc. 65-66^v *Chi porta amore*, S, bc
« Del Sig.^r Ber:^o Pasquini 1691 »
Aria
Il Colombo, Roma 1690; II, 5: Guascarre
Concordanze: GB-Lbl, Add. 16153 (part.)
MARX/68, 127 (copista Tarquinio Lanciani, giugno 1691).
-
- 82) cc. 67-72^v *Se brami la mia vita*, S, bc
2.^a str.: « Se vuoi ch'io per te »
« Del Sig:^{re} Scalmani »
Aria
Concordanze: I-Rli, Caetani, 208.A.2 cc. 73-78^v (cfr. scheda n. 32).
-
- 83) cc. 73-76^v *Aspro tormento*, S, bc
« Di Giosepe Scalmani »
Aria strofica
2.^a str.: « Troppo sei cruda »
3.^a str.: « Goder non posso »
4.^a str.: « Bella tiranna »
-
- 84) cc. 77-78^v *Le catanesi sono rubba cori*, S, bc
adespota
Aria
-
- 85) cc. 79-83 *Sento dir che quando alletta*, S, bc
adespota (Giovanni Lulier)
Aria
[*Agrippina?*] [Roma 1690?]
Musica di Giovanni Lulier, detto del Violone
Testo di Giuseppe Domenico de Totis o di Pietro Ottoboni.
Concordanze: I-Rvat, Barb. lat. 4155; I-Rvat, Chigi Q. IV.38.
-
- 86) cc. 84-89 *Bella fiamma del mio seno*, S, bc
adespota (Giovanni Lulier)
Aria
[*Agrippina?*] [Roma 1690?]
Concordanze: I-Rvat, Barb. lat. 4155.
-

- | | |
|------------------------------|---|
| 87) cc. 90-93 ^v | <i>Per pietà cangia desio</i> , S, bc
adespota (Giovanni Lulier)
Aria
[Agrippina?] [Roma 1690?]
<i>Concordanze</i> : I-Rvat, Barb. lat. 4155. |
| <hr/> | |
| 88) cc. 94-96 ^v | <i>A chi finge e sa tacere</i> , S, bc
adespota (Giovanni Lulier)
Aria
[Agrippina?] [Roma 1690?]
<i>Concordanze</i> : I-Rvat, Barb. lat. 4155. |
| <hr/> | |
| 89) cc. 97-101 ^v | <i>Picciola è l'ape</i> , S, bc
adespota (Giovanni Lulier)
Aria
[Agrippina?] [Roma 1690?]
<i>Concordanze</i> : I-Rvat, Barb. lat. 4155. |
| <hr/> | |
| 90) cc. 102-106 | <i>Come mai mio dolce ardore</i> , S, bc
adespota
Aria |
| <hr/> | |
| 91) cc. 107-111 | <i>La dottrina d'amor</i> , S, bc
adespota
Aria |
| <hr/> | |
| 92) cc. 113-117 ^v | <i>Son pur sventurata</i> , S, bc
« Del S. Del Violone » (Giovanni Lulier)
Aria
[Agrippina?], [Roma 1690?]
<i>Concordanze</i> : I-Rvat, Barb. lat. 4155; I-Rvat, Chigi Q.IV.38. |
| <hr/> | |
| 93) cc. 118-121 ^v | <i>Se a' miei detti</i> , S, bc
adespota (Giovanni Lulier)
Aria
[Agrippina?], [Roma 1690?]
<i>Concordanze</i> : I-Rvat, Barb. lat. 4155. |
| <hr/> | |
| 94) cc. 122-128 ^v | <i>La pace del mio cor</i> , S, bc
adespota (Giovanni Lulier)
Aria
[Agrippina?], [Roma 1690?]
<i>Concordanze</i> : I-Fc, B. 2379; D-MŮs, 176. |

- 95) cc. 129-132 *Tormentosa gelosia*, S, bc
 adespota (Giovanni Lulier)
 Aria
 [*Agrippina?*], [Roma 1690?]
Concordanze: I-Rvat, Barb. lat. 4155.
-

- 96) cc. 133-135v *A chi finge e sa tacere*, S, bc
 adespota (Giovanni Lulier)
 Aria
 [*Agrippina?*], [Roma 1690?]
Concordanze: I-Rvat, Barb. lat. 4155.
-

- 97) cc. 137-141 *Sin qui con la speranza*, S, bc
 adespota (Giovanni Lulier)
 Aria
 [*Agrippina?*], [Roma 1690?]
Concordanze: I-Rvat, Barb. lat. 4155.
-

Ms 208.A.6

- 98) cc. 1-5 *Dilli che son sdegnata*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; II, 17: Idraspe
 Musica di Bernardo Sabadini
 Testo di Pietro D'Averara
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389; GB-Lbl, Eger-
 ton 2961; I-Bc, V/291; I-Rvat, Chigi Q.IV.31; I-Gl,
 B.2.23. (Arie raccolte dal sig. Biagio de Avitabile nel 1701).
-

- 99) cc. 5v-11 *Mi voglio vendicar*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; III, 3: Idraspe
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389.
-

- 100) cc. 11v-12v *Col pregar e non costringere*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; II, 10: Idraspe
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E.388; I-Bc, V/291;
 I-Rvat, Chigi Q.IV.31; US-NY, collezione privata Lau-
 rence Libin; I-Gl, B.2.23.
-

- 101) cc. 13-16^v *Taci Cleandro*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; I, 11: Idraspe
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 388; GB-Lbl, Egerton 2961; I-Rvat, Chigi Q.IV.38; I-CCc, Ms Dragoni, A, [n° 31]; I-Gl, B.2.23.
-
- 102) cc. 17-20 *Benchè Cupido mi sia crudele*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; I, 14: Aiace
Concordanze: GB-Lbl, Egerton 2961; D-MÜs, 186.
-
- 103) cc. 20^v-(24) *Sei vaga cara e bella*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; III, 14: Aiace
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 388; D-MÜs, 186 (attr. a Bononcini); GB-Lbl, Egerton 2961; I-Bc, V/291; F-Pn, Rés. Vmc. 88 (adespota, musica diversa); I-Gl, B.2.23.
-
- 104) cc. (24^v)-27^v [*In un guardo del mio Nume*], S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; I, 18: Aglauro
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 388 (Al); D-MÜs, 186; I-Bc, V/291.
-
- 105) cc. 28-32^v *Il genio è destino*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; I, 5: Aglauro
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 388; I-Bc, V/291.
-
- 106) cc. 33-36^v *D'amare mi pento*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; I, 12: Cleandro
Concordanze: I-Bc, V/291; GB-Ob, Mus. Sch. E. 388 (musica diversa).
-

- 107) cc. 37-39^v *Non voglio amori*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; II, 16: Getide
Musica di Bernardo Sabadini
Testo « delli Signori M.N.P.C. »
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389; GB-Lbl, Egerton 2961; D-MŮs, 172 (Al); I-Rvat, Chigi Q.IV.45.
-
- 108) cc. 39^v-43^v *Tuo danno non dovesti farmene*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; III, 17: Eusonia
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389 (Al)
-
- 109) cc. 34^v-47 *Insegnar l'arti d'amare*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; I, 6: Licinio
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389 (Al; violino concertante).
-
- 110) cc. 47^v-51 *Vorrei sdegnarmi e vendicarmi*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; III, 18: Eusonia
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389.
-
- 111) 51^v-55 *Senza guida e senza stella*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; I, 15: Eusonia
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389 (Al).
-
- 112) 55-56^v *Scordati pur di me*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; II, 18: Eusonia
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389; I-Rvat, Chigi Q.IV.41; *Recueil des meilleurs airs italiens*, Paris, Ballard 1708.
-

- 113) 56^v-60^v *Non parlerò più mai*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L'Eusonia, Roma 1697; I, 17: Getide
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389; I-Rvat, Chigi Q.IV.41 (con molte varianti).
-
- 114) cc. 61-66[65] *Senza sperar pietà*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L'Eusonia, Roma 1697; III, 8: Eusonia
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389; GB-Lbl, Egerton 2961; I-Bc, V/291; I-MOe, Mus. G. 318 (musica diversa).
-
- 115) cc. 66[65]-69[68] *Amor porta le penne*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L'Eusonia, Roma 1697; III, 7: Valerio
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389; GB-Lbl, Egerton 2961; GB-Lbl, Add. 22099 (nell'indice: « by Stephano »); GB-Lwa, CG. 63; GB-Lgc, G. Mus. 463 (attr. a Bononcini); I-Rvat, Chigi Q.IV.41.
-
- 116) cc. 69^v[68^v]-71^v[70] *Spera che barbaro*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L'Aiace, Roma 1697; II, 3: Cassandra
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 388.
-
- 117) cc. 73[72]-76[75] *Quei modi semplicetti*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L'Eusonia, Roma 1697; II, 16: Getide
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389.
-
- 118) cc. 76^v[75^v]-80^v[79^v] *A me piace il bel d'un volto*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L'Eusonia, Roma 1697; I, 9: Eusonia
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389; GB-Lbl, Egerton 2961.
-

- 119) cc. 81^v[80^v]-
85[84] *Cara e dolce speranza*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; II, 4: Servio
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389; I-MOe, Mus.
G. 291 (con varianti musicali e testuali).
-
- 120) cc. 85^v[84^v]-
87^v[86^v] *Hor che il tuo cor non ha*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; III, 19: Eusonia
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389.
-
- 121) cc. 88[87]-
92[91] *Non voglio nò che possa dirsi*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; II, 9: Getida
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389; D-MÜs, 172.
-
- 122) cc. 92^v[91^v]-
95^v[94^v] *Serena i mesti rai*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; II, 2: Enio (« Serena i vaghi rai »).
-
- 123) cc. 95^v[94^v]-
100^v[99^v] *Il cor già sento*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Eusonia, Roma 1697; II, 15: Valerio
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 389; GB-Ob, Mus.
Sch. E. 388; I-Rvat, Chigi Q.IV.41; I-Rvat, Chigi Q.IV.50,
cc. 51-52^v (frammento, stesso copista di Chigi Q.IV.41).
-
- 124) cc. 101[100]-
105[104] *Scherza e ride*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Aiace, Roma 1697; III, 24: Aglaura
Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 388; GB-Lbl, Egerton
2961; I-Rvat, Q.IV.31.
-
- 125) cc. 105^v[104^v]-
109^v[108^v] *Risolviti crudel*, S, bc
adespota (Bernardo Sabadini)
Aria
L'Aiace, Roma 1697; II, 8: Aglaura

Concordanze: GB-Ob, Mus. Sch. E. 388; D-MÜs, 172; I-Bc, V/291.

