

TERESA M. GIALDRONI

La cantata a Roma negli anni del soggiorno italiano di Händel

La cantata a Roma negli anni italiani di Händel è un tema ampiamente studiato secondo le più diverse prospettive. Affrontarlo in questa sede non vuol dire però ripercorrere temi e problemi sui quali si è discusso a lungo, quanto piuttosto riflettere su alcuni tratti specifici degli ambienti che possono aver segnato la formazione del giovane Händel durante il suo leggendario viaggio.¹

Intanto, cosa vogliamo sapere sulla cantata? In che cosa consiste questo repertorio? Perché parliamo di cantata in rapporto al viaggio di Händel, e perché il considerare questo specifico repertorio può aiutarci a capire meglio l'impatto dell'ambiente romano sul Sassone?

Da una parte sappiamo che Händel scrive le sue cantate principalmente nel periodo trascorso in Italia, e sappiamo anche che a Roma, come del resto anche a Napoli, la produzione di cantate rappresenta una quota considerevole dell'attività musicale a cavallo fra Sei e Settecento. Ne consegue che per comprendere la sua produzione – cantatistica e non solo – è necessario esaminare con attenzione le caratteristiche della cantata in ambito centro-meridionale negli anni del suo viaggio italiano, e cercare di capire quanto questo repertorio abbia in qualche modo indirizzato le sue scelte artistiche.

1. R. Strohm, *Händel in Italia*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 9 (1974), p. 152-174; Id., *Handel's Italian Journey as a European Experience*, in R. Strohm, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 1985, p. 1-14; *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom 17. - 20. Oktober 2007*, hrsg. von S. Ehrmann-Herfort, M. Schnettger (= *Analecta musicologica* 44), Kassel 2010 e *La cantata da camera intorno agli anni 'italiani' di Händel: problemi e prospettive di ricerca*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 ottobre 2007), a cura di T. M. Gialdroni, Roma 2009.

Non mi sembra necessario in questa sede andare alla ricerca di precise influenze del repertorio cantatistico sul linguaggio musicale händeliano: altri lo hanno già fatto, in diversi contesti, e hanno sottolineato che sicuramente Händel fu influenzato da musicisti quali Alessandro Scarlatti, Gasparini e altri;² ed è stato anche messo in rilievo che, partendo da queste premesse, Händel ha sviluppato un linguaggio totalmente autonomo e personale. Inoltre, queste influenze esulano dal genere specifico: non avrebbe quindi senso parlare di dirette contaminazioni su talune cantate di Händel da parte di cantate di ambiente romano o anche napoletano, in quanto il gioco delle influenze esula dal genere musicale. Tra l'altro, sappiamo bene come il notevole repertorio di cantate prodotto da Händel in Italia è stato per lui stesso un importante serbatoio dal quale attingere per la sua futura produzione operistica.³ Quello che vorrei tentare in questa occasione è esaminare alcuni aspetti, alcune specificità proprie della cantata romana – e in genere di area centro meridionale –, specificità che possono aver avuto un peso nella formazione del giovane Händel: nel far questo mi riferirò ad alcuni casi particolari che finora non hanno goduto di una particolare attenzione. D'altra parte però vorrei anche considerare la cantata come genere musicale che, per sua natura, si presta a essere simbolo di un'epoca e di particolari ambienti, e portatrice di molte implicazioni extra musicali delle quali anche Händel era sicuramente consapevole.⁴

Al suo arrivo in Italia, e in particolare a Roma, Händel si trova immerso in una società caratterizzata da un vivace mecenatismo, alimentato dal bisogno di un continuo rinnovamento sotto molteplici aspetti, dal linguaggio mu-

2. La bibliografia in proposito è molto ricca, mi limito a citare R. Stroh, *Francesco Gasparini: le sue opere tarde e Georg Friedrich Händel*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, Atti del convegno, Camaiore 1978, a cura di F. Della Seta, F. Piperno, Firenze 1981, pp. 71-83.

3. G. J. Buelow, *Handel's Borrowing Techniques: Some Fundamental Questions derived from Study of Agrippina (Venice, 1709)*, in «Göttinger Händel-Beiträge», 2 (1986), pp. 105-128.

4. U. Kirkendale, *The Ruspoli Documents on Handel*, in «Journal of the American Musicological Society», 20 (1967), pp. 222-273; ora in U. Kirkendale, W. Kirkendale, *Music and Meaning. Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze 2007, pp. 287-349; U. Kirkendale, *Handel with Ruspoli. New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, in «Studi musicali», 32 (2003), pp. 301-348, ora in Kirkendale, Kirkendale, *Music and Meaning*, pp. 361-415. E. T. Harris, *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge, MA, 2001.

sicale allo scambio culturale all'interno di ambienti privilegiati ed esclusivi. Queste sperimentazioni trovavano nella cantata il veicolo ideale. Händel si inserisce perfettamente in questo ambiente, assimilandone profondamente le logiche. Ne sono testimonianza la ricchissima messe di cantate prodotte nel corso della lunga militanza presso la famiglia Ruspoli, frutto anche dei suoi rapporti con altri illustri personaggi quali Benedetto Pamphilj e Pietro Ottoboni. Si tratta di cantate che possono essere sottoposte a letture molteplici: Händel entra con disinvoltura nel gioco delle allusioni che la società romana prediligeva, basti pensare ai tanti riferimenti alla guerra di successione spagnola nascosti dietro innocui e apparentemente fatui soggetti pastorali, o i continui riferimenti a personaggi o situazioni dell'agone politico romano introdotti a volte dal puro linguaggio musicale, come la villotta veneziana utilizzata per adombrare un riferimento al cardinale Ottoboni o danze francesi o spagnole quando si vuole richiamare l'attenzione su qualche personaggio illustre o ambasciatore di quei Paesi.⁵

Molto è stato detto sull'ambiente romano di questo periodo: si vedano in particolare i recentissimi studi di Ursula Kirkendale che integrano e in parte correggono quanto la stessa studiosa aveva detto circa l'attività musicale in casa Ruspoli,⁶ così come, con modalità diverse e a volte in contrasto, ha fatto Ellen Harris nel suo libro uscito ormai qualche anno fa:⁷ il comune denominatore di questi studi è la constatazione che la cantata è il centro e, allo stesso tempo, la chiave di lettura di questa vita culturale.

