

MUSICOLOGIA
COME
PRETESTO

SCRITTI IN MEMORIA DI
EMILIA ZANETTI

a cura di
TIZIANA AFFORTUNATO

ISTITUTO ITALIANO
PER LA STORIA DELLA MUSICA
ROMA

ISTITUTO ITALIANO PER LA STORIA DELLA MUSICA
FONDAZIONE

Presidente

AGOSTINO ZIINO

Comitato promotore

ANNALISA BINI

BRUNO CAGLI

GIANCARLO ROSTIROLLA

AGOSTINO ZIINO

Volume pubblicato con il contributo del

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo
e della

Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

© 2010 Istituto Italiano per la Storia della Musica / *Tutti i diritti riservati*

via Vittoria, 6 – 00187 ROMA
www.iism.it

Prima edizione: Aprile 2011
ISBN 978-88-95349-07-7

INDICE

- 7 TIZIANA AFFORTUNATO Introduzione
- 11 BRUNO CAGLI Premessa
-
- 13 TIZIANA AFFORTUNATO *Le ‘Serenate-cantate’ della seconda metà del Seicento: appunti per la definizione di un genere*
- 27 BIANCAMARIA ANTOLINI *Una visita a Rossini, la prima esecuzione della Petite Messe Solennelle e altre notizie musicali inedite dalle lettere di Camillo Capranica*
- 41 ALBERTO BASSO *Una stagione di fine secolo (1799-1800) al Teatro Carignano di Torino: il caso Boccherini*
- 61 ANNALISA BINI *Inediti donizettiani: una nuova fonte per Roberto Devereux*
- 73 GAIA BOTTONI *La Società del Quartetto di Roma attraverso carteggi privati e stampa quotidiana dell'epoca*
- 93 DOMENICO CARBONI *Grieg a Roma*
- 103 LUIGI COLLARILE *Estienne Roger, Marino Silvani, Giuseppe Sala. Prime riconoscizioni intorno un'operazione editoriale complessa*
- 119 LUISA CURINGA *Hector Berlioz da La Jeune France (1830) al gruppo Jeune France (1936): un caso di appropriazione*
- 137 FABRIZIO DELLA SETA *Idea-Testo-Esecuzione*
- 147 DINKO FABRIS *Gli studi su Händel in Italia*
- 177 TERESA M. GIALDRONI *A Cantata Archive: how and why*

- 183 FREDERICK HAMMOND *That beautiful word 'splice!': Two recordings of The well-tempered clavier*
- 191 FRIEDRICH LIPPMANN *Die italienische opera seria des 19. Jahrhunderts und der Romanticismo*
- 205 RENATO MEUCCI *Prima inter pares: la musica e le arti nella rivista «Il Primato artistico italiano» di Guido Podrecca*
- 227 FEDERICA NARDACCI *L'epistolario di Goffredo Petrassi. Luci e ombre su alcuni personaggi del Novecento musicale.*
- 245 FIAMMA NICOLodi *Italia e Spagna a confronto nel primo Novecento*
- 263 ROBERTO PAGANO *Proust, senza rischio di temps perdu...: Adorno a Palermo*
- 285 JACOPO PELLEGRINI *Mammola va a votare. Emilia Zanetti critico musicale e un referendum sul teatro d'opera nel Novecento.*
- 313 CHIARA PELLICCIA *Il Lyceum di Roma. Vita di un circolo culturale femminile e della sua sezione musica.*
- 331 ANTONIO ROSTAGNO *Il Lied italiano. Giovanni Sgambati e Heinrich Heine*
- 415 GIANCARLO ROSTIROLLA *Passione per la musica antica e collezionismo: Vladimir Stasov e l'abate Fortunato Santini a Roma*
- 455 GUIDO SALVETTI *Il ruolo 'pubblico' di Goffredo Petrassi negli anni del fascismo*
- 469 LICIA SIRCH *Verdi, Maffei, Hayez e il Semantic Web*
- 505 JOHANNES STREICHER *«Caro de Rensis ed egregio 'avversario'»: lettere e recensioni inedite di Alfredo Casella*
- 523 ROMAN VLAD *Ricordo di Emilia*
- 527 AGOSTINO ZIINO *Flashes su Antonio detto Zàccara da Teramo*