-
- 126) cc. 109^v[108^v]-115[114] *Se amore m'annoda*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; I, 2: Idraspe
Concordanze: GB-Lbl, Egerton 2961; I-Bc, V/291; I-G1, B. 2.23
-

- 127) cc. 115[114]-120^v[119^v] *Mille faci mille dardi*, S, bc
 adespota (Bernardo Sabadini)
 Aria
L' Aiace, Roma 1697; III, 21, Idrena
Concordanze: I-Rvat, Chigi Q.IV.31 (ma continua e finisce in Chigi Q.IV.50, cc. 9-10); I-CCc, Ms Dragoni, A, [n° 37].

c. 121[120] Indice

Ms 208.A.7

- 128) cc. 1-3^v [S]*poglia esangue in marmi argenti*, Al, bc
 « Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Musica di Alessandro Scarlatti
 Testo di Giuseppe Domenico De Totis
 Na88 (III, 11: Oronte); Fi89; MÜP (S, vv, vla, bc)
Concordanze: GB-Och, 957.
 MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).
-
- 129) cc. 5-12^v *E' destin ch'io debba piangere*, Al, bc
 « Del Sig^r Ales.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Na88 (I, 11: Rosmene); Fi89 (I, 12); Ro90 (I, 12); FiP (S, bc); MÜP (S, bc; I, 12)
Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36.
 MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).
-
- 130) cc. 13-16 [S]*e versasti da' tuoi lumi*, Al, bc
 « Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »
 Aria

La Rosmene

Na88 (III, 11: Rosmene); Fi89; Ro90; MÜP (S, bc).

Concordanze: D-MÜs, Dr 211; GB-Lbl, Add. 31812; GB-Lcm, 1098; GB-Och, 954 (S, bc).

MARX/83, 154 (Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

131) cc. 17-22

[P]er *vincer pugnando*, Al, bc« Del Sig^r Aless:^o Scarlatti »

Aria

*La Rosmene*Fi89 (II, 13: Oronte; con 2^a str.: « Per far piaghe crude »);

Ro90 (II, 12)

Concordanze: I-Rvat, Q.IV.48; I-Rvat, Q.IV.50 (frammento a cc. 57-58).

MARX/83, 154 (Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

132) cc. 23-26v

Piante voi che dall'aure agitate, Al, bc« Del Sig^r Ales:^o Scar:^{ti} »

Aria

Aldimiro, Roma 1688; III, 2: Lucimoro

Musica di Alessandro Scarlatti

Testo di Giuseppe Domenico De Totis

Concordanze: GB-Lcm, 1098; GB-Och, 955.

133) cc. 27-30

[T]enti *invano un'alma forte*, Al, bc« Del Sig^r Aless:^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (II, 13: Rosmene; testo diverso); Fi89 (II, 14); FiP (S, vv, vla, bc; musica diversa); MÜP (S, bc).

MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

134) cc. 31-34v

L'aure le fonti i rivi, Al, bc« Del Sig^r Ales:^o Scar:^{ti} »

Aria

*La Rosmene*Na88 (II, 2: Oronte); Fi89 (2.^a str.: « I lauri i faggi »);

FiP (Al, bc); MÜP (S, bc).

Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36 (con la 2.^a str.); GB-Lbl, Harley 1272 (S, bc); I-Fc, B 2379; I-Rvat, Chigi Q.IV.43; Chigi Q.IV.46 (con la 2.^a str.); Chigi Q.IV.50 (frammento a cc. 59-60).

MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

- 135) cc. 35-38^v [C]ol tuo sposo e al tuo bel viso, Al, bc
 « Del Sig^r Ales.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Na88 (II, 8: Linceo); Fi89; Ro90; FiP (Al, bc; musica diversa); MÜP.
Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36 (musica uguale a FiP).
 MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).
-
- 136) cc. 39-43 (C)ol freddo tuo velen, Al, bc
 « Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Na88 (III, 15: Eurillo); Fi89; Ro90; MÜP, (S, bc).
Concordanze: GB-Lcm, 1098; GB-Och, 957 (S, bc); I-Rvat, Chigi Q.IV.44; D-MÜs, Dr. 211; F-Pn, Rés Vmf ms 36 (S, bc).
 MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).
-
- 137) cc. 43-46 [Q]anto mai felici siete, Al, bc
 « Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Na88 (I, 1: Rosmene); Fi89; Ro90; FiP (S, vv, vla, bc); MÜP (S, vv, vla, bc).
Concordanze: D-MÜs, 3947 (S, vv, vla, bc); F-Pn, Rés Vmf ms 26 (con introduzione strumentale); F-Pn, Rés Vmf ms 36 (con introduzione strumentale).
 MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).
-
- 138) cc. 47-50^v [A]mare e fingere, Al, bc
 2.^a str.: « Ardere e struggere »
 « Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Na88 (II, 17: Eurillo); Fi89 (II, 18; 2.^a str.: « Ardere e ascondere »); Ro90 (II, 17); FiP (S, bc); MÜP (S, bc: « alla francese »).
Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36 (2.^a str.: « Amare e ascondere »); F-Pn, Rés Vmf ms 37 (con 2.^a str. sottoposta); GB-Lcm, 1098 (2.^a str. sottoposta); GB-Och, 957; I-Rvat, Chigi Q.IV.43.
 MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).
-

- 139) cc. 51-56v [P]erchè amor vedea languire, Al, bc
 2.^a str.: « Ogni cor che amando geme »
 « Del sig^r Aless.^o Scarlatti »
La Rosmene
 Na88 (II, 3: Eurillo); Fi89; Ro90; FiP (S, bc); MÜP (S, vv, vla, bc).
Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36; I-Rsc, G. 391; I-Rvat, Chigi Q.IV.44.
 MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).
-
- 140) cc. 57-59 *Fieri dardi acuti strali*, Al, bc
 « Del Sig^r Gio. Batt. Bianchini » annullato con tratti di penna e sostituito da altra mano con « Sig.^{re} Al.^o Scarlatti »
 Aria dalla cantata *Fermate omai fermate* di A. Scarlatti
Concordanze: I-PAVu, Aldini 433.
 Ed.: A. Scarlatti, 4 *Cantate*, a cura di G. Tintori, Ricordi, Milano 1958.
-
- 141) cc. 61-66v [L]a mia speme è un fior, Al, bc
 2.^a str.: « Un bel mare »
 « Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Na88 (III, 6: Eurillo); Fi89 (III, 5); Ro90 (III, 5); MÜP
Concordanze: F-Pn, Rés Vmf 36.
 MARX/83, 154 (Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).
-
- 142) cc. 67-70v [P]er abbatte l'alma mia, Al, bc
 « Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Na88 (III, 13: Eurillo); Fi88; Ro90; MÜP (S, vv, vla, bc).
Concordanze: I-Rvat, Chigi Q.IV.43.
 MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).
-
- 143) cc. 71-74v [D]all'arso al freddo lido, Al, bc
 « Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Na88 (I, 8: Eurillo); Fi89 (I, 9); Ro90 (I, 9); FiP (S, vv, bc); MÜP (S, vv, bc).

Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36.

MARX/83, 153 (Copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

144) cc. 75-77v

[Q]uando par che languir, Al, bc

« Del Sig^r Aless^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (III, 21: Rosmene): Fi89; Ro90; MÜP (S, vv, vla, bc).

MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

145) cc. 79-82v

[O] quanto hai da soffrir, Al, bc

2.^a str.: « Di lacci d'arco e ardor »

« Del Sig^r Ales:^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (III, 1: Oronte); Fi89; Ro90; MÜP (S, bc).

Concordanze: GB-Och, 957; I-Rvat, Chigi Q.IV.43.

MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

146) cc. 83-86

[P]er meglio stringere, Al, bc

« Del Sig^r Aless:^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (III, 12: Oronte); Fi89; Ro90; MÜP (S, bc).

Concordanze: I-Nc, 33.4.10.

MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

147) cc. 87-94v

[L]ampo d'or che in un istante, Al, bc

2.^a str.: « Un amante che soffre »

« Del Sig^r Aless:^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (III, 3: Oronte); Fi89; Ro90.

Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36 (solo prima str.); GB-Och, 957 (S, bc); I-Rvat, Chigi Q.IV.42; I-Rvat, Chigi Q.IV.43 (solo la seconda str.).

MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

148) cc. 95-102

[A]mor seconda il bel desir, Al, bc

2.^a str.: « Fortuna arridi al mio voler »

Aria

La Rosmene

Na88 (I, 7: Celidora); Fi89 (I, 8); Ro90 (I, 8); FiP (S, bc); MÜP (Al, bc).

Concordanze: GB-Och, 954 (S, bc).

MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

149) cc. 103-110v

[S]on ferito e tu sei quell'arciera, Al, bc

2.^a str.: « Sono acceso e l'arciero »

« Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (I, 3: Oronte); Fi89; Ro90; FiP (Al, vv, vla, bc); MÜP (S, vv, vla, bc).

Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36; GB-Lcm, 1098; GB-Och, 957; I-Nc, 33.4.10; I-Rsc, G 391; I-Rvat, Chigi Q.IV.45.

MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

150) cc. 111-118v

[P]overtà piaghe e catene, Al, bc

2.^a str.: « Se l'orgoglio in altri eccede »

« Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (I, 11: Rosmene); Fi89 (I, 12); Ro90 (I, 12); FiP (S, bc; musica diversa); MÜP (S, vv, vla, bc).

Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36 (musica uguale a FiP); GB-Lbl, Add. 31506.

MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

151) cc. 119-126v

[A]mare e soffrire, Al, bc

2.^a str.: « Che l'idolo amato »

« Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (I, 10: Oronte); Fi89 (I, 11); Ro90 (I, 11); FiP (S, bc; solo prima str.); MÜP (S, bc).

Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36; I-Rsc, G. 391; I-Rvat, Chigi Q.IV.45.

MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

152) cc. 127-130v

[A]lle gioie preparati o cor, Al, bc

« Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (III, 2: Oronte); Fi89; Ro90; MÜP (S, vv, vla, bc).
Concordanze: D-MÜs, 853 (cc. 35-36v; altra copia a cc. 37-39 per Al, vv, bc); I-Rvat, Chigi Q.IV.14 (con 2.^a str.: « S'è ferita da rigido amor »).

MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

153) cc. 131-136v

[S]e *misero oggetto*, Al, bc (« Alla Francese »)

2.^a str.: « A tanti rigori »

« Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (I, 6: Oronte); Fi89; Ro90; FiP (musica diversa); MÜP.

Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36 (musica uguale a FiP); GB-Och, 957; I-Rvat, Chigi Q.IV.43.

MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

154) cc. 137-140v

[T]ortorella *che d'amore*, Al, bc

« Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (II, 20: Rosmene); Fi89 (II, 21); FiP (S, vv, vla, bc); MÜP (S, vv, vla, bc).

MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

155) cc. 141-144

[G]ià *che amor non fu bastante*, Al, bc

« Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (III, 10: Rosmene); Fi89; MÜP (S, vv, bc).

Concordanze: D-MÜs, Dr. 211; F-Pn, Rés Vmf ms 36; GB-Och, 954.

MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

156) cc. 145-148v

[L]a *sua fe' vince e scolora*, Al, bc

2.^a str.: « Rupe esposta a rea procella »

« Del Sig^r Aless.^o Scarlatti »

Aria

La Rosmene

Na88 (III, 6: Linceo); Fi89; Ro90; MÜP (vv, vla, bc).

Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36.

MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

- 157) cc. 149-152^v [D]i morir già non paventa, Al, bc
 « Del Sig.^r Aless.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Na88 (III, 14: Rosmene); Fi89; Ro90; MÜP (S, vv, vla, bc).
Concordanze: GB-Lbl, Harley 1272 (S, bc); GB-Och, 954 (S, bc).
 MARX/83, 154 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

- 158 cc. 153-156^v [V]iver lungi da chi s'ama, Al, bc
 « Del Sig.^r Aless.^o Scarlatti »
 Aria
La Rosmene
 Na88 (I, 1: Rosmene); Fi89; Ro90; FiP (S, bc); MÜP (S, bc).
Concordanze: F-Pn, Rés Vmf ms 36; I-Rvat, Chigi Q.IV.44.
 MARX/83, 153 (copista Tarquinio Lanciani, 5 marzo 1688).

Ms 208.A.8

- 159) cc. 1-6^v *Se ferir mi sapesti coi dardi*, S, bc; C-La Magg.
 « Del Sig.^e Gasparini » (Francesco Gasparini)
 « Cantata »
 [R] *Se ferir mi sapesti*
 A *Una stilla di pietà* C-La Magg.
Concordanze: I-PLc, Arm. I, Pis. 2 (attr. a Bononcini).
- 160) cc. 7-18^v *Genio ch'amar volea*, S, bc; C-Mi min.
 « Del Sig.^e Bononcini »
 « Cantata »
 [R] *Genio ch'amar volea*
 A *O' fa lecito il mio Ardor* C-Do Magg.
 [R] *Tu che onnipotente*
 A *Vedervi e non amarvi* 6/8-Mi min.
Concordanze: Dddr-Bds, Mus. MS. 30188; D-Mbs, 695;
 GB-Cfm, olim 32.G.20; GB-Lam, Ms. 127; GB-Lbl, Add.
 14228; GB-Lbl, Add. 31518; GB-Ob, Mus. Sch. D. 2231;
 I-Fc, B. 2376; I-MOe, Mus. F. 99 (musica diversa).
- 161) cc. 19-33^v *E' follia che la costanza*, S, bc; C6/8-Re min.
 « Del Sig.^e Nicolò Maria Ferri »
 Cantata

[A] E' follia che la costanza C6/8-Re min.
 R Benchè Filli crudele
 A Amare e soffrire C-La min.
 [R] Così cantò tal hora

162) cc. 35-52 *Squarciato il fosco velo*, S, bc; C-Do min.
 « Del Sig.^e Fran. Ur[io] »
 Cantata
 [R] Squarciato il fosco velo
 A Ogni prato si rinverde C3/4-Do min.
 [R] Sol io misero amante
 [A] Non ha core chi non piange C-Si bem. Magg.
 [R] Ma se l'instabil fato
 [A] Speranze tornate 6/8-Mi bem. Magg.
 [R] Varian le stelle - [Aria cavata] Non disperi pietà
 3/4
 In fine: « Fine B.C. »

163) cc. 53-63v *Su le sponde latine Filli*, S, bc; C-Si bem. Magg.
 adespota
 Cantata
 [R] Su le sponde latine Filli la bella
 A Con il dardo d'un ciglio C3/8-Si bem. Magg.
 2.^a str.: « A quel strale »
 [R] Dimmi deh dimmi - [Aria cavata] T'adoro ti son servo
 3/4.

164) cc. 65-76v *Del suo fedel e taciturno ardore*, S, bc; C-Re min.
 « del Sig.^e Gio: Bononcini »
 « Cantata »
 [R] Del suo fedel e taciturno ardore
 [A] Quante pene in un momento C-Re min.
 [R] Al flebil suon à gl'interrotti accenti
 [A] Non sospirar non piangere [C]-Si bem. Magg.
 [R] Non son di bronzo
 [A] Bella Filli conforto dell'alma 3/4-La min.
Concordanze: Dddr-Bds, Mus. Ms. 30197; D-MÜs, 865;
 F-Pc, H.659.V; GB-Lgc, G. Mus. 362 vol. II; I-Fc,
 B. 2376; I-MC, 124.B.13; I-Nc, Cantate 24; US-Cn,
 Case. MS. VM. 1532.B.69L.
 MARX/83, 175 (copista Alessandro Ginelli: 15 novembre
 1706).

- 165) cc. 77-92v *Sfortunato e che pensi*, S, bc; C-La min.
« Del Sig:^e Gaetano del Leuto »
Cantata
[R] Sfortunato e che pensi misero Ermindo
A Adorarti saprò C-La min.
[R] Ma sventurato e dove mi trasporta
[A] Perchè sì fiero 3/4-Sol Magg.
[R] Ma di che mi querelo
[A] Deh non esser più tiranna C-Do min.
[R] Taci deh taci Ermindo
-
- 166) cc. 93-103v *Lungo il lido spumoso*; « Alcinoe »; S, bc; C-Mi min.
adespota
Cantata
[R] Lungo il Lido spumoso
[A] Bella Teti che sdegnosa 3/4-Mi min.
[R] Ma da chi brami aita
[A] Ria procella dimmi perchè C-do Magg.
[R] Sì sì viver non vuoi priva di te
-
- 167) cc. 105-114v *Voi per ultima aita*, S, bc; C-La Magg.
adespota
Cantata
[R] Voi per ultima aita
A Contro di me sì sfoghino C-La Magg.
2.^a str.: « Contro di me s'avventino »
Concordanze: I-PLc, Arm. I. Pis. 2 (manca la 2.^a str.; alcune varianti).
-
- 168) cc. 115-126v *Tra catene haver il piede*, S, bc; 3/8-Sol min.
« Del Sig:^e Bononcini »
Cantata
[A] Tra catene haver il piede 3/8-Sol min.
[R] Misero ed infelice
[A] Di viver felice 3/8-Do min.
[R] Ma dimmi ò core
[A] Segua pur chi vol amore C-Sol min.
Concordanze: Dddr- Bds, L. 35; D-MÜs, 3915; B-Bc, 15325; GB-Lbl, Add. 14184; I-Nc, Cantate 24; F-Pn, D. 14440.
-
- 169) cc. 127-142v *Povera libertà chi t'involò*, S, bc; C-La min.
adespota
Cantata

[A] Povera libertà chi t'involò C-La min.
 [R] Voi miei lumi - [Aria cavata] V'introdusse forza
 3/2
 [A] Misero petto 3/4-Re min.
 [R] Sì sì rasciuga il pianto
 [A] Risolviti crudel C-Mi min.
 [R] Voi vezzosetti amori
 [A] Chi ti segue o nume alato 3/4-La min.
Concordanze: I-Rvat, Barb. lat. 4202.

170) cc. 143-152 *O fortunato legno*, S, bc; C-Sol min.
 [in fine]: « Fine Del P.^e Urio »
 Cantata
 [A] O fortunato legno C-Sol min.
 [A] Croce cara 3/4-Sol min.
 [R] Quanto ti deve il mondo

171) cc. 153-162v *Cessa dal pianto ò madre*, S, bc; C-Re min.
 adespota
 Cantata
 [R] Cessa dal pianto ò madre
 A Cieli, se giusti siete C-Si min.

TAVOLA DEI COPISTI

carte	copista musica	copista testo	Annotazioni
MS 208.A.1			
1r-v	A	a	Gasparini (<i>Su la cetra sonora</i>)
2r-3v	B	b	« «
4r-v	A	a	« «
5-17v	B	b	« «
19-38v	C	a	anonimo
39-62v	D	c	Bononcini; Urio
63-78v	D	a	anonimo
79-114	D	c	Bononcini; Urio
115-129v	D	x	anonimo
131-144	D	c	Bononcini
145-160	D	a	anonimo
MS 208.A.2			
1-16v	E	d	Franchi; anonimo
17-22v	F	d	cc. 17-20: armatura preparata dal copista E; Franchi; Lanciani.
23-31	E	d	Pasquini
31-32v	F	d	anonimo
33-86v	E	d	Scarlatti; Pasquini; Franchi; Perti; anonimo; Lanciani
MS 208.A.3			
1-6v	E	h	anonimo
7-18v	G	h	Melani
19-111v	E	h	anonimi; Scarlatti; Gasparini
MS 208.A.4			
1-22	F	i	Gasparini
23-32v	F	y	anonimo
33-44	H	i	Gasparini; copista Angelini
45-78v	F	i	Lanciani; Lulier
79-92v	F	w	anonimo
93-104	F	z	anonimo
105-122	F	i	Lonati; Stradella
123-136v	I	xx	De Luca (H - Angelini?)
137-162	L	m	Scarlatti

208.A.5

1-4	D?	i	anonimo
5-8 ν	D	c?	anonimo
9-16 ν	D	n	Bononcini
17-23 ν	D	c?	Melani
25-36	D	n	anonimo
37-48 ν	D	c	Gasparini
49-58 ν	D	a	anonimo
59-78 ν	D?	o	Pasquini; Scalmani
79-141	H	l	Lulier (<i>Agrippina</i>); copista Angelini

208.A.6

1-120 ν	M	p	Sabadini (<i>L' Aiace</i> e <i>L' Eusonia</i>); copista Francesco Lanciani
-------------	---	---	--

208.A.7

1-56 ν	N	q	Scarlatti (<i>La Rosmene</i>)
57-59	O	q	Scarlatti (<i>Fieri dardi</i>)
61-156 ν	O	q	Scarlatti (<i>La Rosmene</i>)

208.A.8

1-18 ν	D	c	Gasparini; Bononcini
19-33 ν	D	a	Ferri
35-52	D	c	Urio
53-63 ν	H?	yy	anonimo; copista Angelini
65-76 ν	C	a	Bononcini
77-114 ν	D	a	Gaetano del Leuto; anonimi
115-126 ν	P	a	Bononcini; armatura preparata dal copista D
127-142 ν	D	c	anonimo
143-162	D	a	Urio; anonimo

INCIPITARIO

Nel seguente incipitario sono riportati:

- gli incipit delle arie d'opera (A)
- Gli incipit delle cantate che iniziano con un recitativo (C)
- gli incipit delle cantate che iniziano con un'aria (Ca)
- gli incipit delle arie interne delle cantate (Ac)

La cifra che segue la lettera o le lettere, indica il numero d'ordine del pezzo all'interno della tavola. Il numero dopo la virgola, ove esso sia presente, indica la posizione delle arie all'interno della cantata cui esse appartengono.

