

Carlo Francesco Cesarini
**Le cantate da camera
del ms. 2248 della
Biblioteca Casanatense
di Roma**

- *Fetonte, e non ti basta*
- *Penso di non mirarvi*

a cura di **Giacomo Sciommeri**



Società Editrice
di Musicologia

Musica vocale da camera **[4a]**

Comitato scientifico:
Bianca Maria Antolini
Teresa M. Gialdroni
Licia Sirch

© Società Editrice di Musicologia 2014

Sede legale:
Lungotevere Portuense 150
00153 Roma

C.F. 97701420586

sedm@sedm.it
www.sedm.it

Traduzione in inglese:
Marcello Piras

Progetto grafico:
Venti caratteruzzi

Impaginazione:
Giacomo Sciommeri

ISMN: 979-0-705061-12-3

Questa edizione è stata realizzata
in collaborazione con il progetto
«Clori. Archivio della cantata italiana»

La presente pubblicazione è sotto copyright e tutti i diritti di utilizzo rimangono dell'editore. L'acquirente non è autorizzato a duplicare, condividere pubblicamente e riprodurre le pubblicazioni, se non per uso privato o per le esigenze strettamente connesse con le esecuzioni musicali. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

This publication is copyright. All rights reserved. The buyer is not authorized to duplicate, share, or disseminate it. Single duplicates may only be made for personal use or concert performance. Copyright infringement will be prosecuted.



Società Editrice
di Musicologia

Carlo Francesco Cesarini
**Le cantate da camera
del ms. 2248 della
Biblioteca Casanatense
di Roma**

- *Fetonte, e non ti basta*
- *Penso di non mirarvi*

a cura di **Giacomo Sciommeri**



Società Editrice
di Musicologia

Indice

Table of contents

VII	Introduzione
VII	<i>Nota biografica</i>
VIII	<i>La produzione cantatistica di Cesarini</i>
IX	<i>Le cantate di Cesarini del manoscritto 2248</i>
XIII	Apparato critico
XIII	<i>Criteri per l'edizione dei testi poetici</i>
XIII	<i>Criteri per l'edizione della musica</i>
XIII	<i>Fonti</i>
XIV	<i>Varianti e note</i>
XVII	Introduction
XVII	<i>Biographical note</i>
XVIII	<i>Cesarini's cantatas: an overview</i>
XVIII	<i>Cesarini's cantatas in ms. 2248</i>
XXII	Apparatus
XXII	<i>Text editing criteria</i>
XXII	<i>Music editing criteria</i>
XXII	<i>Sources</i>
XXIII	<i>Variants and notes</i>
XXV	Testi poetici / Texts
1	<i>Fetonte, e non ti basta</i> , per Soprano e basso continuo
1	n. 1. Recitativo: <i>Fetonte, e non ti basta</i>
2	n. 2. Aria: <i>Suole il padre, con saggio consiglio</i>
5	n. 3. Recitativo: <i>Tu giovinetto in su l'april degl'anni</i>
6	n. 4. Aria: <i>Se per l'onda d'Acheronte</i>
8	n. 5. Recitativo: <i>Disse il Sol, ma Fetonte</i>
9	n. 6. Aria: <i>Fa l'amore un lieve danno</i>
13	<i>Penso di non mirarvi</i> , per Soprano e basso continuo
13	n. 1. Aria: <i>Penso di non mirarvi</i>
15	n. 2. Recitativo: <i>Chi cieco nelle fasce</i>
17	n. 3. Aria: <i>Ah, non avessi mai</i>
19	n. 4. Recitativo: <i>Addio Roma, addio Tebro, addio mia Clori</i>
21	n. 5. Aria: <i>Quel che di me sarà</i>



Sigle RISM - RISM Sigla

D-B: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung

D-MÜs: Münster, Diözesanbibliothek, Santini-Sammlung

F-Pn: Paris, Bibliothèque Nationale de France

GB-Cfm: Cambridge, Fitzwilliam Museum

GB-Lbl: London, British Library

I-Bc: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica

I-CBp: Campobasso, Biblioteca Provinciale "Pasquale Albino"

I-Nc: Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella"

I-Pca: Padova, Biblioteca Antoniana con Archivio Musicale

I-Rc: Roma, Biblioteca Casanatense

I-Rchg: Roma, Archivio della Chiesa del Gesù

I-Rdp: Roma, Archivio Doria-Pamphilj

I-Rvat: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

I-Rvic: Roma, Archivio Storico del Vicariato

US-IDt: Independence, Harry S. Truman Library

Il curatore ringrazia il Comitato Scientifico per i preziosi consigli riguardanti l'introduzione e Giorgio Sanguinetti per l'attenta revisione dell'edizione musicale