TIZIANA AFFORTUNATO

INTRODUZIONE

Racchiudere circa sei secoli di storia della musica in un solo libro potrebbe far destare qualche perplessità sull'effettiva valenza scientifica di un contributo il cui fine dichiarato è, parafrasando il titolo, la 'pre-testualità', intesa sia nel senso etimologico di 'fregio, ornamento' (dal latino *prae-textum*) quanto in quello più prettamente semiologico di ciò che precede, allo stesso tempo introducendo e contestualizzando, l'oggetto testuale. Un'idea di esegesi critica della musica che ben si sposa con l'altra alla base del libro, ossia con quella di *florilegium*, di offerta floreale ad Emilia Zanetti. Senza tema di esagerazione, possiamo affermare che probabilmente mai come nel caso della studiosa 'romana' l'eterogeneità degli studi dedicati alla sua memoria e qui raccolti rispondono alla vastità dei suoi interessi di critica acuta della cultura musicale italiana.

Allo stesso tempo, però, lungi dal presentare derive in plurime direzioni, la presente antologia rispecchia l'ampiezza delle tematiche care ad Emilia così come la serietà del suo approccio di studiosa, autrice di accurati e preziosi articoli, responsabile dell'Ufficio Stampa del Festival di Venezia tra il 1948 ed il 1956, e quindi bibliotecaria presso il Conservatorio di Santa Cecilia per circa un trentennio. Ed è proprio in quest'ultima veste che la Zanetti divenne punto di riferimento specialmente per le generazioni più giovani di musicisti, studiosi, amici e colleghi che oggi la ricordano in queste pagine offrendole alcuni 'fiori' dall'accostamento solo apparentemente casuale, ma in realtà esiti di alcuni tra i più vividi interessi storico-musicali della Zanetti. La musica a Roma tra Otto e Novecento è uno di questi temi: la sua esegesi critica è qui proposta – grazie ai contributi di Biancamaria Antolini, di Annalisa Bini, di Licia Sirch, di Domenico Carboni, Gaia Bottoni, Chiara Pelliccia, solo per citarne alcuni – attraverso alcune delle metodologie care ad Emilia, fiorentina di nascita ma romana d'adozione, quali i materiali d'archivio, i manoscritti ancora sfuggiti all'attenzione dei ricercatori, i carteggi più o meno privati, la stampa dell'epoca, sempre strizzando l'occhio al pettegolezzo come fonte informativa accuratamente filtrata con acribia critica. Ancora, Roma della prima metà dell'Ottocento è vista come uno dei

principali poli d'attrazione del nascente collezionismo storico musicale, attraverso il vivido tratteggio della personalità di uno dei suoi massimi esponenti, l'abate Fortunato Santini, delineata da Giancarlo Rostirolla attraverso una lettura dedicata al religioso – e di riflesso alla cultura musicale italiana dell'epoca – dal critico russo Vladimir Stasov. Il versante operistico degli stessi anni è indagato invece da Alberto Basso grazie ad una comparazione dei libretti esistenti delle due opere di Boccherini – *Dorval e Virginia* e *Il Disertor francese* – rappresentate presso il Teatro Carignano di Torino nel 1799-1800 e oggi conservate presso la locale Biblioteca Civica Musicale, mentre, ampliando la prospettiva di riflessione, il saggio di Friedrich Lippmann offre una preziosa contestualizzazione nella considerazione del rapporto tra l'opera seria italiana dell'Ottocento ed il concetto di Romanticismo.