A battaglia amante infido	A	25
Abastanza lagrimorno	Ac	55,3
Abbi di me pietà, <i>vedi</i> : Habbi		
A chi finge e sa tacere	A	88 e 96
Adorarti saprò	Ac	165,1
Ah crudel di che bel vanto	A	50
Ah crudele non è nel tuo cor	A	13
Alcinoe, <i>vedi</i> : Lungo il lido spumoso		
Alle gioie preparati o cor	A	152
Allor che tua gioia	C	67
Amami bella sì ch'io t'amo	A	44
Amare e fingere	A	138
Amare e soffrire	A	151
Amare e soffrire	Ac	161,2
A me piace il bel d'un volto	A	118
Amore è quel tiranno	Ca	75
Amor porta le penne	A	115
Amor seconda il bel desir	A	148
Amor sei trionfante	Ac	62,2
Amo un Dio che mi distrugge	Ac	62,3
Ape che sola d'intorno vola	Ac	65,2
Apritevi pupille arciere	A	48
Artemisia, <i>vedi</i> : Presso il regio feretro		
Aspro tormento	A	83

Aure che v'aggirate	A	34
Aure voi che al verno	Ac	79,1
Barbaro finto ingrato	Ac	67,2
Bei crini d'oro	Ca	3
Bella fiamma del mio seno	A	86
Bella Filli conforto dell'alma	Ac	164,3
Bella non disperar	A	28
Bella Teti che sdegnosa	Ac	166,1
Beltà che piace	A	20
Benchè Cupido mi sia crudele	A	102
Bianchi gigli il cui candore	Ac	78,1
Biondi crini che stringete	A	24
Breve stagion correa	C	65
Cagion d'ogni male	Ac	54,2
Canterò ma il dolor mio	Ac	71,1
Cara e dolce speranza	A	119
Caro se tu m'adori	A	74
Cessa dal pianto o madre	C	171
Chi non sa che cosa sia gelosia	A	14
Chi per duce non ha la fortuna	Ac	62,4
Chi porta amore	A	81
Chi ti segue	Ac	169,4
Cieli se giusti siete	Ac	171,1
Clori mio bene mia vita	C	9
Col freddo tuo velen	A	136
Col pregar e non costringere	A	100
Col tuo sposo e al tuo bel viso	A	135
Come mai mio dolce ardore	A	90
Con il dardo d'un ciglio	Ac	163,1
Con l'onde torbide	Ac	71,3
Con rei mostri	Ac	2,4
Contro di me si sfoghino	Ac	167,1
Croce cara	Ac	170,2
Crudele hor sentirai	A	36
Crudel perchè tradirmi	Ca	59
Crude stelle ch'ogn'ora ferite	Ac	1,2
Crude stelle se godete	Ca	68
Dall'arso al freddo lido	A	143
D'amare mi pento	A	106
Da sospiri e non da venti	Ac	64,1
Deh non esser più tiranna	Ac	165,3
Deh prendi oh Nume arcier	Ac	55,2
Dhe svegliatevi occhi belli	C	56

Del Egitto la Donna reale	Ac	66,2
Del suo fedel e taciturno ardore	C	164
Dilli che son sdegnata	A	98
Di morir già non paventa	A	157
Di viver felice	Ac	168,2
Donami un bacio	Ca	4
D'un bel volto le rose vezzose	Ac	4,3
D'un crin nero fra le ritorte	A	31
Dunque o mia bella adorata	Ac	59,3
E' destin ch'io debba piangere	A	129
E' follia che la costanza	Ca	161
E' gioco l'amare	A	41
Empia deridimi	Ac	2,3
E' nero quel crine	Ac	71,2
E' più dolce quel diletto	Ac	4,2
Fanno guerra entro il mio petto	Ac	53,2
Farmi amante d'un vago semblante	C	54
Fieri dardi acuti strali	Ac	140
Filli chi non t'adora	C	8
Filli già che la sorte	C	64
Genio ch'amar volea	C	160
Già che amor non fu bastante	A	155
Già vicino a morire	C	2
Guerra all'armi	A	26
Habbi di me pietà	A	51
Ho nel seno una ferita	Ca	63
Hor che il tuo cor non ha	A	120
Ho visto al pianto mio	Ac	2,1
Il cor già sento	A	123
Il genio è destino	A	105
Incomincio a sospirar	Ac	62,1
Insegnar l'arti d'amare	A	109
In un guardo del mio Nume	A	104
Io morirei contento	C	72
La dottrina d'amor	A	91
Là dove a Pafo in seno	C	7
L'alma non è più mia	A	37
La mia speme è un fior	A	141
Lampo d'or che in un istante	A	147
La pace del mio cor	A	94
Lascia d'esser crudel	A	43

La scitica regnante vedova	C	66
La speme che vide	A	12
La sua fe' vince e scolora	A	156
L'aure le fonti i rivi	A	134
Le catanesi sono rubba cori	A	84
L'empio arciere	Ac	3,2
Lontan dal tuo bel viso	C	6
Luci belle che bramate	Ac	1,1
Luci belle luci care	Ac	56,3
Lungo il lido spumoso (Alcinoe)	C	166
Mai non è d'amor la face	Ac	6,1
M'alletti mi piaci	Ac	8,1
Miei sospiri dal petto uscitemi	Ac	59,2
Mentre l'aperte vie	C	78
Menzogner fabro d'inganni	A	18
Mille faci mille dardi	A	127
Mio bene mia vita	A	16
Misero petto	Ac	169,2
Mi voglio vendicar	A	99
Morrò sì crudele	Ac	2,5
Nelle rive del Tebro	C	76
Nel mar che bagna a Mergellina	C	57
Nel partir di sembianza gradita	Ac	6,2
Nel sen della mia bella	Ac	60,2
Non dar più pene o caro	A	40
Non è più mia quest'alma	A	46
Non fa poco in tante pene	Ca	53
Non fingo t'adoro	Ac	9,2
Non ha core chi non piange	Ac	162,2
Non mi lasciare	Ac	1,3
Non parlerò più mai	A	113
Non più offese	Ac	10,3
Non sospirar non piangere	Ac	164,2
Non voglio amori	A	107
Non voglio no che possa dirsi	A	121
O' devi amar me sola	Ac	72,3
O' fa lecito il mio Ardor	Ac	160,1
O fortunato legno	Ca	170
Ogni prato si rinverde	Ac	162,1
O quanto hai da soffrir	A	145
O madre cara	Ac	7,1
O mio core a lusingarti	Ac	66,3
Ombre care che l'urna cingete	Ac	5,1

O questa sì ch'è bella	Ca	77
Or che il tuo cor non ha, <i>vedi</i> : Hor		
Per abbatter l'alma mia	A	142
Perchè amore il cor mi prese	Ac	77,2
Perchè amor vedea languire	A	139
Perchè un'alma s'innamori	A	49
Perchè sì fiero	Ac	165,2
Perchè spietata un bagio mi prendi	Ac	65,3
Per farlo innamorar	A	52
Per meglio stringere	A	146
Per pietà cangia desio	A	87
Per placar del tuo petto	Ac	68,2
Per vincer pugnando	A	131
Piangi mio core	Ca	60
Piante voi che dall'aure agitate	A	132
Picciola è l'ape	A	89
Povera libertà chi t'involò	Ca	169
Poveretti innamorati	A	29
Povertà piaghe e catene	A	150
Presso il regio feretro (Artemisia)	C	5
Punir ti voglio ingrato	A	30
Pupille care	Ac	79,3
Quando par che languir voglia	A	144
Quante pene in un momento	Ac	164,1
Quanto deve alla sua sorte	A	27
Quant'è bella la mia stella	A	70
Quanto mai felici siete	A	137
Quei lumi quel labro	A	80
Quei modi semplicetti	A	117
Quel candore pallidetto	Ac	58,1
Quella morte sì bramata	Ac	66,1
Quell'empio alle mie pene	Ac	75, 2
Queste poma belle e intatte	Ac	79,2
Questi sono i trofei	A	47
Resista chi può al dardo d'amor	A	21
Ria procella dimmi perchè	Ac	166,2
Rio destin a che piagar	A	33
Risolviti crudel	A	125
Risolviti crudel	Ac	169,3
Saprò ben io difendere	A	39
S'armi pur d'empio veleno	Ac	72,2
Scherza e ride	A	124
Scordati pur di me	A	112