Società Editrice
di Musicologia

Nota biografica

Carlo Francesco Cesarini fu uno tra i più noti compositori che operarono a Roma tra l'ultimo decennio del XVII e la prima metà del XVIII secolo. Nato nel 1665 circa a San Martino al Cimino, piccolo borgo in provincia di Viterbo, a partire dal 1690 fu attivo come responsabile delle accademie musicali di Benedetto Pamphilj, incarico che mantenne ininterrottamente fino alla morte del cardinale, nel 1730. Le fonti più antiche che attestano l'attività compositiva di Cesarini risalgono ai tre anni (1690-1693) in cui fece parte della delegazione pontificia di Pamphilj a Bologna; successivamente, la sua lunga carriera si svolse stabilmente a Roma, città nella quale assunse anche il ruolo di maestro di cappella della Chiesa di S. Antonio dei Portoghesi dal 1715 al 1721 e della Chiesa del Gesù dal 1704 al 1741; fu membro della Congregazione di Santa Cecilia dal 1706, impegnandosi nel 1711 come «guardiano dei musici», e collaborò presso alcune delle più importanti istituzioni del tempo, tra cui il Collegio Clementino, l'Oratorio di San Marcello e la Chiesa dei Fiorentini. Morì, probabilmente a Roma, dopo il 2 settembre 1741.¹

1] Per la vita del compositore, si rimanda ai recenti contributi di Alexandra Nigito, *Le conversazioni in musica: Carlo Francesco Cesarini, virtuoso di Sua Eccellenza Padrone*, in *The Pamphilj and the arts: patronage and consumption in baroque Rome*, ed. by Stephanie C. Leone, Boston, McMullen Museum of Art, 2011, pp. 161-188; Saverio Franchi, *Cesarini, Carlo (Carlo Francesco)*, in *Dizionario Storico Biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo*, coordinamento e cura di Saverio Franchi e Orietta Sartori, con la collaborazione redazionale di Marina Bucchi, Roma, IBIMUS - Regione Lazio, 2009, vol. II, pp. 517-519. Si vedano, inoltre, le voci dei principali dizionari musicali: Alberto Iesùè, *Cesarini, Carlo Francesco, detto Carlo del Violino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, vol. 24, pp. 183-185; Lowell Lindgren, *Cesarini, Carlo Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 2nd Edition, London, Macmillan, 2001, vol. 5, pp. 391-392; Hans Joachim Marx, *Cesarini, Carlo Francesco*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter- Stuttgart, Metzler, 2000, *Personenteil*, 4, coll. 604-606. Per il luogo di nascita (San Martino al Cimino, in provincia di Viterbo), giustamente ipotizzato da Franchi e Nigito a correzione del dato riportato nei dizionari musicali (San Martino in Sassocorvaro, in provincia di Urbino), alcuni documenti sconosciuti e conservati presso l'Archivio di Stato di Viterbo sono descritti in Noris Angeli, *Viterbo. Espressione musicale dal XVI al XX secolo*, Viterbo, Edizioni ArcheoAres, 2011, pp. 58-61. Per la data di nascita, invece, un'attenta rilettura di alcuni documenti archivistici citati da Iesùè mi ha permesso di ipotizzare che Cesarini sia nato nel 1665, anno

La vasta produzione musicale di Cesarini comprende drammi per musica, componimenti sacri, oratori, arie e cantate profane da camera. Molte partiture sono andate perdute, anche se ne abbiamo notizia grazie a un discreto numero di testimonianze librettistiche e documenti d'archivio: non ci è pervenuta, ad esempio, nessuna fonte musicale dei numerosi oratori che compose, alcuni dei quali, come il celebre *Il Trionfo del Tempo nella Bellezza ravveduta* del 1725, furono scritti dallo stesso Pamphilj ed eseguiti nel Collegio Clementino al cospetto dei più influenti nobili dell'ambiente romano;² delle opere in musica di cui fu coautore, invece, oltre ad alcune raccolte manoscritte contenenti

più plausibile rispetto al 1664 o 1666, date riportate rispettivamente nella letteratura storica e in quella moderna: negli *status animarum* del 1711 della Chiesa di San Tommaso a' Cenci (situata nel Rione Regola, in Piazza Cenci), conservati nell'Archivio del Vicariato di Roma, viene segnalato che il compositore aveva 46 anni, dato coerentemente e progressivamente confermato di anno in anno fino al 1725, quando risulta sessantenne (cfr. I-Rvic, S. Tommaso a' Cenci, *Status Animarum*, 1711-1725). La fonte più tarda attestante notizie di Cesarini ancora in vita è una *Convenzione* stipulata il 2 settembre 1741 da don Carlo Senapa, prefetto della Chiesa del Gesù, e Felice Doria, per l'assunzione di quest'ultimo a organista, in cui si riflette il trattamento 'pensionistico' destinato a Cesarini vita natural durante (cfr. I-Rchg, busta 1, n. 153b).