La prospettiva intimista e privata degli scambi epistolari ci introduce naturalmente alla lettura dei contributi incentrati su alcuni protagonisti del Novecento musicale italiano che con Emilia Zanetti ebbero un rapporto privilegiato: in particolare, le circa trenta lettere che intercorsero tra la studiosa e il compositore Goffredo Petrassi – qui contestualizzate da Federica Nardacci – sono testimonianza viva di acuti scambi di opinioni e giudizi sugli eventi musicali italiani della seconda metà del Novecento. Sempre in riferimento al compositore romano, dobbiamo a Guido Salvetti un ritratto di Petrassi 'organizzatore' musicale, quando tra il 1935 ed il 1945 si trovò a ricoprire ruoli di potere, nei critici anni del regime fascista. E l'analisi di un epistolario, in questo caso di quello di Alfredo Casella, che fu docente della Zanetti presso l'Accademia Chigiana di Siena, è l'analogo criterio adottato da Johannes Streicher per svelare, con l'immediatezza tipica di questa tipologia di documenti, luci e ombre, malumori e ideali dell'ambiente musicale romano intorno agli anni Venti del Novecento. Gli stessi anni, sotto l'egida del nazionalismo musicale comune a quasi tutte le Nazioni europee, sono al centro del saggio di Fiamma Nicolodi, ed a questo il contributo a firma di Antonio Rostagno si antepone idealmente, individuando nei nuovi fermenti artistici dell'Italia dell'ultimo quarto dell'Ottocento un 'nazionalismo' dalla vocazione molto più europea di quanto siamo abituati a credere. Una 'chicca' della stampa musicale italiana del secolo scorso, la rivista *Prima inter pares* indagata da Renato Meucci, e l'accattivante resoconto, attraverso stralci epistolari dalla franchezza tanto sincera quanto spietata, del viaggio di Adorno in Sicilia, a firma di Roberto Pagano, completano la sezione di studi incentrati sul Novecento musicale.

Altra tematica cara alla studiosa – di cui ricorre in questi giorni il primo anniversario dalla scomparsa, avvenuta a Roma il 1 febbraio del 2010 – è quella relativa alla fortuna di Händel in Italia, di cui Emilia Zanetti fu una

dei primi a occuparsi: il saggio a firma di Dinko Fabris offre una puntuale e aggiornatissima ricognizione della storia di questa ricezione. Ideale corollario a questo contributo, sono i saggi a firma di Teresa Gialdroni sulla necessità di creare un archivio della cantata da camera, genere che annovera alcuni dei capolavori del musicista sassone, ed il mio in merito ad un'indagine delle serenate del Seicento. Altro nucleo tematico proposto e vicino agli interessi della dedicataria, quello della storia dell'editoria musicale, indagata non solo attraverso la citata stampa quotidiana italiana del Novecento, ma anche nei complessi rapporti tra tipografi italiani ed olandesi della fine del Seicento, archetipi di questa storia, delineati da Luigi Collarile.

La figura di Emilia Zanetti è protagonista assoluta di due contributi: tratteggiata nella sua attività di critico musicale da Jacopo Pellegrini, rivive in tutta la sua umanità nel ricordo affettuoso di Roman Vlad. E se ancora la musica nei suoi diversi contesti storici e sociali è il *fil rouge* che percorre gli altri saggi del presente libro – a firma di Fabrizio Della Seta, di Frederick Hammond e di Luisa Curinga – vale la pena qui sottolineare come il rapporto tra musica e società diviene inestricabile gioco di relazioni dove non si possono tracciare se non in maniera del tutto arbitraria confini con la linguistica, la storia politica e le tradizioni di un popolo: il saggio di Agostino Ziino su Antonio detto Zaccara da Teramo, vissuto a cavallo tra XIV e XV secolo, ne da una vivace quanto interessante dimostrazione.

Last but not least, proprio a quest'ultimo – da sempre legato a Emilia Zanetti anche per una serie di circostanze familiari (ricordo gli stretti rapporti che con lei hanno avuto suo padre, Ottavio, e suo zio, Nino Pirrotta) – va il nostro sentito ringraziamento per aver fortemente voluto, promosso e incentivato la pubblicazione di questa 'ghirlanda' che idealmente offriamo ormai purtroppo solo alla sua memoria, e nella quale certamente lei avrebbe intravisto la fioritura di alcuni dei semi cosparsi nel suo lungo e fruttuoso cammino di intellettuale fine e impegnato, di critico acuto e vivace e infine di studiosa appassionata e piena di curiosità.