Della cantata, tuttavia, vorrei prendere in considerazione solo un paio di aspetti specifici che possono aver colpito Händel e possono aver inciso sulla sua formazione: cioè l'aspetto formale della cantata e l'uso del violoncello concertante. Per far questo vorrei esaminare il repertorio cantatistico di alcuni musicisti che, pur avendo operato a Roma proprio negli anni del viaggio di Händel, non hanno goduto di una particolare attenzione per quanto riguarda questo aspetto della loro produzione e nei loro eventuali rapporti con il Sassone. Mi riferisco in particolare a Bernardo Pasquini e a Bernardo Gaffi, ai quali aggiungo Filippo Amadei che però è stato recentemente oggetto di uno studio specifico.⁸ Vorrei portare l'attenzione su questi

5. Kirkendale, *Handel with Ruspoli*.

6. Cfr. a questo proposito Kirkendale, *The Ruspoli Documents*. ed Ead., *Handel with Ruspoli*.

7. Harris, *Handel as Orpheus*, *passim*.

8. S. Dieci, *Filippo Amadei, cantatista del violoncello*, in *La cantata da camera*, pp. 153-168.

musicisti non tanto per individuare caratteristiche precipue del loro stile, ma piuttosto per ricostruire un aspetto della vita musicale di un ambiente e di un momento della storia culturale e musicale di cui Händel si è imbevuto nel corso del suo soggiorno italiano.

1. *Caratteri formali*

A proposito dei caratteri formali vorrei prendere in considerazione la produzione cantatistica di Bernardo Pasquini.⁹ Di questo musicista, fra i più celebrati del panorama romano a cavallo fra Sei e Settecento, resta ancora poco studiato il repertorio di cantate, che pure conta almeno una sessantina di composizioni.¹⁰ Pasquini, negli anni del viaggio di Händel, era già avanti con gli anni e si trovava all'apice della fama, come attesta la sua ammissione in Arcadia nel 1706 col nome di Protico Azetiano. Pur rimanendo al servizio della famiglia Borghese, Pasquini era celebrato ben oltre l'ambiente romano, ed era noto soprattutto come didatta e compositore di musica per tastiera. Händel, venendo a Roma, non può non aver "incrociato" Pasquini, o per lo meno la sua musica.

Le cantate di Pasquini appartengono alla stagione forse più affascinante della cantata, quella che ancora non conosce in maniera così netta e definitiva l'inesorabile e, a quanto pare, inevitabile gabbia rappresentata dalla replica del binomio Recitativo/Aria. La libertà, e perfino l'imprevedibilità, dell'organizzazione formale di questo repertorio lo rende estremamente interessante, soprattutto per la flessibilità di una forma musicale che a volte si piega docilmente alle esigenze della forma poetica, altre volte ne ignora le istanze portando avanti un discorso autonomo. Proprio per questo un esame del repertorio di cantate di Pasquini potrebbe avere valore paradigmatico, in quanto, offrendo una casistica piuttosto ampia, permette di esaminare diversi aspetti di questo genere musicale in maniera problematica, cioè verificando se certe caratteristiche musicali e testuali con cui da sempre si etichetta la cantata possano essere, se non altro, messe

9. Ho avuto modo di affrontare questo tema anche in occasione del XIII convegno della Società Italiana di Musicologia, Torino, 2007.

10. Questa colpevole mancanza di studi sull'argomento è stata ora colmata dall'imminente uscita dell'edizione di tutte le cantate di Bernardo Pasquini a cura di Alexandra Nigito (Brepols, 2012).

in discussione. Teniamo presente che Händel compone la maggior parte delle sue cantate rispettando invece la gabbia Recitativo/Aria che aveva ampiamente messo le radici negli anni del suo viaggio italiano, anche se non mancano casi in cui, come vedremo, la disattende.

Anche tra le cantate di Pasquini non mancano quelle con una forma schematica in cui il contrasto Recitativo/Aria è netto ed evidente sia nella struttura musicale sia nei contenuti testuali. Però è anche frequentissimo in Pasquini l'uso, tipicamente tardo seicentesco, di ariosi per "muovere" i recitativi, e di arie cavate per compendiare, in fine di recitativo, il succo del concetto da esprimere.¹¹ Non mancano anche esempi per i quali un'esatta identificazione di recitativo e aria è opinabile. Per esempio la cantata *Un dì soletto Eliso* è apparentemente organizzata in griglie definite: un recitativo narrativo come introduzione, una lunga e articolata sezione centrale divisa in due parti e un recitativo finale con una sezione in arioso lunga 17 battute:

Bernardo Pasquini, *Un dì soletto Eliso* (D-MÜs 854)

Un dì soletto Eliso a pie' d'un monte Recitativo di tipo narrativo.