2] Sull'esecuzione del 1725 si può leggere una ricca descrizione nel *Diario Ordinario*, n. 1191 del 24 marzo 1725, pp. 18-19. L'oratorio di Cesarini è una rielaborazione del celebre *Il trionfo del tempo e del disinganno*, scritto da Pamphilj e posto in musica per la prima volta da Georg Friedrich Händel nel 1707, durante il suo soggiorno romano. Sull'argomento, cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana, II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 207-208; Stefano Lorenzetti, «Con ottima musica e sommo applauso». *Per una storia degli oratori dell'Assunta al Collegio Clementino*, in *Percorsi dell'oratorio romano da "historia sacra" a melodramma spirituale*, Atti della giornata di studi (Viterbo, 11 settembre 1999), a c. di Saverio Franchi, Roma, IBIMUS, 2002, pp. 99-135; Carolyn Gianturco, 'Il trionfo del Tempo e del Disinganno': *four case-studies in determining Italian poetic-musical genres*, «Journal of the Royal Musical Association», CXIX/1, 1994, pp. 43-59; Ellen T. Harris, *Pamphilj as phoenix: themes of resurrection in Handel's Italian works*, in *The Pamphilj and the Arts*, pp. 189-197; Carlida Steffan, *Di Trionfo in Trionfo: indizi sull'immaginario iconografico del primo oratorio händeliano*, in Georg Friedrich Händel. *Aufbruch nach Italien. In viaggio verso*

singole ariette, è giunta sino a noi in forma completa solo il *Giuno Bruto ovvero La caduta de' Tarquinii*, composta con Antonio Caldara e Alessandro Scarlatti su testo di Giacomo Sinibaldi, la cui realizzazione fu commissionata nel 1711 dal cardinal Alessandro Albani in omaggio all'imperatore Giuseppe I d'Asburgo.³

Anche gran parte delle fonti della musica sacra risulta dispersa, malgrado l'obbligo, al momento di accomiarsi dall'incarico di maestro di cappella della chiesa del Gesù nel 1741, di lasciar copiare tutte le partiture che il prefetto volesse per l'archivio dei gesuiti.⁴ Fu comunque nel repertorio cantatistico che Cesarini si contraddistinse maggiormente. Com'è noto, infatti, la cantata da camera rappresentava la forma poetico-musicale più idonea e alla moda – per il piccolo organico necessario e perché seguiva le novità stilistiche del melodramma e le riforme poetiche dell'Accademia dell'Arcadia – per le frequenti esecuzioni domestiche patrociniate dai nobili mecenati del tempo, soprattutto durante le cosiddette «conversazioni». La stima di cui godette Cesarini come autore di cantate, d'altronde, è dimostrata in modo emblematico dal fatto che Giovanni Maria Crescimbeni, uno tra i più illustri intellettuali dell'epoca, lo introdusse ne *L'istoria della volgar poesia* tra gli «eccellenti maestri» e compositori di cantate per «qualunque onorata e nobile conversazione», accostando il suo nome a quello di celebri musicisti quali, tra gli altri, Alessandro Stradella, Giovanni Bononcini e Alessandro Scarlatti.⁵

La produzione cantatistica di Cesarini

Allo stato attuale delle nostre conoscenze, il corpus di cantate attribuito a Cesarini che ci è pervenuto è costituito da circa 75 differenti composizioni, tramandate in quasi 110 fonti manoscritte, alle quali si può aggiungere una considerevole quantità di componimenti che è andata perduta e di cui abbiamo notizia grazie alle *Filze dei conti e delle giustificazioni* di Benedetto Pamphilj.⁶

l'Italia, a c. di Helen Geyer e Birgit Wertenson, Roma - Venezia, Viella - Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2012 (Centro Tedesco di Studi Veneziani; Venetiana: Collana diretta da Sabine Meine, 11), pp. 277-293; Huub van der Linden, *Benedetto Pamphilj as librettist: Mary Magdalena and the Harmony of the spheres in Handel's Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, «Recercare», 16, 2004, pp. 134-161; Alexandra Nigito, *Alla corte dei Pamphilj: la musica a Roma tra Sei- e Settecento*, tesi di dottorato, Università di Zurigo, 2008, *passim*; Lina Montalto, *Un mecenate in Roma barocca: il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 336.

3] L'opera non fu mai messa in scena a causa dell'improvvisa morte dell'imperatore. Cfr. Roberto Pagano - Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti*, con il catalogo generale delle opere di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1972, p. 208 e Mercedes Viale Ferrero, *Juvarra tra due Scarlatti*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a c. di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 175-189.