BRUNO CAGLI

PREMESSA

Un crudele scherzo del destino ha impedito, per pochi mesi, a Emilia Zanetti di poter godere della soddisfazione che un volume di studi a lei dedicato le avrebbe certo fornito. Un omaggio, quello predisposto per festeggiarla e che diviene ora 'alla memoria', che era forse l'unico possibile e pertinente alla figura e ad un personaggio votato alla ricerca e che tra i libri ha passato la sua vita ed è stata, come direttrice della Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia, un punto di riferimento per tutti gli studiosi. Chi, come il sottoscritto, ha passato anni frequentando quella biblioteca, non può non aver impresso nella memoria il carattere rude di Emilia. Rude, ma anche aperto ai consigli e alla collaborazione con i ricercatori e gli studenti. In un ruolo non facile e in una biblioteca con fondi di diversissima provenienza e di grandissimo rilievo come quella romana, i lunghi anni della sua direzione hanno lasciato un'impronta indelebile. Molti anni dopo, quando si era già ritirata, ed io ero divenuto accademico e poi Presidente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, amavo scherzare con lei ricordando i suoi divieti, le sue prescrizioni ai momenti del 'prestito' dei libri, divieti e prescrizioni con i quali mi ero dovuto confrontare all'epoca della mia tesi di laurea e successivamente nelle mie ricerche, soprattutto rossiniane. Ma in realtà il suo carattere e il suo atteggiamento non erano in fondo cambiati e sempre c'era da mettere in conto il suo puntiglioso amore per la precisazione, certe volte appena polemico: che era comunque una dimostrazione del suo essere sempre legata alla ricerca e alla musica. Cosa di cui ha dato ampia dimostrazione come studiosa, con contributi notevoli (alcuni dei quali, come quelli legati alla musica del Novecento, di rilievo), e come consulente di diversi *festivals* e manifestazioni. Ma ne ha dato dimostrazione, e mi è grato ricordarlo, anche come accademica. Anche quando le era difficile muoversi non mancava mai alle nostre sedute, alle nostre votazioni e non mancava mai, nel corso di quelle sedute, il sottofondo dei suoi commenti. Una forma di amore e vitalità che era anche quello che la portava, pur nell'aggravarsi dei suoi impedimenti, ad essere assidua ai concerti della nostra stagione per i quali la sua presenza era diventata una specie di simbolo. Tanto è vero che moltissimi del pubblico non hanno potuto far a meno di notare la sua assenza quando, proprio nell'ultimo an-

no, ha dovuto rinunciare. Ma siamo in molti a ricordarla con affetto e a doverle essere grati e a sottoscrivere idealmente questo omaggio, frutto della ricerca dei tanti studiosi che hanno goduto del suo prezioso aiuto.

TERESA M. GIALDRONI

A CANTATA ARCHIVE: HOW AND WHY*

The title of this contribution poses two questions: how and why should a Cantata Archive be set up? I shall start with the second query: Why?

The need for a Cantata Archive is only too obvious. This musical genre has enjoyed considerable popularity among scholars, starting from the onset of the twentieth century. The volume of studies, however, although weighty from a quantitative point of view and important as to scientific quality, has not so far managed to give a picture of the chamber cantata that responds to essential questions and provides an exhaustive overview of this musical genre.

The history of cantata studies has gone through various phases, in line with the evolution of musicological studies themselves: from the pioneering works of Eugen Schmitz and Dent,¹ of a general nature and based on a minimal knowledge of the repertory, we pass on, particularly starting from the 'sixties of the last century, to a series of studies clustering around the noteworthy initiative of a collection of monographic catalogues of cantata authors from the *Seicento*. This is the Wellesley Edition Cantata Index

177

* This is a revision of my paper presented at the Round Table *Research Directions in the Italian Cantata* during the *Annual Meeting* of the American Musicological Society (Nashville, 4-6 november 2008). The Round Table was organized by Roger Freitas and moderated by Margaret Murata, with the contribution of Agostino Ziino, Teresa M. Gialdroni, Ellen Harris, Roger Freitas, Colin Timms, Marco Bizzarini and Licia Sirch. It was the occasion to focus the studies on Cantata in view of the creation of *Clori. Archivio della cantata italiana*. Now the project has come into being and is available on the web at the address www.cantataitaliana.it. So, the present essay acquires a further meaning in the light of the new situation. The technical peculiarities of the database were illustrated during the Round Table by Licia Sirch. Now she has updated her contribution and enlarged it in a forthcoming article in «*Fontes artis musicae*». A review of the Round Table is available on «17th-Century Music», the Newsletter of the Society for the Seventeenth-Century Music, vol. 18. No.2, Spring 2009, p. 1. Further discussion on the problems concerning a database on Italian Cantata is now available also in *Tavola rotonda, in 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 Teresa M. Gialdroni, Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, 2009, pp. 267-295.