Ch'è rozzo genitor di pura linfa

D'aspro macigno à fronte

Vi contemplava il cor della sua ninfa:

Oh quante pene oh quante

Soffrir mostrava il Pastorello afflitto

Che più? s'era trafitto

Da stral che impiaga un non gradito amante

Sciolse un sospiro e per pietà rattenne

Quel fiume il corso e zeffiro le penne

Et ei disse così, donando in tanto

A zefiro i sospiri al fiume il pianto.

«in aria»

Ruscelletto che t'arresti

Per temprar il foco mio

Dì che chiedi per pietà

Se tu brami ch'io ti presti

«Aria»

Prima strofa in 6/8 in forma aba'

(a: primi tre versi, b: gli altri tre
e poi ripresa ridotta di a).

11. Sull'aria cavata cfr. C. Timms, *The Cavata at the time of Vivaldi*, in *Nuovi Studi vivaldiani. Edizione e Cronologia critica delle opere*, a cura di A. Fanna, G. Morelli, Firenze 1988 e F. Carboni, T. M. Gialdroni, A. Ziino, *Cantate ed arie romane del tardo Seicento nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsianiana: repertorio, forme e strutture*, in «Studi Musicali», 18 (1989), pp. 49-192.

Del mio ciglio esausto il rio
L'asciugò la crudeltà.

Ma l'onda tua col mormorio mi dice
Prendi gl'umori miei prendi infelice
E tu Filli crudel pur non ti frangi
Piangi mio cor deh piangi.

2a

Zeffiretto che respiri
Ferma al suon della mia pena
Di che vuoi del mio penar?
Se tu brami i miei sospiri
Senti pur che appena spiro
Sol per troppo sospirar.

Ma dirmi vuoi col sibilo odorato
Perché spirito non hai t'offro il mio fiato
E tu Filli crudel non freni l'ira
Sospira o cor sospira.

Qui stuolo di martiri
L'alma l'assale e cadde al suolo oppresso
E mentre al cor non era più concesso
Di stillar pianti e d'esalar sospiri
Al suo muto tormento
Piangeva il fiume
E sospirava il vento.

Seconda strofa in C tre battute
di recitativo e poi apertura in arioso

Altro blocco di due strofe.
La prima ha stessa musica
di «Ruscelletto che t'arresti».

Inizio recitativo come «Ma l'onda tua»
poi, invece di una apertura in arioso,
c'è un'aria cavata. Poi riprende
come sopra su «E tu Filli crudel».
L'ultimo verso ha altra musica.

Recitativo con grande apertura
in arioso di 17 battute

Il primo recitativo termina con un'indicazione «in aria»: si tratta di un arioso che si realizza attraverso la ripetizione e imitazione di un frammento melodico/ritmico. In questo modo Pasquini identifica, e quasi dichiara, uno degli elementi essenziali della natura dell'aria, cioè la ripetizione di elementi motivici o tematici, tanto più evidente in quanto si trova qui all'interno di un recitativo. Subito dopo c'è un grande brano organizzato in due strofe a loro volta articolate in due sezioni, quindi, di fatto, quattro parti, delle quali la prima e la terza sono due strofe musicalmente identiche (cambia solo il testo) mentre la seconda e la quarta hanno solo alcuni elementi in comune.

La seconda e la quarta iniziano con poche battute di recitativo, poi si differenziano: la prima, «Ma l'onda tua col mormorio mi dice», si apre in un arioso piuttosto mosso, e l'altra, «Ma dirmi vuoi col sibilo odorato», presenta una cavata col tipico ritmo di 3/2; poi, in coincidenza del verso che inizia per entrambe le strofe con le parole «E tu Filli crudel», ritornano a essere musicalmente identiche per poi diversificarsi di nuovo. La cantata si chiude, come ho già detto, con un recitativo che sfocia in un grande arioso di 17 battute.

Cosa c'è di interessante in questo esempio? Prima di tutto, il grande blocco centrale che si trova tra i due recitativi è diviso in due parti, una divisione che trova riscontro nel testo. Il protagonista si rivolge in successione al ruscelletto e allo zeffiretto, destinatari rispettivamente dei suoi pianti e dei suoi sospiri: di fatto sono due strofe, com'è indicato chiaramente anche nella fonte, ognuna delle quali divisa in due parti, di cui la prima è una vera e propria aria con da capo e la seconda un recitativo con arioso o cavata. Ciò che rende particolare questa struttura è che il blocco Aria-Recitativo viene ripetuto quasi identico, come una macro forma strofica. Questa ripetizione del blocco Aria/Recitativo in quanto unità musicale ripetuta due volte su testo diverso è piuttosto frequente nelle cantate di Pasquini (e non solo di Pasquini). In particolare è interessante la ripetizione del Recitativo anche se collegata alla ripetizione dell'Aria: il Recitativo, quasi per definizione, dovrebbe essere immune da ripetizioni (in particolare di modelli melodico-ritmici); si tratta dunque di una tipologia formale che, pur inserita in una struttura apparentemente canonica, se ne stacca per una più intima esigenza espressiva che va oltre i ruoli standard di Recitativo e Aria. Dunque, anche quando la radicalizzazione dello schema R A R A sembra inevitabile, questa non impedisce una interpretazione elastica e individualizzata, memore talvolta di una più antica libertà formale.