4] Si veda la *Convenzione* (I-Rchg, busta 1, n. 152) stipulata il 29 agosto 1711 da Senapa con Cesarini.

5] Cfr. Giovanni Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, terza impressione riordinata ed accresciuta, Venezia, presso Lorenzo Basegio, 1731, vol. I, lib. IV, p. 300.

6] Per l'elenco delle cantate di Cesarini si rimanda ai contributi citati in nota 1, in particolare a Nigito, *Le conversazioni in musica*. Uno stu-

di più aggiornato catalogo delle opere del compositore, curato da Alexandra Nigito e dato alle stampe nel 2011,⁷ vanno aggiunte almeno sei cantate di cui esistono alcune fonti attribuite al compositore: *Cadde svenuta Filli*, *Dal suo dolore oppresso*, *E perché non seguite o pastorelle*, *Gemma cara adorata*, *Lilla infedele imparo al fin che sia* e *Qual bellissima imago*.⁸ È opportuno, invece, che vengano eliminate dall'elenco cinque cantate, in cui l'attribuzione a «Carlo del Violino» è da riferirsi probabilmente a Carlo Caproli e non a Cesarini.⁹ Inoltre, sono da considerarsi di dubbia attribuzione anche quattro cantate del manoscritto Sant Hs 856 della Santini-Bibliothek di Münster, in quanto nella fonte compaiono in forma anonima.¹⁰ Riguardo alla cantata *Della mia bella Clori*, invece, va rilevata l'esistenza di due differenti versioni che, seppur con molte analogie sia nel testo sia nella musica, hanno in comune solo l'*incipit* testuale e musicale.¹¹

di introduttivo dedicato a questo repertorio è Giacomo Sciommeri, *Le cantate profane di Carlo Francesco Cesarini: introduzione, studio ed indice tematico con la trascrizione dei testi*, tesi di laurea magistrale, relatrice Teresa M. Gialdroni, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", a.a. 2009-2010. Per le fonti archivistiche di casa Pamphilj, cfr. Hans Joachim Marx, *Die 'Justifikationen della casa Pamphilj' als Musikgeschichtliche Quelle*, «Studi Musicali», XII, 1983 n. 1, pp. 121-187; Nigito, *Alla corte dei Pamphilj*, *passim*; Ead., *La musica alla corte Pamphilj. Nuovi documenti d'archivio*, in *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom, 17.-20. Oktober 2007*, a c. di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, Kassel, Bärenreiter, 2010 (Analecta Musicologica, 44), pp. 276-290.

7] Cfr. Nigito, *Le conversazioni in musica*, pp. 173-186.

8] Queste le collocazioni: *Cadde svenuta Filli* (F-Pn, Vm7.59, cc. 71-12v), *Dal suo dolore oppresso* (F-Pn, Vm7.2371, cc. 45v-50r), *E perché non seguite o pastorelle* (F-Pn, Vm7.7, cc. 37r-48r), *Gemma cara adorata* (F-Pn, Vm7.2371, cc. 51r-56v), *Lilla infedele imparo al fin che sia* (F-Pn, Vm7.2371, cc. 35r-45v) e *Qual bellissima imago* (I-CBp, Manoscritti Musicali 2, pp. 1-12). Sul manoscritto di Campobasso, cfr. Giacomo Sciommeri, *Uno sconosciuto manoscritto di cantate nella Biblioteca "Pasquale Albino" di Campobasso*, «Fonti Musicali Italiane», 17, 2012, pp. 85-103 e *Clori. Archivio della Cantata Italiana*, <www.cantataitaliana.it>, scheda n. 481, a c. di Giacomo Sciommeri.

9] *A fuggir a seguir beltà tiranna*, *Filli non t'amo più*, *Io non so che cosa* (tutte in I-Rc, Ms. 2468), *Me ne contento* (I-Rc, Ms. 2468 e I-Rc, Ms. 2475) e *Ve la potrei dipingere* (I-Rc, Ms. 2466 e I-Rc, Ms. 2475).

10] Si tratta di *Lontan da te mia vita*, *Lumi ch'in fronte al mio bel sole ardete*, *Son chimere del volgo* e *Speranze ritornate*. La stessa attribuzione a Cesarini è presente anche in Marx, *Cesarini, Carlo Francesco*. Una fonte concordante di *Speranze ritornate* è invece attribuita a Bassani in US-IDt, senza segnatura.