¹ EDWARD J. DENT, *Italian Chamber Cantatas*, «The Musical Antiquary», II [1911], pp. 142-153 and 185-199; EUGEN SCHMITZ, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955.

Series² (besides numerous PhD dissertations on musicians of the early *Settecento* published by UMI).³ Over the past decades, studies have pointed out the highly problematic nature of this genre, assigned to a vast repertory, difficult to quantify, and handed down by often debatable sources.⁴ Indeed, besides a considerable number of anonymous sources, a great number of cantatas have multiple attributions, making it impossible to choose which is authentic. Furthermore, it has also been pointed out that the cantata draws its lifeblood from the context in which it is performed, to an even greater extent than other musical genres. Context is its *raison d'être*, and as such not only it is impossible to ignore it, but on the contrary it must play a prime role in providing those coordinates that the source itself cannot always reveal. The same necessity currently concerns a study of the material typology of the sources and an examination of the poetic texts, from the most wide-ranging points of view.⁵

All this, however, even now encounters a fundamental difficulty: the vast number of studies and numerous partial repertoires notwithstanding, we are still unable to obtain an accurate picture of the sources. Above all, we are unable to consider all those subsidiary facts that are essential in identifying and contextualizing a kind of musical composition that often is

² The Serie regards *Antonio Cesti* (N. 1, 1964 compiled by David L. Burrows); Mario Savioni (N. 2, 1964, compiled by Irving Easley. Revised by Easley in *The secular cantatas of Mario Savioni (1608-1685)*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1964); Luigi Rossi (N. 3a and b, 1965, compiled by Eleanor Caluori. Revised by Caluori in *The Cantatas of Luigi Rossi. Analysis and Thematic Index*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981); Alessandro Stradella (N. 4, 1969, compiled by Owen Jander); Giacomo Carissimi (N. 5, 1966, compiled by Gloria Rose); Alessandro and Atto Melani (N. 8 and 9, 1972 compiled by Robert Weaver).

³ SVEN HÖSTRUP HANSELL, *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699-1783)*, Detroit, Information Coordinators, 1968; JOSEPHINE R. B. WRIGHT, *The Secular Cantatas of Francesco Mancini (1672-1736)*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1975; KAREN SHAKLEY LADD, *The Solo Cantatas of Emanuele d'Astorga*, Ann Arbor, UMI, 1982; HUBERT E. BECKWITH, *Giovanni Battista Pergolesi and the Chamber Cantata*, Ann Arbor, UMI, 1983.

⁴ For a survey on the Studies until 1998 see: TERESA M. GIALDRONI, *Bibliografia della cantata da camera italiana (1620-1740 ca.)*, «Le Fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», 4, 1990, pp. 31-131 and COLIN TIMMS, *The Italian Cantata since 1945: progress and prospects*, in *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di Vivaldi*, ed. by Francesco Fanna and Michael Talbot, Firenze, Olschki, 1998. A lot of books and essays were published after this date. I want to cite only the *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, ed. by Michael Talbot, Ashgate, 2009 which offers also an update Bibliography and Discography.

⁵ There are many contributions on this matter: besides the books and articles cited in the previous footnote, see: URSULA KIRKENDALE, *Handel with Ruspoli: new documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, «Studi musicali», XXXII/2, 2003, pp. 301-348; ARNALDO MORELLI, «Perché non vanno per le mani di molti...». *La cantata romana del pieno Seicento: questioni di trasmissione e di funzione*, in *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*, a cura di Paolo Russo, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 21-39.

itself the only possible key to understanding. The setting up of a single repertory of Italian chamber cantatas should consequently lay the foundations for a new approach to the cantata itself, a genre fascinating for its infinite possibilities of understanding that often go beyond mere appearance, requiring wide-ranging data that only a single repertory can hope to provide.