Da parte sua Händel nella maggior parte dei casi utilizza lo schema standardizzato sulla duplicazione o moltiplicazione del binomio Recitativo e Aria, adeguandosi alla struttura più consueta. Egli, tuttavia, deve aver fatto tesoro di questa lettura più elastica se non manca di uscire da questo schema quando la situazione espressiva lo richiede. Come ha messo in evidenza Ellen Harris, in diverse cantate che hanno come protagoniste donne, eroine della mitologia o della storia antica, questi modelli così regolari vengono disattesi quasi a voler sottolineare una imprevedibilità e uno scarso controllo della emotività tipicamente femminili.¹² La *Lucrezia*, per esem-

12. Cfr. Harris, *Handel as Orpheus*, pp. 54 ss.

pio, inizia con due coppie di Recitativo e Aria, ma poi questa regolarità si dissolve in un lungo recitativo arioso per tutto il resto della composizione con passaggi senza soluzione di continuità da una sezione all'altra, sezioni connotate da indicazioni quali «Furioso-Adagio-Larghetto»:

G.F. Händel, *O numi eterni* (*La Lucrezia*), HWV 145¹³

O Numi eterni	Recitativo secco
Già superbo del mio affanno	Aria con da capo
Ma voi forse nel cielo	Recitativo secco
Il suol che preme	Aria con da capo (con vlc concertante)
Ahi! Che ancor nell'abisso	Recitativo secco
Questi la disperata anima	Arioso («Furioso») C
Ma il ferro che già intrepida stringo	(«Adagio»)
Alla salma infedel	(«Larghetto») $\frac{3}{4}$
A voi padre, consorte	Recitativo secco
Già nel seno comincia a compir	Arioso' («Arioso»)
Ma se qui non m'è dato	(«Furioso»)

Inoltre, molto spesso queste cantate con donne protagoniste terminano con un Recitativo-arioso: così *La Lucrezia*, così *Delirio amoroso* in cui Clori chiude con un recitativo seguito da un minuetto che illustra l'ascesa agli Elisi. In *Dunque sarà pur vero* (*Agrippina condotta a morire*) (HWV 110)¹⁴ la struttura è ancora più complessa e in termini molto generali può ricordare la cantata di Pasquini appena esaminata: due coppie di Recitativo e Aria seguite da un Recitativo secco poi un grande blocco privo di soluzione di continuità aperto e chiuso da un Arioso-refrain e costituito da una alternanza di recitativi secchi e ariosi. Esattamente al centro di questo blocco è collocata una sorta di aria cavata su due ottonari. Dopo questo blocco troviamo di nuovo due coppie di Recitativo e Aria seguite da un Recitativo secco, ma con musica diversa rispetto a quella di apertura:

13. Cfr. l'edizione in *Cantate a voce sola e basso di G. F. Händel. Libro secondo*, in *Georg Friedrich Händels Werke*, hrsg. v. F. Chrysander, Leipzig 1887 (repr. 1966), Bd. LI, p. 32.

14. Cfr. l'edizione in G. F. Händel, *Kantaten mit Instrumenten*, hrsg. v. H. J. Marx, in Id., *Hallische Händel-Ausgabe (HHA)*, Kassel, V, Bd. 4, pp. 53-72.

G.F. Händel, *Dunque sarà pur vero (Agrippina condotta a morire)*, HMV 110: schema formale

R	
A	
R	
A	
R	
Arioso-refrain	Arioso ritornello costituito da due versi
R secco	
Arioso	Arioso con violino su due versi
R secco	
Aria cavata 3/2	Una sorta di cavata in 3/2 su due ottonari
R secco	
Arioso	Arioso su terzina di ottonari
R secco	
Arioso-refrain	Arioso ritornello su due versi ottonari
R	
A	
R	
A	
R	

Quindi, il grosso blocco centrale ha la sua ragion d'essere in una fluidità e in un'apparente imprevedibilità formale – funzionale alla natura del personaggio che rappresenta – che però è inquadrato da due strutture assolutamente regolari, il tutto organizzato secondo una ricercata simmetria non direttamente percepibile all'ascolto.

Tornando a Pasquini e al repertorio di cantate, suo e di altri musicisti di questo periodo, va rilevato che la ricerca di varietà non si limita all'alternanza di arie e recitativi ma coinvolge anche altri aspetti come le indicazioni di tempo. L'alternanza di movimenti contrastanti per tempo, metro e andamento ritmico, è infatti caratteristica della sonata che in questo stesso periodo conosce uno sviluppo notevole.

Se vediamo la cantata *Che volete da me importuni pensieri* possiamo notare che alcuni movimenti hanno caratteri di danza piuttosto riconoscibili:

B. Pasquini, *Che volete da me*, D-MÜs 868

Che volete da me,
importuni pensieri
Ai vezzi lusinghieri
Di lei che pur mi ricordate ogn'ora
Non dà più fede una tradita fe'.
Che volete da me.

Musica A: Arietta/Refrain C: ritmo
di Bourrée

Un nobil cor
ben può discior
Con risoluto ardir
l'aspre catene
Se il suo servir
ha sol premio di pene.

Musica B: Arietta/cavata in 3/2:
sembra un ritmo di Corrente (di tipo
frescobaldiano)

La mia perduta
già felice libertà
Alfin si ritrovò
A lei che mi tradi
Io più non tornerò.

Musica C: Arietta in C

Sopportilo in pace
D'Amore la face
Costante mi rido
Del fiero Cupido
E spenta l'arsura
Il gielo s'indura
Né in questo sen'è più tiranno Amor.

Musica D: Arietta in 3/2 anche questa:
ritmo analogo a quello di una Corren-
te. Sfocia senza soluzione di continui-
tà nella replica della arietta *Un nobil
cor* ascoltata prima (Musica B)

Un nobil cor
Ben può discior
Con risoluto ardir
L'aspre catene
Se il suo servir
Ha sol premio di pene.