11] Si tratta di *Della mia bella Clori quella bocca adorata* (presente con attribuzione a Cesarini in D-B, Mus.ms. 30197, pp. 76-85; F-Pn, Rés. Vma. Ms. 967, cc. 130v-133r; GB-Cfm, Ms. 649, pp. 28-35; I-Nc, 22.2.11(25-28), cc. 1r-8v; US-IDt, senza segnatura, pp. 183-190; e con attribuzione a Lotti in GB-Lbl, Add. 38036) e *Della mia bella Clori quelle stelle ridenti* (D-MÜs, Sant Hs 861, pp. 97-124). Cfr. Wolfgang Horn, *Johann David Heinichens erste dokumentierte Begegnung mit der italienischen Cantata. Anmerkungen zu Heinichens frühen Jahren und zu dem Stück Della mia bella Clori des Carlo Francesco Cesarini*, «Händel-Jahrbuch», XLVII, 2001, pp. 113-136 e Lowell Lindgren, J. S. Cousser, *copyist of the cantata manuscript in the Truman Presidential Library, and other cantata copyists of 1697-1707, who prepared the way for Italian opera in London*, in «*Et facciam dolci canti*».



Tutte le cantate di Cesarini oggi conosciute ci sono pervenute in fonti manoscritte, eccezion fatta per *Della mia bella Clori quella bocca adorata* di cui esiste anche una copia integralmente stampata, in forma anonima, nel noto trattato musicale *Neu erfundene und gründliche Anweisung* di Johann David Heinichen pubblicato ad Amburgo nel 1711.¹²

È molto probabile che l'intero repertorio di cantate composto da Cesarini sia da riferirsi al quarantennio che va dal 1690 al 1730, vale a dire al periodo della sua attività al servizio di Benedetto Pamphilj.¹³ Visti i notevoli sviluppi stilistici e formali che caratterizzarono il genere della cantata in questo ampio lasso di tempo – si pensi al graduale abbandono di forme seicentesche come ariosi e arie cavate, e al definitivo consolidarsi della forma delle arie col da capo – è possibile suddividere idealmente la produzione cantatistica di Cesarini in 3 fasi: una prima fase anteriore al 1700, una seconda fra 1700 e 1720 e una terza fase posteriore al 1720.

Le cantate di Cesarini del manoscritto 2248

Le sei cantate di Cesarini contenute nel manoscritto 2248 della Biblioteca Casanatense di Roma rappresentano degli esempi emblematici della fase intermedia della produzione cesariniana: stando ai dati ricavati dai resoconti dei pagamenti per la copiatura di musica presenti nelle *Filze dei conti e delle giustificazioni* di Benedetto Pamphilj, le cantate furono infatti copiate, alcune in più occasioni, tra il 1700 e il 1717, molto probabilmente per essere eseguite in presenza del cardinale o date in omaggio ad altri importanti personaggi della nobiltà del tempo.¹⁴

Il manoscritto Ms. 2248 della Casanatense è una pregiata raccolta antologica databile al primo ventennio del XVIII secolo, for-

mata da 19 cantate e due canzoni strumentali.¹⁵ L'esame delle caratteristiche codicologiche di questo manufatto – in particolare la principale filigrana presente nella carta, un giglio inscritto in un doppio cerchio, e la grafia dei cinque copisti che hanno redatto la musica e il testo poetico – permette di ricondurre la sua realizzazione all'ambiente romano, forse direttamente a quello di Pamphilj. Il cardinale, d'altronde, risulta essere l'autore dei testi poetici di cinque delle 21 cantate che compongono il manoscritto, quattro delle quali sono attribuite a Cesarini: *Fetonte, e non ti basta*, *Filli no'l niego io dissì* (*La Gelosia*), *Oh dell'Adria reina* e *Penso di non mirarvi*. Il ruolo centrale di Pamphilj nella vita artistica e culturale romana a cavallo tra Sei e Settecento è ben noto:¹⁶ letterato e poeta, membro dell'Accademia dell'Arcadia con il nome pastorale di Fenicio Larisseo, fu un personaggio estremamente attivo come mecenate, con una personale predilezione verso le arti, *in primis* la poesia e la musica. Oltre a essere un suonatore dilettante di chitarra, si dedicò fin dalla tenera età alla composizione di testi poetici per musica, alcuni dei quali divennero libretti per celebri melodrammi, oratori e cantate. La sua profonda passione per la musica lo portò ad assumere stabilmente o concedere ospitalità ai migliori compositori, strumentisti e cantanti dell'epoca, attivi o di passaggio a Roma: tra i compositori, oltre a Cesarini, vanno ricordati Bernardo Pasquini, Alessandro Melani, Arcangelo Corelli, Giovanni Lorenzo Lulier, i fratelli Giovanni e Antonio Maria Bononcini, Francesco Gasparini e Alessandro Scarlatti; per ognuno di essi Pamphilj patrocinò dei concerti nel proprio palazzo in via del Corso, richiamando per le grandi occasioni anche «i più esperti cembalisti, violinisti, suonatori di arciliuto, di contrabbasso, di oboe, e perfino di chitarra e di tromba, che Roma offerisse».¹⁷ Il mecenatismo del cardinale non mancò neppure in occasione del soggiorno romano di Georg Friedrich Händel, con il quale diede avvio a una feconda collaborazione artistica che portò alla realizzazione di vari componimenti musicali.