Scorri pur felice e bella	Ac	64,2
Se a' miei detti	A	93
Se amore m'annoda	A	126
Se brami la mia vita	A	32 e 82
Se col tuo core ingrato	A	17
Se dall'arco d'un ciglio	Ac	57,1
Se ferir mi sapesti coi dardi	C	159
Segua pur chi vol amore	Ac	168,3
Se havesse in man la face	A	22
Se il destino vuol ch'io t'ami	Ac	2,2
Sei pur cara e dolce al cor	Ca	55
Sei vaga cara e bella	A	103
Se misero oggetto	A	153
Se non ho più che godere	A	73
Sento dir che quando alletta	A	85
Senza guida e senza stella	A	111
Senza parlar d'amor	A	19
Senza sperar pietà	A	114
Se più vago qui spunta ogni fiore	A	42
Se poi sento ne' boschi vicini	Ac	78,2
Se quest'alma ogn'ora	Ac	68,3
Se questo non basta	A	15
Serena i mesti rai	A	122
Serve il bacio per guida d'amor	Ac	65,1
Se tu scherzi e ridi	Ac	56,2
Se un minuto animaletto	Ac	7,2
Se vedrò il ciel sdegnato	A	11
Se versasti da' tuoi lumi	A	130
Sfortunato e che pensi	C	165
Silenzio aure silenzio	C	79
Sin qui con la speranza	A	97
Sì sarranno menzognieri	Ac	55,4
Sì sì distemprati	Ac	10,2
Sì Tisifoni di Lete	Ac	65,4
S' i' v'adoro o luci belle	Ca	61
S'ogni fiamma spargesse faville	Ac	72,1
Son ferito e tu sei quell'arciera	A	149
Son pur sventurata	A	92
Son sì dolci le catene	A	38
Spera che barbaro	A	116
Speranze tornate	Ac	162,3
Spiega un Dio l'anima esangue	Ca	10
Spoglia esangue in marmi algenti	A	128
Sprigionati dal sonno	C	62

Squarciato il fosco velo	C	162
Su la cetra sonora l'infelice Fileno	C	1
Su le sponde latine Filli	C	163
Su verdeggianti stelo	C	58
Taci Cleandro	C	101
Taci taci non t'amo	C	69
T'amo o bella e ti son fido	Ac	9,1
Tanto hai fatto che m'hai tolto	Ac	76,1
Tenti invano un'alma forte	A	133
T'offesi ben mio	A	23
Tormentosa gelosia	A	95
Tortorella che d'amore	A	154
Tra catene haver il piede	Ca	168
Trionfa pur ch'hai vinto	A	35
Tuo danno non dovesti farmene	A	108
Una stilla di pietà	Ac	159,1
Un cor da voi ferito	A	45
Urna cara al cor diletta	Ac	5,2
Vedervi e non amarvi	Ac	160,2
Viver lungi da chi s'ama	A	158
Vivo o bella col tuo core	Ac	6,3
Voci care ma bugiarde	Ac	57,2
Voglio amarti ò caro bene	Ac	69,2
Voglio pace e libertà	Ac	54,3
Voglio sino alla morte	Ac	63,2
Voi lo sentite ò stelle	Ac	69,1
Voi per ultima aita	C	167
Voi volete ch'io canti	Ca	71
Vorrei sdegnarmi e vendicarmi	A	110

TESTI POETICI DELLE CANTATE

I testi poetici qui presentati riguardano soltanto le cantate in fonte presumibilmente unica, e sono tutti anonimi.⁷⁷ L'edizione interpretativa proposta mantiene alcuni usi grafici dell'epoca che non abbiamo ritenuto opportuno sopprimere. Per la veste grafica ci siamo attenuti alle norme dettate da Gianfranco Folena,⁷⁸ evidenziando le arie (A) ed i recitativi (R), tralasciando di indicare le eventuali ripetizioni e i "da capo".

1

R1 Su la cetra sonora
l'infelice Fileno
sfogava del suo seno
e le pene e gli affanni
e in dolorosi accenti:
così a l'aure narrava i suo' tormenti.

A1 « Luci belle, che bramate
dal mio cor ch'è tutto fe',
perché crude e dispietate
mi niegate ogn'or mercè?

R2 Dimmi destin crudele, empia fortuna,
parlate astri malvaggi
e a serenar in me gl'aspri sospiri
svelate la cagion de' miei martiri.

A2 Crude stelle ch'ogn'ora ferite
dentro il seno costante il mio cor,

⁷⁷ Fa parziale eccezione il lamento *Squarciato il fosco velo* attribuito in fine – sempre che si tratti dell'autore e non piuttosto, molto più probabilmente, del copista – ad un non meglio identificato « B.C. ».

⁷⁸ Cfr. G. FOLENA, *La cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Firenze, Leo S. Olschki 1982, pp. 131-190.

deh, pietose in Amor, dite, dite
qual mercè può sperar il mio ardor?

R3 Intrepidi pensieri
tolerate costanti
onte, sdegni, vendette,
ingiurie e scherni:
speran sempre gl'amanti,
agguerriti di fede,
ritrovar in Amor qualche mercede.

A3 Non mi lasciare
speranza amabile,
ché insopportabile
è il mio penare.
Se spieghi il volo,
il cor se s'anima,
cibo dell'anima
sei nel mio duolo.
Così vivo piangendo
io disperato amante
nel mio martir costante,
di luci care alla beltà servendo.¹ »

R4 Con sì teneri accenti
lusingava Fileno il Genio amante,
quando voce improvvisa lusinghiera
ascoltò che gli disse: « Adora e spera! ».

2

R1 Già vicino a morire
il più fedele Amante
della più cruda Ninfa
che vantassero mai le selve e i boschi,
col fianco agonizzante
premea disteso al verde prato in grembo
e, versando dagl'occhi
calda pioggia di pianto
che scorrendole il volto
cadea dagl'orli estremi

¹ Ms: servendo alla beltà di luci care.

de l[e] guancie sfiorite
 in sottil filo ad inaffiar l'erbette,
 doppo breve silenti
 dai singhiozzi interrotti
 disciolse all'aure, ai venti,
 troncati da sospir questi lamenti:

- A1 « Ho visto al pianto mio
 e boschi e fiumi e belve
 piangere per pietà,
 ma non ho visto mai
 in te Dorilla altera,
 più fiera d'ogni fiera,
 altro che crudeltà.
- A2 Se il destino vuol ch'io t'ami
 di', crudel, che colpa v'ho:
 voi che sprezzi e che disami
 la vezzosa, ma ritrosa,
 tua beltà che mi legò?
- A3 Empia deridimi,
 barbara uccidimi
 ch'io soffrirò,
 ma ch'io lasci d'amarti,
 oh questo no!
- A4 Con rei mostri <d'>aspra tenzone
 vuoi che prenda? io prenderò!
 Vuoi che tragga dall'inferno
 Pluto avvi[n]to? lo trarrò!
 Ma ch'io lasci d'amarti
 o questo no!
- A5 Morrò sì, crudele
 Dorilla, morrò
 nel petto già langue
 il core che esangue
 più viver non può!
- R2 Ah sì, l'ora fatale
 è già per me vicina:
 crudel per te mi moro
 e morendo t'adoro,
 moro crudele!

Già se ne parte a volo,
mischiato con sospir, lo spirto mio:
addio, Dorilla, addio,
io cado, io moro!
Addi ... » né poté dire « Addio »
internato dal duol, e qui morio.

4

- A1 « Donami un bacio
bella virtù:
più nobile laccio
per stringer un core
fra l'armi d'amore
già mai non vi fu! ».
- R1 Così, dicendo un dì, Palla pudica
dolcemente baciò cignio canoro
e il bacio imparò d'esser sonoro.
- A2 È più dolce quel diletto
che nel petto
non accese impuro amor:
s'ha per madre l'innocenza,
genitor è del decor.
- R2 Della dea di Gnido
sempre ogni bacio è infi[do],
sempre è breve la sorte,
ma un bacio di virtù strali è di Marte.
- A3 D'un bel volto le rose vezose
presto sfiora rapace l'età,
ma d'un'alma alla palma imortale
sempre dura l'eterna beltà.
- R3 Su l'ali d'un momento
vola impuro contento,
un diletto di polve
con la polve si solve,
né mai d'ingiusto amor gioia è sicura:
sol l'affetto de l'alma è quel che dura.

5

ARTEMISIA

- R1 Presso il regio feretro
del consorte sepolto,
laceratasi il crin, pallida in volto,
queste voci sciogliea
Artemisia fedel, mentre piangea:
- A1 « Ombre care che l'urna cingete
con un tacito e mesto pallor
da questo seno l'alma sciogliete,
già che l'uccide fiero dolor.
- 2^a str. Muti fasti ch'a un Rege tradito
eregete la tomba fatal
eternate nel seno impietrito
del mio sposo la gloria immortal.
- R2 Artemisia sì piangi
il tuo Rege defonto
versa dai mesti rai
lacrime di dolore:
viver non può tra tante pene un core!
- A2 Urna cara e al cor diletta,
ecco riedo e torno a te,
quasi amante farfalletta
che raggira le sue² piume
torno al lume che l'ardé.
- R3 Resta in pace mio caro,
ecco già che sdegnosa
Artemisia consorte
o morrà teco o pure
farà de l'uccisor vendetta o morte! ».

7

- R1 Là dove a Pafo in seno
siede pompa d'aprile
tra verdi sponde un giardinetto ameno,

² Ms: tue.

mentre che in siepe ombrosa
iva cogliendo amore alcuna rosa,
ape crudele al pargoletto Dio
la bella man ferio,
egli allora piangendo
alla madre volò così dicendo:

A1 « O madre cara
che rio tormento
è quel ch'io sento,
che doglia amara.

2^a str. Languisco e moro.
punto e piagato,
se non m'è dato
qualche ristoro! ».

R2 In così fatti accenti
chiedendo aita, il pargoletto Arciero
alla madre spiegava i suoi tormenti;
ella sorrise alquanto
e al figlio che piangea,
tergendo da' bei lumi il molle pianto:
« Taci, taci! – dicea –

A2 Se un minuto animaletto
ch'ape è detto
in un dito ti ferì
figlio mio, o cieco Dio
e perché piangi così?

2^a str. Se per piaga sì legiera
si dispera
tua potente deità
cor mortale dal tuo strale
impiagato e che farà? ».

10

A1 Spiega un Dio l'anima esangue
sulle soglie della morte
e, sgorgando un mar di sangue,
con aneliti d'Amore:
« Mira, ingrato – dice al core –
a qual scempio apri le porte ».

R1 A spettacol sì atroce,
 per cui traballa il suolo,
 si squarcia³ il sacro velo,
 si conturban le stelle e piange il cielo
 e alle voci d'un Dio che per te more
 che pensi, che risolvi iniquo core?
 Oh, ben sei di pietà, d'affetti avaro,
 se non sciogli te stesso in pianto amaro!

A2 Sì, sì, distemprati
 per gli occhi torbidi
 in meste lagrime
 pentito cor,
 ché ben si deve ingrato
 un diluvio di pianto a un Dio svenato.