Musica B (come sopra)

E pur voi mi tentate
Vani pensier d'Amore
E in questa solitudine romita
L'imago un di gradita

Musica E: Recitativo con breve
arioso finale, basato su un movi-
mento di quartine di semicrome del
basso

Pur rimirar mi fate
 Oh quanto v'ingannate
 Se di farmi cader sperate il vanto
 Nel Oceano infido
 Del regno di Cupido
 Saprò ben io schernire
 Con orecchie d'Ulisse
 Delle sirene insidiose il canto
 In un mar di lusinghe
 Per resister dell'onde al fiero orgoglio
 Sarà la mia costanza un duro scoglio.

Aria adagio

Su pensieri io vi sfido a battaglia

Su venite a combattermi il core
 Hor vedrò s'è resister io vaglia
 Al vostr'impeto al vostro furore.

Su su terribili
 Tempeste horribili
 Del alma mia
 Contro la nave
 Sorgano.

Ma che pro?
 Del senso agl'inviti
 Un generoso no
 Qual àncora fedele
 mi terrà fisso immobilmente in porto.
 No, che non lascerò
 quest'antri e queste selve
 Della cruda beltà
 Che già mi tormentò
 Sono oggetto più vago a me le belve.

Aria languida

Care spiagge amate arene

So ben io quanto v'adoro
 S'alle mie trascorse pene
 Trovo in voi dolce ristoro.

Arioso su duro scoglio

Musica F: Aria tipo "battaglia".
 Parte vocale tutta in semiminime
 su un continuum del basso in quar-
 tine di semicrome

Musica G: Aria tipo cavata in 3/2
 ritmo di Sarabanda

Di seguito sulle parole «Ma che
 pro» recitativo segnato dal cam-
 biamento di metro (in C)

Musica H: Aria definita languida in
 3/2 ritmo di Sarabanda

Così sempre sereno,
 Con influssi benigni il ciel vi miri
 Né contro voi s'adiri
 Già mai degl'aquiloni il soffio ingrato
 Come finché vivrà
 nel vostro amico seno
 Vera tranquillità godrassi il core
 E libertade il pie'.

Musica I: recitativo di 5 bb. Sulle parole «Già mai degli aquiloni» apertura in arioso per altre 8 bb. Senza soluzione di continuità riprende la strofa refrain.

Che volete da me
 importuni pensieri
 Ai vezzi lusinghieri di lei
 Che pur mi ricordate ogn'ora
 Non dà più fede una tradita fe'
 Che volete da me.

Musica A

L'aria-refrain «Che volete da me» (Es. mus. 1) ha tutte le caratteristiche della «Bourrée» mentre la cavata refrain «Un nobil cor» (Es. mus. 2) è assimilabile a una Corrente, in particolare a quel tipo in 3/2 di cui troviamo esempi in Girolamo Frescobaldi¹⁵ e in Pasquini stesso, come dimostra la corrente presente nel manoscritto Add. 31501 della British Library (Es. mus. 3).¹⁶ A una Corrente è assimilabile anche l'aria «Sopportilo in pace» che poi sfocia nel refrain «Un nobil cor». L'aria «Su pensieri vi sfido» (Es. mus. 4) assume i connotati della “battaglia”, caratterizzata da un moto perpetuo nel basso realizzato con quartine di semicrome.

Infine l'“aria languida” «Care spiagge amate arene» sembrerebbe basata su un movimento di Sarabanda (Es. mus. 5).

15. Cfr. per esempio la Corrente prima e seconda dal *Secondo libro di toccate*: G. Frescobaldi, *Opere complete, III: Il secondo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo (1627-1637)*, a cura di E. Darbellay, Milano 1979, pp. 108-110.

16. L'esempio è tratto dall'edizione anastatica: *Bernardo Pasquini. London, British Library, MS Add. 31501 (Bernardo Pasquini, partial autograph)*, introduction by A. Silbiger, New York 1988 (= 17. Century Keyboard Music: Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque 8).

Es. mus. 1. B. Pasquini, *Che volete da me*, aria-refrain dalla cantata omonima (frammento)

Del sig. Bernardo Pasquini

ho volete da

me

ho volete da me importuni pensate:

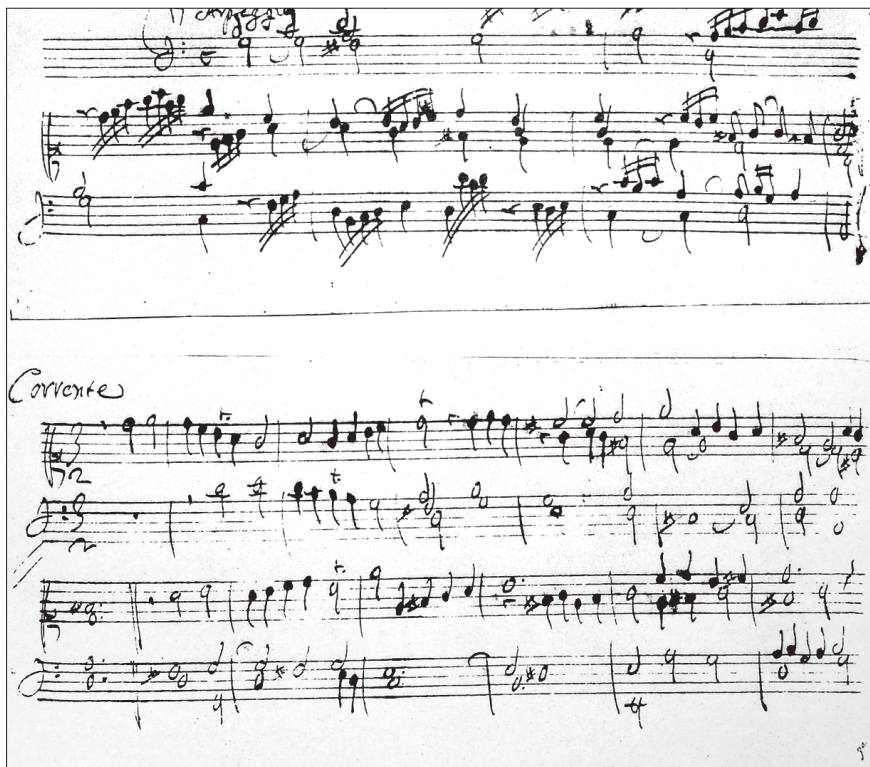
Es. mus. 2. B. Pasquini, «Un nobil cor» dalla cantata *Che volete da me* (frammento)