* * *

Before answering the first question, i.e. 'how', we must however formulate another: 'what'.

Debates about what is meant by 'cantata' are often as old as the cantata itself, and many illustrious answers have been given, which have always tended toward greater discretionary power. This does not imply any lack of coherence or uniformity among the various definitions, but rather points to an awareness of how heterogeneous the repertory might be from this point of view, since, as we all know, «if the genre cantata can assume a variety of names, the word “cantata” can be used to designate a variety of different genres».⁶

It is impossible to cite all the authoritative interventions on such problems, and I shall merely add to those of the scholars attending the Round Table in Nashville,⁷ the work of Robert Holzer, which has the merit of being a synthesis of the various theories on questions of terminology, and the different hypotheses concerning the origin of the cantata and its intrinsic nature.⁸

In this context, we clearly do not wish to put forward our own position about the different problems in this debate, but would rather take a step forward and seek firm ground, profiting by what has been discussed by scholars so far.

In considering a repertory generically called *cantata da camera*, we do not wish to make judgements or provide univocal and definitive labels. We

⁶ To consider different points of view see CAROLYN GIANTURCO, *The Italian Seventeenth-century Cantata: a Textual Approach*, in *The Well enchanting skill. Music, poetry, and drama in the culture of the Renaissance. Essays in honour of F. W. Sternfeld*, ed. by John Caldwell, Edward Olleson and Susan Wollenberg, Oxford, Clarendon, 1990; EAD., *Cantate dello Stradella in possesso di Andrea Adami, «Chigiana»*, XXXIX, n. 19, 1982, pp. 125-154; MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 2006, pp. 25-60 and ID., *Che cosa s'intende per cantata?* contribution to *Tavola rotonda in La cantata da camera intorno agli anni italiani di Händel* cit., p. 269-272.

⁷ See footnote 1.

⁸ ROBERT HOLZER, *Music and poetry in Seventeenth century Rome: settings of the Canzonetta and Cantata texts of Francesco Balducci, Domenico Benigni, Francesco Melosio, and Antonio Abati*, 2 voll., Ann Arbor, Michigan, 1995.

desire solely to provide scholars with the maximum information possible on the repertory they wish to study: thus, if a choice has been made, it is that of steadily increasing the extent of this repertory, including even pieces whose *status* is controversial, but which share the monodic style on the *basso continuo* and the alternation of *affetti* that are not always manifest in the canonical alternation of *aria* and recitative. As we are all aware, this alternation is really only a progressive late seventeenth century codification, further stabilised in the *Settecento*, whereas the rest of the *Seicento* gives us a variety of solutions that are difficult to define. What certainly prevails is an alternation between recitative style and *aria* style, often mediated by the inclusion of *arie cavate*, but different solutions are not lacking, including a multiplicity of passages all in an *aria* style, that are metrically and musically different.

* * *

The first but final question, 'how', comes into being in describing the project.⁹ I wish merely to disclose a few considerations which will be further illustrated in another context.

180

First of all, the record of the archive provides the description of each single piece, connected directly with the context in which it was found in the case of miscellaneous volumes, not only to comply with international cataloguing standards, but also – and above all – because the material contextualization of single cantata sources is absolutely indispensable, especially in those very numerous cases where the cantata belongs to collections that also contain operatic arias.¹⁰ Of the latter a report will also be given as such, even if the record provided for them is shorter than for the cantatas. In particular, as a minimum, an attempt will be made to identify the opera to which the aria belongs, for two different reasons. First and foremost because the identification of an operatic aria, gives us the possibility of defining more precisely the chronology and environment of the piece. This brings with it an approximate time-space setting even for the cantatas included in the same volume, a setting which, as we know, is usually rather complicated to define. Secondly, it is important to underline the different value given to operatic arias, or even whole opera scenes when they are extrapolated from the score in order

⁹ See Sirch, forthcoming article in «Fontes artis musicae» cit.

¹⁰ Therefore, the presence of operatic arias in manuscripts containing cantatas, can help us to have informations about the cantata itself: for an example see TERESA M. GIALDRONI, *Dalla Biblioteca Comunale di Urbania: due raccolte musicali per un interprete*, «Aprosiana, rivista annuale di studi barocchi», n.s., XVI, 2008, pp. 112-132.

to accompany a declaredly chamber-type repertory.