R2 Sono effimeri i giorni
 e fugace balen l'hore di vita,
 non val beltà fiorita,
 perché appunto qual fiore
 precipita all'ocaso in su l'albore;
 e tu, folle ostinato,
 d'eternar ti presumi entro il peccato?
 Deh, homai rovvolgi il traviato piede
 ch'ài la notte vicina e il dì non riede,
 mira il tuo Dio
 e pensa qual per te nacque e morio

A3 Non più offese basta, basta!
 Ah, pur troppo hai lacerato
 le sue membra col peccato,
 fiera tigre, empia cerasta:
 non più offese, basta, basta!

53

A1 Non fa poco in tante pene
 se la dura questo cor.
 Empia sorte, fato rio,
 il mio ben non è più mio,
 e, bandita la mia fe',

³ Ms: squarcio.

non v'è più pace per me
e 'l mio sen privo di spene
sol ricetto è del dolor!

R1 E che dunque far degg'io
misera in tanti affanni?
Mai più non amerò,
sempre odiar vogl'io,
ma come, s'a' miei danni
Amore in questo seno
s'è fabricato d'Adamante il soglio?
Non mirerò più quel crudel che adoro,
ah, se sol nol vedo io moro, io moro!

A2 Fanno guerra entro il mio petto
fiero sdegno e saldo affetto
e ciascun languir mi fa;
cerco pormi in libertà,
ma più forti le catene
al mio pie' raddoppia Amor!

55

A1 Sei pur cara e dolce al cor
sospirata libertà!
Già bandito ogni dolor
di tiranna gelosia
l'alma mia
più felice oggi sarà!

R1 Troppo indegne ritorte
furno quelle, oh Dio,
da cui cinto rimase il seno mio
ed hor che frante sono
al Dio d'amore offro quest'alma in dono.

A2 Deh, prendi, o nume arcier,
questo mio cor,
né fa che per pensier
torni ad amar,
se pur non vuol restar
trofeo di rio dolor.

- R2 Abastanza penai
e, già che vuole il Cielo
che da sì fieri lacci
libero alfin rimanga,
chi da quelli strett'è, convien che pianga!
- A3 Abastanza lagrimorno
le dolenti mie pupille
e, versando amare stille,
spesso in fiumi si cangiorno.
- 2^a str. In amor beltà mendace
lieto un giorno mai godei
e servirno i pensier miei
di forieri a l'altrui pace.
- R3 Loda⁴ dunque chi vuole
le bellezze di Clori
ch'egli, secondo l'uso,
resterà ancor sì com'io fui deluso
e avvedrassi, ma tardi,
che sono i vezzi suoi finti e bugiardi
- A4 Sì, sarranno mensognieri
gli tuoi sguardi, infida Clori,
già che sempre a nuovi amori
tenghi fissi i tuoi pensieri!

58

- R1 Su verdeggianti stelo
di spumose ruggiade
pallidetta viola un dì nascea,
il mio core ch'ardea
per pallida beltade,
rimirando tal fiore
disse: « Nata è la madre al Dio di Delo,
ché se la bella Aurora
genitrice è del Sole
e pallidetta al par delle viole.

⁴ Ms: s'oda.

- A1 Quel candore pallidetto
ch'il mio ben racchiude in volto
dall'aurora essa l'ha tolto
sol per ardere il mio petto.
- 2^a str. E se pallide viole
sembran madre al Dio di Delo,
questo pallido mio sole
nel splendor rassembra un cielo.
- R2 E se pallida aurora e sole e cielo
rassembra il mio bel sole,
perché è pallido al par delle viole,
dirrò ch'Aurora sia
per far nascermi in sen la gelosia,
dirrò ancor che sian sole i suoi bei sguardi
perché coi raggi suoi m'avventa i dardi
e al fin dirrò che cielo è il suo bel⁵ viso
se in lei miro ristretto il Paradiso! ».

61

- A1 S'i' v'adoro ò luci belle,
cara speme del mio cor,
voi potete, o vaghe stelle,
consolare il mio dolor!
- 2^a str. S'i' v'adoro o lumi cari,
dolce meta a' miei desir,
vostri sguardi han modi rari
di dar vita al mio morir!
- R2 Onde, se per mia sorte
prestar vorrete a i miei tormenti aita
potrò dir ch'anco morte
tra le gioie d'amor mi dà la vita!

63

- A1 Ho nel seno una ferita
che m'affligge a tutte l'ore,
se un bel volto mi dà vita,
gelosia m'abbatte il core.

⁵ Ms: bell'.

2^a str. Ho nel petto un rio dolore
che tormenta il mio desire,
come un'ape io corro al fiore,
ma quel fior mi dà martire.

R1 Io sol, misera amante,
in carcere penoso
provo doppie catene
e pur non resto, oh Dio,
d'adorar, di seguir l'idolo mio!

A2 Voglio sino alla morte
begl'occhi idolatrarvi:
il penare per voi sarà mia sorte.
Sistemi pur crudeli
che ad onta ancor de' cieli
con mille piaghe in sen voglio adorarvi!

67

R1 Allor che tua gioia,
tuo ben mi chiamasti,
Amando, penando
il pianto versasti:
Ah crudele, ah traditore!
Come, senza la gioia hor lieto hai il core?

A1 Barbaro, finto, ingrato,
crudele, dispietato,
mostro dell'empietà!

R2 All'hor che tua vita,
tuo ben mi dicesti,
languire, morire
per me ben sapesti!
Ah crudele, ah cuor mendace,
come, lasci la vita e vivi in pace?

68

A1 « Crude stelle, se godete
di vedermi ogn'hor languir
per pietà non accresciete
nove pene al mio morir! ».

R1 Così la vaga Clori
le sue fiamme sfogava a poco a poco,
ma l'amoroso foco
non potendo celar nel suo bel seno
tutta mesta e dolente in tali accenti
sfogò contro il suo ben i suoi tormenti:

A2 « Per placar del tuo petto il rigore,
se il mio pianto non basta, o crudele,
questo seno non ha più rigore
d'ammollir il tuo cor infedele! ».

R2 Più dir Clori volea,
ma solo all'aure
del suo core i sospiri ella spargea
e l'infido Garzon da lei ben lungi
le fugaci sue piante havea rivolto,
ma con voci dolenti ella dicea:
« Fuggi, fuggi, o crudel da questo seno,
ché star non ponno in un istesso loco
il tuo core di gelo e il mio di foco.

A3 Se quest'alma ogn'ora ti brama,
perché fuggi, crudele, da me?
Deh, ritorna, o mio caro, a chi t'ama,
ché null'altro richiedo da te! ».

69

R1 « Taci, taci, non t'amo, io son di scoglio! »
Così Tirsi rispose a Filli amante,
Filli al'ora, baccante
e di sdegno e d'amor e di cordoglio
co' i sospiri dolenti
accrebbe l'ire al mar e fiato ai venti:

A1 « Voi lo sentite, o stelle, ascolti Amor:
su d'un scoglio allo scempio
piovete contro l'empio,
tolto dal cieco Averno, un giusto ardor.

R2 Ma nò fiamme e furore
vibrate o stelle, o Amor, ma nel mio core.

A2 Voglio amarti, o caro bene,
 bench'ingrato al mio dolor,
 alimento sian le pene
 per nudrir sì dolce ardor:

Gioir non prezza un ch'è d'Amore sede,
 scoglio sei di fierrezza [i]o son di fede! ».

76

R1 N[e]lle rive del Tebro
 entro picciola nave
 facea partita un'alma innamorata,
 quando da fosca nubbe
 ammantatosi il cielo
 si vidde e in un istante
 da queste vaghe arene
 uscirne due sirene
 e con souavi accenti
 palesare⁶ cantando i suoi lamenti:

A1 « Tanto hai fatto che m'hai colto⁷
 cieco Dio con l'arco d'oro,
 son ferita e non mi moro
 prigioniera d'un bel volto.

2^a str. Non pensar che due pupille
 accendesser fiamme al core,
 ma sì fiero è quel ardore
 che per doglia manca e more ».

77

A1 O questa sì ch'è bella!
 Perch'in Francia i natali
 non mi diede la sorte?
 Mi fugge, ingrata, Filli,
 mi tormenta, mi crucia e mi dà morte.

⁶ Ms: palesando.

⁷ Ms: tolto.

R1 E non s'avvede ancora
che Francese son io almen nell'ossa
e ne' gusti d'amor senza alcun fallo
ogn'Italiano è buono a far da Gallo!

Onde per ammolire
il rigor di quei lumi
son costretto, dolente,
pregar il Cielo e scongiurare il Fato
che mi faccia alla fine
esser da capo a piede infrancesato!

A2 Perché amore il cor mi prese,
vivo ogn'ora in grembo al duol,
ma, se fossi poi Francese,
piacerei al mio bel sol;
ma, se fossi oltramontano,
havrei pace nell'amar!

R2 Ma, folle! E che più spero?
Se questo cor dolente
nella scola d'Amore
una dottrin'à appresa
che dà tregua e non pace: il mal francese!

78

R1 Mentre l'aperte vie di prato ameno
un dì premea Fileno,
in confin così vago
le pompe intese a vagheggiar de i fiori,
della sua Clori
coloriva al pensier la dolce immago
e in queste voci istesse
il bel disegno e l'alma amante espresse:

A1 « Bianchi gigli il cui candore
è de l'alma un puro latte,
di quel sol che m'arde il core
scorgo in voi le membra intatte.

R2 E se le luci affisso
in timida viola
che, fra l'erbe nascosa,

a gl'occ[h]i altrui s'invola,
 ma l'aura che odorosa
 per lei divien le sue bellezze addita:
 la modestia di Clori un fiore immita!

- A2 Se poi sento ne' boschi vicini
 Filomena ridir le sue doglie,
 odo all'hora gl'accenti divini
 che di Clori il bel labro disc[i]oglie.
- R3 Folle! E che vanegio
 ed ancor non m'aveggio
 che musici augelletti,
 limpidi ruscelletti,
 gigli, rose e viole
 son fosche idee per figurarne un sole! ».

79

- R1 Silentio, Aure, silentio,
 tacete ombre ed horrori:
 vuo' che dorma il mio nume, il Re de' cori!
- A1 Aure, voi che al verno in braccio
 tutte gelide spirate,
 deh temprate, deh temprate
 col mio foco il vostro ghiaccio;
 siete voi che non lasciate
 che Giesù s'addormenti, aure gelate!
- R2 Ma tu Signor non posi
 in soavi riposi i lumi vaghi,
 anzi piangi e piangendo il cor m'impiaghi.
 Misera e che farò?
 Forsi placar co' i doni io lo potrò!
- A2 Queste poma belle e intatte,
 questo puro e bianco latte,
 deh, ricevi per pietà!
 Ah, che per dare a te,
 o mio Nume, o mio Re,
 povera pastorella altro non ha!