Un nobil' cor ben può discior

con risoluto ardir l'aspre catene se il suo ser-

uir ha sol' premio di pe - ne

Es. mus. 3. B. Pasquini, Corrente dal manoscritto London, British Library, Add. 31501 (frammento)



Es. mus. 4a-b. B. Pasquini, aria «Su pensieri vi sfido» dalla cantata *Che volete da me* (frammento), parte 1 e 2

ra la mia costanza un duro un duro un du: ro

Aria adagio

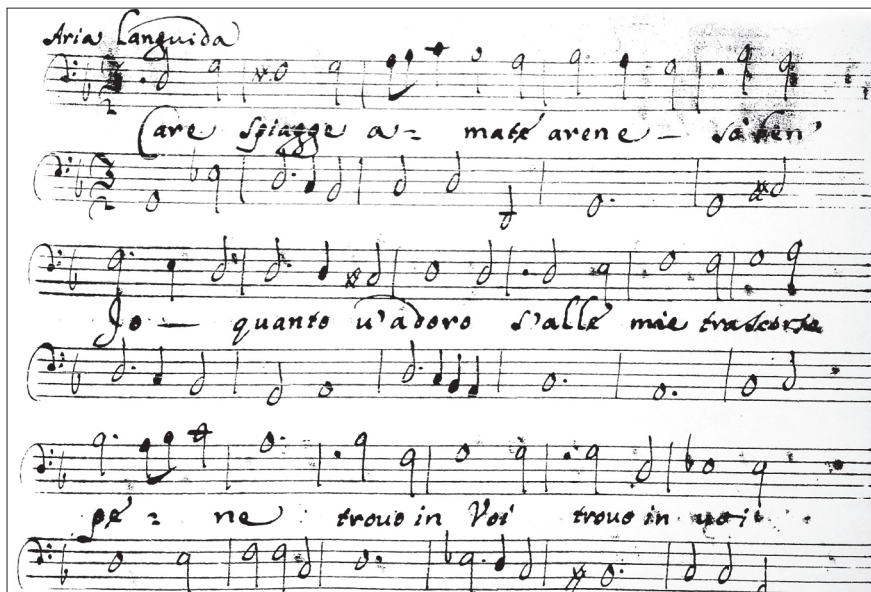
Sui pensieri vi sfido a bat:

taglia a battaglia a battaglia

sui venite a combattermi il core

non udrò s'è re si: ster: io uaglia'

Es. mus. 5. B. Pasquini, aria «Care spiagge amate arene» dalla cantata *Che volete da me* (frammento)



Questo potrebbe essere uno spunto per tentare un discorso globale che prenda in considerazione sia il repertorio sonatistico sia quello cantatistico e le loro possibili relazioni. Eventuali connessioni della cantata con la forma sorella potrebbero aprire nuove prospettive di ricerca soprattutto per quelle cantate in cui il testo sembra più che altro un pretesto, un elemento scarsamente significativo che costituisce la base per una espressione tutta affidata alla musica. Casi come questi non mi sembrano rari e vanno nella direzione di una permeabilità fra i generi che non può non aver intrigato un personaggio come Händel. Per associazione di idee sarei portata a considerare a questo proposito – e solo per fare un esempio fra tanti – la cantata *Filli adorata e cara* (Es. mus. 6a) da Händel per Ruspoli e di cui egli si ricorderà per la sonata per flauto in La minore op. 1 n. 4 il cui primo movimento ha un basso identico a quello della prima aria di questa cantata «Se non giunge quel momento» (Es. mus. 6b).

Es. mus. 6a: G.F. Händel, aria «Se non giunge quel momento» dalla cantata *Filli adorata e cara*

Larghetto

S

Bc

7
Se non giun-ge quel mo-men-to, che ri - torni a me, mia bel - la, sem-pre

19
me-sto pian - ge - rò, pian - - - - ge - rò, sem-pre

17
me-sto pian - ge - rò, se non giun - ge quel mo-men-to, che ri -

23
tor-ni a me, mia bel-la, sem - pre me-sto pian - rò, sem - pre

27
me-sto pian - ge - rò

32
sem-pre me-sto pian - ge - rò.

Es. mus. 6b. G.F. Händel, primo movimento della Sonata per Flauto e bc in La minore op. 1 n. 4 (frammento)

SONATA IV.

G. F. Händel

Larghetto

The image displays a musical score for a cantata, likely by George Frideric Handel, featuring a vocal line and a basso continuo line. The score is organized into four systems, each with a vocal staff (treble clef) and a basso continuo staff (bass clef). The music is written in G major and 3/4 time. The vocal line includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. The basso continuo line includes figured bass notations (e.g., 7 6 6, 7# 6 6, 7 6, 6 5 7, 6 5 4 #, #, 6 5/2, 4 2, 4 2, 6 # 6, 6 #, 6 5 6 5 7 6 5, #, 6 5 4 3 7 6 #). The score is numbered 31, 36, 41, and 46 at the beginning of each system.