An example of how interferences between opera arias and cantatas are not limited to mere repertorial proximity in the context of a single source, but can also be taken as authentic overlapping, is found in a manuscript at Meiningen, containing several Neapolitan and Venetian cantatas of the *Settecento*. I shall not discuss the merits of this source which is highly interesting for its internal organization, the result of precise constructive decision, but I should like to point out that, by carefully examining these cantatas, I have discovered that some of them are a collage of opera arias framed by freshly composed recitatives.¹¹ In particular, a cantata by a certain Francesco Stiparoli, a musician active in Vienna in the 'twenties, utilises an aria from the 1725 Venetian version of Porpora's *Siface*; a cantata by the Venetian Francesco Brusa uses an aria from the 1722 Neapolitan version of Sarro's *Partenope*; all the other cantatas by Brusa have arias taken from his *Amore eroico*. Lastly, the cantata by Mauro D'Alay and another by Brusa utilise texts taken from Metastasio's *Siface* and Silvio Stampiglia's *Partenope* respectively. Such cases, like other similar ones, can be a tremendous help in understanding how this repertory was performed and diffused, and a tool such as our archive would, in my opinion, significantly facilitate the acquisition of such data.

Furthermore, in an overview of musical production at the turn of the century between the *Sei* and *Settecento*, the cantata is a malleable genre, 'open' to different formal and structural solutions to the extent of making it usable in ways quite different from the original. A well-known example is that of the chamber duets op. 8 by Bononcini 'arranged' for two violas and *basso continuo* by the composer himself, showing the musician's awareness of the permeability between the genres.¹² This circumstance should lead us to consider from a global point of view a phenomenon as significant and important as that of *musica da camera* between the *Sei* and *Settecento*.

A further, but different, case of free-and-easy use of structures that we have been taught to deem 'codified' is given by the recitatives that open several cantatas by Alessandro Scarlatti, which become duets in Francesco Durante by the insertion of a second higher voice that moves in imitation of the original one.¹³ Although the initial models always remain perceptible, all

¹¹ A study of this manuscript and a discussion on the 're-use' of operatic arias inside cantatas can be found in TERESA M. GIALDRONI, *Vivaldi, la cantata e gli altri: ancora sul manoscritto di Meiningen Ed. 82b*, «Studi musicali», XXXVII/2, 2008, pp. 359-386.

¹² See I-PnA-33885(2).

¹³ ERNEST T. FERAND, *Embellished "Parody Cantatas" in the Early 18th Century*, «The Musical Quarterly», XLIV, 1958, pp. 40-64.

their parts are involved in a process of transformation-adaptation to the new form. From my point of view, it thus becomes a kind of genetic mutation, although it appears that transforming recitative into *aria* was a fairly widespread and perfectly permissible practice, made possible by the elasticity of this musical genre. Studying the cantata does not therefore mean studying only the cantata, but something that continually interacts in different ways with its context, and which, furthermore, cannot be considered by itself, but in its continual comparison with other genres. Our project will help reveal these interferences.

All this must be viewed in the light of the authentic aims of our repertory which, although aspiring to completeness, also has the ambition of being something more than a mere database. We wish to lay the foundations for an exhaustive store of knowledge about a piece of musical history focusing on something called ‘cantata’, which might even not be called thus, but has all its characteristics. This ‘something’ cannot be considered on its own, photographed and fixed in a structure that we, modern historians try to pursue. To do this, to come closer to historical reality, we must continue to do what cantata scholars have been doing for many years, i.e. considering this repertory in all the possible fluctuations it has experienced in time, in the different ways it has come to fruition, and finally in its interaction with similar genres. I believe that *Clori* may give a decisive contribution in this direction.

Finito di stampare nel mese di Aprile 2011

dalla DELTA 3 Edizioni del dr. Silvio Sallicandro

Via Valle, 89/91 • 83035 Grottaminarda (Av)

Tel./Fax 0825.426151

www.delta3edizioni.com • e-mail info@delta3edizioni.com

per conto di

ISTITUTO ITALIANO
PER LA STORIA DELLA MUSICA