- R3 Ma l'afflitto mio ben non piange più
e già in braccio a Maria dorme Gesù.
- A3 Pupille care
dormite, sì,
e le memorie amare
di spine e di flagelli
da lumi così belli
il sonno non sbandite.
Pupille care
dormite, sì,
- R4 ché su l'eterea mole
non dormon così bene gli astri e il sole!

161

- A1 « È follia che la costanza
in amor(e) non sia virtù.
Chi non ama non intende
quanto possa alta bellezza
ch'a predare i cori avvezza:
sempre l'arco o i lacci tende
poi col cibo de la speranza
li mantiene in servitù.
- R1 Benché Filli crudele,
in cui tal volta rigido semblante
forse non sosterrebbe un altro amante
fiato d'aura cortese
già mai de' miei desir spiri alle vele,
fatto scoglio a l'offese
sempre resisterò che sempre invito
mi vedrà nel conflitto
e se pur il mio Fato
vorrà che dentro l'onde
del pelago d'amor io resti assorto,
mi stimerò, morendo, anco beato,
ché gloria in nobil guerra è 'l restar morto!
- A2 Amare e soffrire
mio cor ti conviene,

la bella ch'adori
 non piange se mori,
 ma ride se gemi,
 son giubili estremi
 d'altera bellezza,
 veder che non prezza
 l'amante il morire
 fra dure catene ».

- R2 Così cantò tal hora
 al suon de la fresc'ora
 di Fillide l'amante
 per far a lei palese
 ché l'amorose imprese e le guerriere
 tanto son belle più quanto più fiere.

162

- R1 [S]quarciato il fosco velo
 e spente già del ciel le faci ardenti,
 a rinovare il giorno
 sorge dall'onde tra spumosi argenti
 con lucidi fulgori il Dio di Delo
 e con occhio fecondo
 comparte i raggi ad illustrare il mo[n]do.

- A1 « Ogni prato si rinverde
 e colline e monti indora
 e le perle de l'aurora
 tra li fior tutte disperde.

- R2 Sol io, misero amante,
 fomenta[n]do nei sensi aspro pensiero,
 incontro in ogni istante
 laberinti di larve e di chimere;
 ingombra il seno mio
 atra notte d'orrori
 che tante a questo cor tenebre adduce
 ch'io non distinguo più l'ombra e la luce.

- A2 Non ha core chi non piange
 nel vedermi in tante pene,

se la sorte non si frange
sempre in duol penar conviene.

R3 Ma se l'instabil fato
nel regno di Cupido anche prevale,
perché piango e sospiro,
perché bramo morire?
Come, dunque, non spero
e clemenza e pietà dal nume arciero?

A3 Speranze tornate
nel misero petto,
la gioia portate
bandite il sospetto ».

R4 Varian le stelle ancor nel ciel d'amore
non disperì pietà costante core!

B.C.

163

R1 Su le sponde latine
Fille la bella
con le luci divine
arresta ogn'alma ancella
e al balenar di due care pupille
arde in cenere i cori a mille a mille.

A1 « Con il dardo d'un ciglio severo
il crudo Arciero quest'alma piagò
e la fiamma del foco sincero
nel mio sen s'imprigionò.

2^a str. A quel strale ch'il sen mi ferì
le sue tempre Cupido gli die',
di sanarmi pur spero, sì, sì,
benché Amore mi nieghi mercè!

R2 Dimmi, deh, dimmi pure,
mia tiranna crudele,
fugasti, è ver, dal tuo bel seno amore
per mostrarti ver me tigre infedele
e pur così incostante
t'adoro, ti son servo e fido amante! ».

165

- R1 Sfortunato e che pensi,
misero Ermino,
se abbandonato e solo
hai per destin sempre compagno il duolo?
Sono or mai da due lustri
che seguace tu sei
di tiranna beltade,
né ritrovi in colei poca pietade!
Le tue sì crude pene
sprezzatrice non sente
anzi, qual duro scoglio,
gode, ride e vezzeggia al tuo cordoglio!
- A1 Adorarti saprò caro mio bene,
s'estinguerà l'ardor,
quando senza dolor saran le pene!
- R2 Ma, sventurato,
e dove mi trasporta il martire?
non più querele,
anzi, pria di lasciarla, i' vo' morire!
- A2 Perché sì fiero,
o Dio d'amor,
di strali armato
pungi ogni cor?
Meno spietato
diffondi al seno
il rio veleno
d'acceso ardor!
- R3 Ma di che mi querelo?
Misero, che vaneggio,
mentre conosco e vedo
che ristoro non ho se a te nol chiedo?
- A3 Deh, non esser più tiranna
contro il povero mio core
agitato, tormentato,
sempre langue e mai non more.

R4 Taci, deh, taci Ermindo
e nel partir immerso
sia sol tua gloria e vanto
offrire alla tua cruda,
stemprato da l'ardore,
in lacrime e sospiri, amante il core!

166

R1 Lungo il lido spumoso
de l'instabil Nettunno il pié movea
Alcinoe l'afflitta
allhor che vidde estinto
il consorte fedel tra i salsi argenti
e sci[o]lse queste voci a i lidi, a i venti:

A1 « Bella Teti che sdegnosa
alzi i flutti fino al ciel,
perché lungi dalle sponde
assorbisti fra quest'onde
il mio sposo a me fedel?

R2 Ma da chi brami aita,
Alcinoe, da chi?
Odone i miei lamenti
i scogli, il mare e i venti
e in tanto pere, oh Dio,
in tempestoso mar lo sposo mio!

A2 Ria procella
dimmi perché
ritardi uccidere
ancora me.
Già questo seno
venuto meno
più non puol vivere
senza di te!

R3 Sì, sì, viver non vuò
priva di te mio caro:
ecco che per seguirti
costante nella fede

già quest'alma oppressa
 consegna al mar la miserabil salma
 per teco unirsi in una tomba istessa! ».

170

- A1 O fortunato legno,
 o di vita immortal celeste pegnio
 che la perfidia ebrea,
 d'un deicidio rea,
 tra profonde ruine
 temeraria celò di rabbia e sdegno.
- A2 Croce cara, dove morte
 hebbe Cristo alfin per me,⁸
 fa' ch'io provi uguale sorte
 e stemprando in pianto il core,
 lacerandomi d'Amore,
 spiri l'alma in seno a Te.
- R1 Quanto ti deve il mondo
 che, naufrago nel mar di mille colpe,
 alla Gratia già morto,
 trovò ne' tronchi tuoi la vita e il porto!

171

- R1 Cessa dal pianto, o Madre,
 lascia di sospirar:
 tocca a me sì dura sorte,
 Tu Gli desti la vita et io la morte!
 I falli miei son rei
 d'eccesso così atroce:
 Tu L'accogliesti in seno,
 io Lo confissi in croce!
 O quanto ben m'insegna
 soffrir pene e dolore
 un Dio che per me langue e per me more!

⁸ Ms: nel « da capo »: te.

A1 Cielì, se giusti siete,
punite chi fallì!
Ah, non conviene
che sian d'altrui gl'error e Sue le pene!
A i tormenti, a i dolori
son pronta sì, sì:
Cielì se giusti siete
punite chi fallì!
per soddisfare a voi
ho sangue nelle vene:
ah, non conviene
che sian d'altrui gl'error e Sue le pene!

Incipitario Musicale degli Unica *

1.

R

Su la cetra sonora l'infelice Fileno

A

Luci belle che bra - mate

R

Dimmi dimmi destin cru - dele

A

2

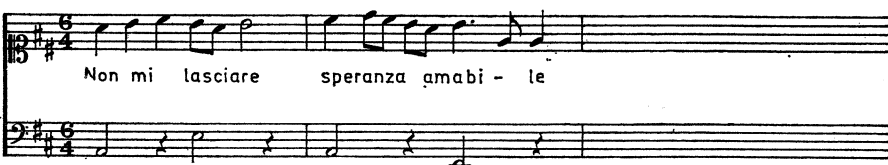
Crude stelle ch'ogn' ora feri - te

R

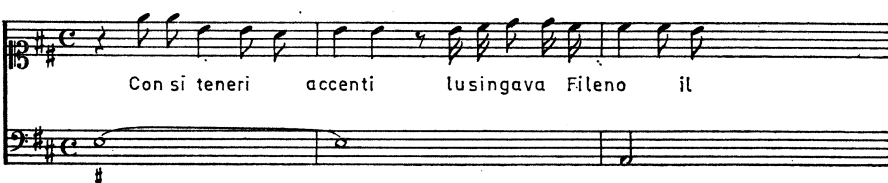
Intrepi - di pensie - ri

* La disposizione delle parole sotto la musica è conforme all'originale.

A Non mi lasciare speranza amabi - le

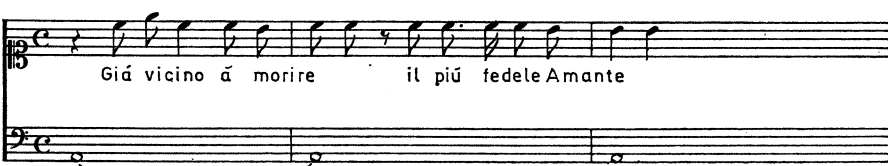


R Con sì teneri accenti lusingava Fileno il



2.

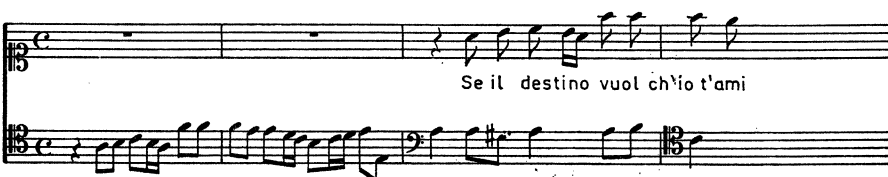
R Già vicino á morire il piú fedele Amante



A Ho visto al pianto mio



A Se il destino vuol ch'io t'ami



A 4 Empia de - ridimi

A Con rei mostri d'aspra tenzone

A Morrō sī cru-dele Dorilla morrō

R Ah sī l'ora fatale ẽ già per me vicina crudel

4.