2. Il violoncello concertante

Ma al di là di questi pochi esempi, pur nel loro valore paradigmatico, Pasquini dovrebbe essere considerato anche in quanto punto di riferimento di una generazione di musicisti che da lui prendono le mosse creando un “milieu” culturale e musicale che Händel non può aver ignorato: mi riferisco in particolare ai suoi allievi Francesco Gasparini e Bernardo Gaffi e alle loro raccolte di cantate pubblicate rispettivamente nel 1695 e nel 1700. Händel deve averle avute per le mani. La raccolta di Gaffi è dedicata proprio a Francesco Maria Ruspoli, presso la cui casa Händel trascorrerà il periodo più lungo in Italia: Gaffi, tra l’altro, risulta presente nell’organico dei musicisti al servizio di casa Ruspoli già dal 1695 fino al 1707.¹⁷ Non escludo che proprio da queste raccolte Händel possa aver tratto il gusto per l’uso del violoncello concertante

17. Kirkendale, *Handel with Ruspoli*, p. 334. Su queste due raccolte cfr. G. Giovani, *Le edizioni romane di cantate da camera: Domenico Crivellati (1628), Francesco Gasparini (1695), Bernardo Gaffi (1700)*, in «Fonti musicali italiane», 14 (2009), pp. 39-55.

in ambito cantatistico dato che in queste raccolte non solo troviamo alcune composizioni che prevedono tale uso, ma, in modo più o meno approfondito, lo teorizzano e lo promuovono. Sappiamo che Roma al tempo di Händel poteva contare su una invidiabile schiera di strumentisti che decreteranno il lancio di questo strumento ben oltre la funzione pratica di sostegno del continuo.¹⁸ Mi riferisco ai Bononcini, a Gian Lorenzo Lulier, a Nicola Haym, a Quirino Colombani, ma soprattutto a Filippo Amadei, noto come Pippo del Violoncello. L'associazione di quest'ultimo con Händel è quasi scontata e comunque è già stata ampiamente rilevata: Amadei dal 1700 risulta stipendiato come aiutante di camera presso il cardinale Ottoboni e otto anni dopo suona regolarmente presso il marchese Francesco Ruspoli, quindi proprio negli anni händeliani, e vi resterà fino all'anno 1711. Come ha recentemente dimostrato Sara Dieci studiando la piccola raccolta di cantate attribuite a Pippo, l'influenza di Amadei su Händel non si è limitata a suggerire l'utilizzo del violoncello, ma può essersi estesa anche allo stile di composizione delle cantate.¹⁹

Tornando ai due allievi di Pasquini, Gaffi e Gasparini, entrambe le raccolte di cantate, presentano nella prefazione un esplicito riferimento all'uso del violoncello. Così Gasparini:

[...] Trovarete in alcune Arie dui Bassi uno per comodo, ò facilità di accompagnare; essendo stato necessario anche accomodarsi alla Stampa, che non hà potuto totalmente dimostrar la mia intenzione. Però dove si trovano sopra il Basso alcune chiavi di Canto, ò Violino si soneranno con la mano destra in forma d'intavolatura. Ivi potranno ancora sodisfarsi l'Arcileuto, e Violoncello.²⁰

e Bernardo Gaffi si esprime in maniera ancora più precisa:

[...] si trovaranno alcune Arie con due Bassi, e quello di sopra con mutationi di chiave come Violino ò Tenore, ivi potranno sodisfarsi il Violino ò Violone, & alla mancanza di questi potrà supplire la virtù di un buon Sonatore di Cembalo con fare l'uno, & l'altro Basso, cioè la Chiave di Violino con la mano destra, e le altre con la sinistra, non havendo l'Autore intenzione di

18. S. La Via, *Il Cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di A. Dunning, Lucca 1995, pp. 467-468; Id. *Un'aria di Händel con violoncello obbligato e la tradizione romana*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di N. Pirrotta, A. Ziino, Firenze 1985, pp. 49-71.

19. Dieci, *Filippo Amadei*.

20. Francesco Gasparini, *Cantate da camera a voce sola [...]*, Roma, Mascardi, 1695: *A gl'amatori della Musica*.

presentarvi Cantate con istromenti, mà solo di far suonare il Cembalo à uso d'Intavolatura, per vostro maggior studio, e diletto vivete felici.²¹

In effetti, in entrambe le raccolte è presente un rigo destinato a un altro basso che talvolta, quando è in chiave di violino, è destinato alla mano destra del cembalo, altre, quando è in chiave di tenore o basso, è esplicitamente riservata al violoncello o a un analogo strumento grave della famiglia degli archi.

Dunque la pratica del violoncello concertante viene codificata e teorizzata in due raccolte a stampa che saranno le ultime pubblicate in ambiente romano. Una raccolta a stampa, soprattutto per un genere come la cantata che già allora conosceva una diffusione quasi esclusivamente manoscritta, rappresenta la manifestazione di una volontà o di una occasione particolari. È quindi significativo che gli autori abbiano voluto sottolineare queste scelte strumentali sia nella prefazione sia attraverso alcuni brani esemplari.