Meno conosciuti sono invece gli autori dei testi delle altre due cantate presenti nella raccolta che risultano poste in musica da Cesarini: l'«Abb.e Bonacorsi» per *Già gl'augelli canori* e il «D.r Gasparre» per *V'è una bella tutta ingegno*. Il primo dei due è molto probabilmente Giacomo Buonaccorsi, del quale gli unici e scarsi dati biografici che attualmente conosciamo sono desumibili dai frontespizi dei componimenti di cui fu autore che ci sono pervenuti:¹⁸ di probabili origini toscane, in quanto viene defi-

15] Come si vedrà più avanti, è ipotizzabile che le due canzoni strumentali siano i due brani introduttivi alle cantate di Cesarini *Oh dell'Adria reina* e *Filli, no'l niego, io dissì*. Per maggiori informazioni sulla raccolta, cfr. il paragrafo Fonti nell'Apparato Critico.

16] Oltre ai contributi citati nelle note 2 e 6, si rimanda ai saggi e ai riferimenti bibliografici presenti in *The Pamphilj and the arts*.

17] Montalto, *Un mecenate in Roma barocca*, p. 318.

18] Notizie su Buonaccorsi sono riportate in Saverio Franchi, *Mecenatismo musicale e poesia per musica a Roma nei primi decenni dell'Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 81-116: 89. Per la sua produzione librettistica si veda, in particolare, Id., *Drammaturgia romana, II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997; Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*,

Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a c. di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese, Lucca, LIM, 2003, pp. 737-782: 776.

12] La composizione è introdotta nel trattato come esempio di applicazione pratica delle regole teoriche a una cantata: cfr. Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Amburgo, Benjamin Schiller, 1711, pp. 228-260.

13] È possibile che Cesarini abbia iniziato la sua attività in casa Pamphilj anche prima del 1690: Franchi, infatti, gli attribuisce la composizione di una cantata scritta da Pamphilj ed eseguita nel 1688 in onore del principe di Wallia. Cfr. Franchi, *Cesarini, Carlo (Carlo Francesco)* e Id., *Drammaturgia romana: Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, vol. I (1600-1700), p. 604.

14] *Fetonte, e non ti basta* fu copiata il 9 agosto 1700, il 20 ottobre 1711 e il 5 febbraio 1717 da Alessandro Ginelli; *Filli, no'l niego, io dissì* il 10 dicembre 1708 da Ginelli; *Già gl'augelli canori* il 16 ottobre 1704 da Giovanni della Torre; *Oh dell'Adria reina* il 13 agosto 1709 e il 10 maggio 1710 da Ginelli; *Penso di non mirarvi* il 29 ottobre 1713, il 9 marzo 1714 e il 20 luglio 1717 da Ginelli. Riguardo a *V'è una bella tutta ingegno*, invece, va rilevato che il manoscritto Sant Hs 865 (D-MÜs), dove è tramandata una fonte di questa cantata, è costituito da composizioni che furono copiate nella maggior parte dei casi tra il 1705 e il 1706. Cfr. Clori, *Archivio della cantata italiana*, scheda n. 1752, a c. di Berthold Over. Per i riferimenti alla copiatura della musica, v. nota 6.



nito «fiorentino» in alcune pubblicazioni, fu ammesso nel 1692 nell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Astilo Fezzoneo. Scrisse varie poesie, cantate e oratori dedicati alle più importanti famiglie nobili romane del tempo, in particolare i Corsini, i Ruspoli e gli Ottoboni. Tra i testi per musica ci sono pervenuti i libretti della cantata a tre voci *Le gare festive in applauso alla real casa di Francia*, musicata da Pietro Paolo Bencini e pubblicata a Roma nel 1704 da Giovanni Francesco Chracas con dedica all'ambasciatrice di Spagna Isabella María Girón per festeggiare la nascita del Duca di Bretagna, nonché un discreto numero di oratori che furono eseguiti e stampati durante il primo decennio del Settecento, con musiche di Alessandro Scarlatti, Pietro Bencini, Antonio Caldara e Francesco Grassi.