A Donami un bacio

R
Così dicendoun di Palla pudica

A
E' più dol - ce quel di - letto

R
Della dea di Gnido sempre ogni bacio è

A
D'un bel volto le rose vezzose

R
Su l'ali d'un momento vo - la

5.

R

Presso il Regio feretro del consorte se - polto

A

Ombre care

2^a str.

Muti fasti ch'á un Rege Tradito

R

Arte - misia si piangi il tuo Rege defonto

A

Urna cara cara e al cor diletta

R

Resta in pace mio caro ecco già che sdegnosa

7.

R

Là dove d' Pafò in seno

A

O madre cara cherio tormento

R

In così fatti accenti chiedendo aita

A

Se un minuto animaletto ch'ape è detto

10.

A Largo assai 5 Spiega un Dio l'anima esan - gue

R A spettacol sì atroce per cui tra - [balla]

A Adagio 2 Sì sì dis[tem]prati

R Sono effimeri i giorni e fugace balen

A Largo assai Non piú offese

11.

A

Se vedrò ch'il ciel sde-[gnato]

12.

A

La speme che vide

13.

A

Ah crudele

14.

A

Chi non sa chi non sa che cosa

19.

A

Senza parlar d'Amor par - to mia bella sì sì

29.

A

3 Poveretti in - na - mo - rati

35.

A

Trionfa pur ch'hai vinto

36.

A

6 Crudele

49.

A

Perch  un'Alma s'inna - mori

53.

A

Non f  poco in tante pene se la dura questo cor

R

E che dunque far deggio mi - sera in tanti affanni

A

Fanno guerra entro il mio petto fiero sdegno

55.

A Sei pur cara sei pur cara e e dolce al cor

R Troppo indegne ritorte furno quelle oh Dio da cui Cinto rimase

A 2 Deh prendi o nume arcier

R Abastanza penai egia che vuole il Cielo che da sí fieri lacci

A Abastanza lagrimorno le do-lenti mie pupille

R

S'ode dunque chi vuole le bellezze di Clori ch'egli secondo l'uso

A

1

Si saranno menzogneri

6

58.

A

Su verdeggiante stelo di spumose rug-giade pallidetta

A

3

Quel candore pal-lidetto

6

R

e se pallida aurora a sole a cielo rassembra il mio bel sole

b #6 # #

61.

A Si v'adoro o luci belle

R Onde se per mia sorte prestar vorrete

#6

2

63.

A Ho nel seno una fe - rita

R Io sol io sol misera Amante

A Voglio voglio sino alla morte

67.

R
Allor che tua gioia tuo ben mi chiamasti

A cav.
Come senza la gioia lieto hai il co-[re]

A
Barbaro finto in-grato

#6

#

#6

68.

A
Crude stelle

R
Così la vaga Clori

A

Per placar del tuo petto il rigore

R

Più dir Clori vo-lea

A

2 Se quest'alma

69.

R

Taci taci non t'amo lo son di scoglio

A

Voi lo sentite o stelle

R

Ma nō fiamme,e furore vibrati ò stelle

A

6

Voglio amarti ó caro bene

71.

R

Voi volete ch'io canti voi volete ch'io canti

A

Canterò canterò ma il dolor mio

R

Dirò che il mio pensiero come libero nacque

A

E' nero quel crinè

R

Vanti pur biondo crine d'ingelosir l'a-rene

A

Con l'onde torbide

R

Ma non intendo ancora come per mie ruine

R

Dunque convien ch'io mi distrugga in pianti

73.

A

3

Se non ho più da goder

74.

A

2

Caro se tu mi adori cessa di lacrimar

76.

R

Nelle Rive del Tebro entrò picciola nave

A

Tanto hai fatto che mi hai tolto cieco Dio con l'arco

77.

A O' questa sì ch'è bella

R E non s'avvede ancora che francese son io

R Onde per ammolire il ri-gor di quei lumi

A Perché amore perché amore il cor mi prese

R Ma folle e che più spero

78.

R

Mentre l'aperte viedi Prato a meno

A

Bianchi gigli bianchi gigli il cui candore

R

E se le luci affisso in timida viola

A

Se poi sento ne boschi vicini

R

Folle e che vanegio

79.

R
Silentio Aure si - lentio tacete ombre ed horri

A
Aure voi che al verno in braccio tutte gelide spirate

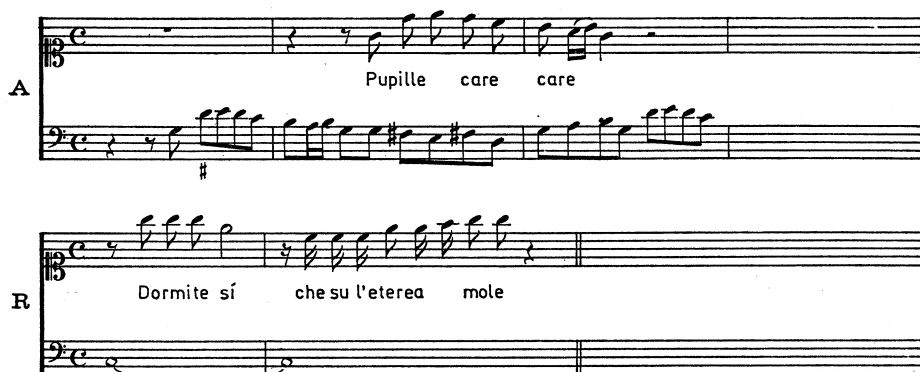
R
Ma tu Signor non posi in soavi riposi i lumi vaghi

A
Queste pome belle e intatte

R
Ma l'afflito mio ben non pian - ge più

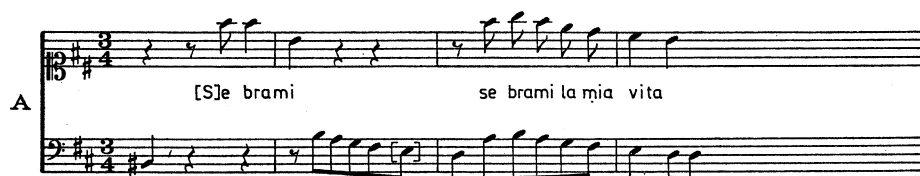
A Pupille care care

R Dormite sí che su l'eterea mole



82.

A [S]e brami se brami la mia vita



83.

A Aspro tormento sen- to racchiuso al core

7 #8



84.

A

Le catanesi sono rubba cori

90.

A

Come come mai mio dolce ar - dore

91.

A

La Dottrina d'Amor

122.

A

8 Serena i mesti rai

161.

A E' follia E' follia che la co-

R Benché Filli crudele in cui tal volta

A Adagio 2 A - ma - - r

R Cosí cantó tal hora al suon de la fresc'ora

The musical score for piece 161 is written for two voices, A and R. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The first system shows voice A singing 'E' follia E' follia che la co-' and voice R singing 'Benché Filli crudele in cui tal volta'. The second system shows voice A singing 'Adagio 2 A - ma - - r' and voice R singing 'Cosí cantó tal hora al suon de la fresc'ora'. The score includes a repeat sign and a tempo change to Adagio.

162.

R Squarcia - to il foscò velo

The musical score for piece 162 is written for voice R. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a time signature of 8/8. The score shows voice R singing 'Squarcia - to il foscò velo'. The score includes a repeat sign.

A

Ogni prato si rinverde

R

Sol io misero amante fomentato nei sensi

A

Non ha core chi non piange

R

Ma se l'instabil fato nel regno di Cupido

A

Speranze tornate

R

Varian le stelle ancor nel ciel d'amore

163.

R Su le sponde latine Filli Filli la bella

A 6 Con il dardod'un ciglio severo

R Dimmi deh dimmi pure mia tiranna crudele

165.

R Sfortunato e che pensi niisero Ermindo

A Adagio 2 Adorarti saprò

R. Ma sventurato e dove mi trasporta il mar

#6 #6 7

A. Perché sì fiero o Diod' Amor

3

R. Ma di che mi querelo misero che va - neggio

6

A. Deh non esser piú tiranna

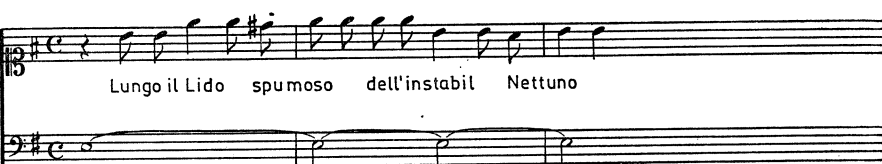
1

R. Taci deh taci Ermindo e nel partir immenso

6

166.

R



Lungo il Lido spumoso dell'instabil Nettuno

A



5 Bella Teti

R



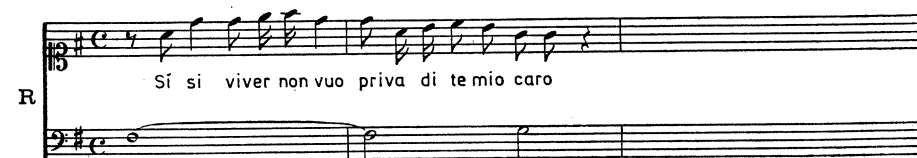
Ma da chi brami aita Alcinoe da chi

A



1 Ria procella

R



Sì sì viver non vuo priva di te mio caro

170.

A

O fortunato legno o

R

Croce cara

R

Quanto ti deve il mondo che naufrago nel mar di mille colpe

Detailed description: This musical score for item 170 consists of three systems. The first system is for voice part 'A' in treble clef, 3/8 time, with lyrics 'O fortunato legno o'. The second system is for voice part 'R' in treble clef, 3/8 time, with lyrics 'Croce cara'. The third system is for voice part 'R' in treble clef, 3/8 time, with lyrics 'Quanto ti deve il mondo che naufrago nel mar di mille colpe'. Each system includes a corresponding bass line in the lower staff.

171.

R

Cessa dal pianto o madre lascia di sospirar

#6

A

Cieli se giu - sti siete

Presto

Detailed description: This musical score for item 171 consists of two systems. The first system is for voice part 'R' in treble clef, 3/8 time, with lyrics 'Cessa dal pianto o madre lascia di sospirar'. The second system is for voice part 'A' in treble clef, 3/8 time, with lyrics 'Cieli se giu - sti siete' and 'Presto'. Each system includes a corresponding bass line in the lower staff.