Sono noti a tutti gli splendidi esempi di uso del violoncello concertante nelle cantate di Händel: basti pensare a *La Lucrezia*, e in particolare all'aria «Il suol che preme» in cui l'insistente figura di semicrome discendenti presente nel basso fa pensare a una abbastanza chiara destinazione a uno strumento ad arco grave, che entra in gioco, in alcuni momenti, con la voce stessa, pur non avendo un rigo destinato esplicitamente al violoncello. Nelle cantate di Gaffi prevale, analogamente a quest'aria, un uso specificatamente “strumentale” del violoncello cui sono affidate figurazioni insistenti di semicrome prive di un reale dialogo con la voce se non in taluni casi in cui lo strumento ne anticipa l'entrata presentando lo stesso tema. Nelle quattro cantate della raccolta a stampa op. 1 che prevedono l'uso del violoncello concertante questo è usato prevalentemente in tale ruolo, attraverso un continuum quasi ossessivo che attraversa tutto il brano.²² Gaffi sembra qui voler sfidare le possibilità tecniche dello strumento e dell'esecutore: si veda per esempio «Serene e belle ridan le stelle» dalla cantata dodicesima *No che creder mai* (Es. mus. 7).²³

21. Bernardo Gaffi, *Cantate da camera a voce sola [...]*, Roma, Mascardi, 1700: *L'Autore a gl'Amatori della Musica*.

22. Si tratta delle cantate *Là dove Anzio vetusto* (cantata prima, aria con violoncello «Venticelli ed aurette d'intorno»); *Qual oggetto si palesa* (cantata seconda, aria con violoncello «Ma prepari empia sorte»); *Lungi dal ben ch'adoro* (cantata sesta, aria con violoncello «D'un bel crin tra biondi stami» e «La speranza è un vago incanto»); *No che creder mai più non voglio* (cantata dodicesima, aria con violoncello «Serene e belle ridan le stelle»).

23. Cfr. l'ampia esemplificazione offerta in Giovani, *Le edizioni romane*, pp. 46-49.

Es. mus. 7. Gaffi, aria «Serene e belle ridan le stelle» dalla cantata dodicesima dell'Op. 1, Roma, Mascardi, 1700 (frammento)

The musical score is written for a voice and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "largo". The score is divided into four systems, each with three staves (voice, piano right hand, piano left hand). The lyrics are written below the voice staff.

System 1: The piano accompaniment features a complex, arpeggiated texture. The voice enters with the lyrics "Se- rene e bel- le ri- dan le".

System 2: The voice continues with "stel- le placi- de spiri- no l'au- re fi mi- rino lon-". The piano accompaniment continues with similar arpeggiated figures.

System 3: The voice continues with "de a tran- quil- le". The piano accompaniment features a more rhythmic, dotted pattern.

System 4: The voice concludes with "le". The piano accompaniment ends with a final chord.

The image displays a musical score for a cantata, likely by George Frideric Händel. It consists of two systems of staves. The top system features a vocal line (soprano or alto) and a basso continuo line. The lyrics are: "fon vaghe immagini che l'alm'e f'ortano fon vaghe imma- gi- ni". The bottom system continues the vocal line and includes a basso continuo line. The lyrics are: "che l'alm'e- for- tano fon vaghe im- ma- gi- ni che l'alm'e- for- tano". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some markings like "4", "5", "X6", and "6" above the staves, and "76" and "6" below the staves.

Diverso il caso dell'aria händeliana «Per te lasciai la luce» dalla cantata *Da quel giorno fatale (Delirio amoroso)*, un esempio sublime di gioco raffinatissimo di interazione fra voce e strumento in cui quest'ultimo si fa voce esso stesso seguendo un discorso melodicamente del tutto autonomo rispetto alla parte vocale.²⁴ Händel in questo caso ha preso le distanze da un uso massiccio dello strumento sfruttato nelle sue possibilità tecniche, per affidargli un ruolo realmente concertante, asciugato da virtuosismi fine a se stessi: addirittura sembra di assistere in questo caso a un'inversione di ruoli: la morbida e flessuosa discorsività del violoncello contrasta con la fissità ed essenzialità della voce attonita di Clori colta nel momento del suo viaggio nell'oltretomba.

In conclusione, al di là delle possibili influenze sul piano formale e strettamente musicale quello che dobbiamo sottolineare, come ho già detto, è il ruolo che la cantata, così come si è sviluppata a Roma, ha avuto sulla formazione di Händel, cioè come genere musicale portatore di significati che vanno oltre il suo status apparente di composizione cameristica legata a tematiche arcadico-pastorali e amorose. La cantata è anche il luogo dove

24. Cfr. l'edizione in *HHA*, V, 4, p. 24-27.

vengono esaltati personaggi della storia presi come archetipi di situazioni paradigmatiche, luogo attraverso il quale è possibile esprimere delicate situazioni politiche e sociali grazie alla mediazione del mezzo musicale, in una società che fa della metafora e dell'allusione un mezzo efficacissimo di rappresentazione della realtà. Händel fa sua questa lettura della cantata: ne sono testimonianza i molteplici significati ai quali ho accennato prima che oggi vengono attribuiti alle sue composizioni al di là della pura apparenza. Io direi che l'influenza esercitata dall'ambiente cantatistico romano, oltre all'assimilazione di questo o quel carattere precipuo o di talune consuetudini formali e tecniche, riguarda quindi, più che altro, la formazione di una mentalità: mentalità che porterà Händel a usare un genere musicale secondo una prospettiva che esula dalla considerazione della forma in sé, per agganciarla all'ambiente e alle situazioni che l'hanno generata. Quindi la cantata nel suo essere portatrice di significati che vanno spesso oltre l'angustia di tematiche pastorali o amorose ha rappresentato per Händel un modo per aprirsi a problematiche più complesse, che l'ha messo in rapporto con temi anche extra musicali che possono averlo preparato ad affrontare un orizzonte molto più ampio. Roma e la cantata, quindi, come trampolino di lancio per l'Europa.