Notizie più dettagliate si hanno sul romano Francesco Maria Gasparri, che potrebbe identificarsi con il «Gasparre» del manoscritto.¹⁹ Uomo di grande erudizione, professore di istituzioni civili e insegnante al seminario romano, fu uno tra i più esperti studiosi di giurisprudenza della sua epoca, tanto da assumere rilevanti ruoli al servizio di vari personaggi della politica europea del tempo:²⁰ fu maestro di legge del principe Filippo Maurizio di Baviera durante il suo soggiorno romano, avvocato del Granduca di Toscana Cosimo III, secondo collaterale del Campidoglio, sino ad ottenere titoli nobili e diventare uditore del cardinale Alessandro Albani, il quale fu il suo principale mecenate. Oltre alla carriera giuridica, Gasparri fu anche uno stimato poeta: nel 1702 divenne membro dell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Eurindo Olimpico e fu autore di vari componimenti poetici, alcuni dei quali per musica. Tra questi, ci sono pervenuti i libretti di quattro oratori musicati da Cesarini (*Il martirio di S. Fermina Vergine protettrice di Civitavecchia*, *La sposa de' sagri cantici*, *Il sacrificio d'Isacco* e *S. Teresa Vergine Serafica*), nonché le cantate da recitarsi nel Palazzo Apostolico Vaticano per la notte di Natale del 1714 e del 1717, entrambe poste in musica da Domenico Scarlatti;²¹ infine, la cantata drammatica *La Tigrena*, posta in musica da Francesco Gasparini ed eseguita con molto successo il 2 gennaio 1724 a Roma, nel palazzo dell'ambasciatore del Portogallo Andrés de Mello de Castro, in occasione della nascita del quinto figlio dei regnanti portoghesi.

Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991; Stefanie Tcharos, *The Serenata in early 18th-century Rome: sight, sound, ritual, and the signification of meaning*, «The Journal of Musicology», XXIII, 2006, pp. 528-568; e Renzo Lustig, *Saggio bibliografico degli Oratorii stampati a Firenze dal 1690 al 1725*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIV, 1937, pp. 111-112.

19] Cfr. Raffaella De Rosa, *Gasparri, Francesco Maria*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1999, vol. 52, pp. 499-500 e Franchi, *Mecenatismo musicale e poesia per musica*, p. 90. Meno probabile è che si tratti dell'«abate Gasparri», un illustre sconosciuto attivo a Roma intorno alla metà del Settecento, di cui ho riscontrato un piccolo riferimento tra i partecipanti di un'accademia dell'Arcadia del 31 dicembre 1748 in una cronaca del *Diario Ordinario*, 4 gennaio 1749, numero 4908, pp. 5-6.

20] Il titolo di «D.r» che si legge nel manoscritto potrebbe dunque riferirsi, a conferma della mia ipotesi, a «dottore in giurisprudenza».

21] Cfr. Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, p. 170.

Tutte le composizioni di Cesarini presenti nel manoscritto Ms. 2248 furono probabilmente copiate – per lo meno nella parte testuale – da Alessandro Ginelli, tenore della chiesa di S. Lorenzo in Damaso dal 1712 al 1744 e attivo in casa Pamphilj come copista di musica a partire dal 1699 e fino alla morte del cardinale.²² Questo elemento assume un valore assai rilevante ai fini della presente edizione: allo stato attuale degli studi sulla produzione di Cesarini, infatti, non si è a conoscenza di fonti sicuramente autografe del compositore, pertanto le partiture copiate da Ginelli costituiscono gli antigrifi più autorevoli della tradizione – pur limitata che sia – del vasto corpus di cantate cesariniane; ci forniscono quindi le fonti più vicine al compositore.

La struttura formale delle sei cantate rispecchia gli schemi più comuni che contraddistinguono il repertorio cantatistico del primo Settecento: le composizioni si basano sull'alternanza di recitativi e arie, ovvero 'pezzi chiusi' ben distinti tra loro, le cui caratteristiche musicali e poetiche hanno gli stessi connotati della coeva produzione operistica. Quattro cantate (*Fetonte, e non ti basta*, *Filli, no'l niego, io dissi*, *Già gl'augelli canori* e *Oh dell'Adria reina*) sono costituite da tre arie precedute ognuna da un recitativo (RARARA), mentre le restanti due (*Penso di non mirarvi* e *V'è una bella tutta ingegno*) sono caratterizzate dalla stessa forma priva del primo recitativo (ARARA). In tutti i casi, la prima e la terza aria sono costruite sulla stessa tonalità (con una netta predilezione per il modo minore), mentre l'aria centrale è realizzata su un tono vicino. Le arie sono, a loro volta, tutte tripartite (ABA) e presentano, nella maggior parte dei casi, un ritornello strumentale del basso continuo che apre la prima sezione (A) e si ripresenta, identico, prima dell'inizio della seconda (B).

In alcuni recitativi delle sei cantate proposte sono presenti dei madrigalismi che accentuano il valore semantico delle parole del canto, attraverso una sorta di rappresentazione musicale del testo poetico: nel secondo recitativo di *Oh dell'Adria reina*, ad esempio, l'andamento sillabico e declamatorio si interrompe sulla parola «vento», simboleggiata da due quartine di semicrome (b. 2); nel primo recitativo di *Già gl'augelli canori*, invece, l'aggettivo «fugaci» è rappresentato da cinque semicrome che salgono per grado congiunto (b. 14), mentre sul sostantivo «lamenti», parola-chiave della cantata, si realizza un piccolo melisma di tre battute che conclude il pezzo sulla tonica dell'aria successiva (bb. 24-26). In generale, tutti i recitativi di *Già gl'augelli canori* sono caratterizzati da una certa apertura melodica e, come vedremo, dalla presenza di alcune indicazioni agogiche in stretta relazione con lo stato d'animo espresso dal testo poetico,

22] L'attribuzione alla mano di Ginelli si è basata sul confronto della grafia del manoscritto musicale con quella delle ricevute dei pagamenti per la copiatura di musica presenti nei libri contabili di Pamphilj (v. nota 6) e di una elevata quantità di documenti archivistici inediti che ho rinvenuto nell'Archivio Storico della Bibliomediateca di S. Cecilia (I-Rama), riguardanti il rapporto del copista con la Congregazione di S. Cecilia. Su questi documenti e, più in generale, sulla figura di Ginelli ho esposto alcune considerazioni nella relazione *Alessandro Ginelli: «copista di musica» e «povero cantore» romano del primo Settecento*, presentata al convegno *La cantata da camera e lo stile galante. Sviluppi e diffusione della «nuova musica» tra il 1720 e il 1760* (Treviglio, 24-27 gennaio 2013), di cui sono in pubblicazione gli atti. Sintetiche notizie sul copista si possono leggere anche in Nigito, *Alla corte dei Pamphilj* e Keiichiro Watanabe – Hans Joachim Marx, *Händel Italienische Kopisten*, «Göttinger Händel-Beiträge», III, 1989, pp. 195-234: 197.



che tendono all'arioso. Similmente, il passaggio dai due recitativi (bb. 23-26 del primo e 21-23 del secondo) alle successive arie di *Penso di non mirarvi* è reso meno drastico dall'andamento del basso continuo, che chiude i due recitativi con una serie di quartine che riprendono quasi perfettamente il ritmo della melodia del canto, e dalla presenza delle indicazioni agogiche di *Adagio a tempo* e *A tempo*.

Le sei cantate sono tutte per soprano e basso continuo, ad eccezione di *Oh dell'Adria reina* e *Filli, no'l niego, io dissi* in cui sono presenti anche due violini.²³ Quest'ultime composizioni sono entrambe precedute (perlomeno nell'unico manoscritto pervenuto) da un brano strumentale per due violini e basso continuo, composto da una piccola «introduzione» e da una «canzona». Non è certo che le due canzoni strumentali siano collegate alle rispettive cantate, poiché nel manoscritto sono copiate come se fossero componimenti indipendenti: la scrittura non è senza soluzione di continuità, vale a dire che le due cantate iniziano con il capolettera ben ornato e incorniciato sul *recto* della prima carta utile dopo la conclusione delle composizioni che le precedono; inoltre, nell'indice coevo del manoscritto, accanto agli *incipit* delle due cantate, viene segnalato direttamente il numero di riferimento alla prima carta delle cantate stesse, senza considerare le canzoni come parti di esse, le quali, di fatto, non compaiono nell'indice e rimangono anonime. Tuttavia, ci sono altri elementi che inducono a pensare a un possibile legame tra le due cantate e le rispettive canzoni: la grafia del copista è la stessa, da riferirsi, come si è detto, probabilmente ad Alessandro Ginelli; le canzoni sono musicalmente e tonalmente coerenti alle cantate che seguono; infine, le due cantate sono le uniche dell'intero manoscritto ad avere, in comune con i brani strumentali, l'organico dei violini.

Le informazioni che si ricavano tramite le *Filze dei conti e delle giustificazioni* di Pamphilj riguardo a una delle due cantate, *Oh dell'Adria reina*, non permettono di chiarire la questione, ma anzi sembrano confermare entrambe le ipotesi: tra i documenti del 1709 è presente un resoconto del 13 agosto, scritto dal copista Ginelli, nel quale si legge che per una «Cantata con suo Concertino composta dal S.r. Cesarini che principia O dell'Adria Reina» sono stati necessari sette fogli e mezzo; in un conto per la copiatura della musica datato al 6 giugno 1710 e firmato anch'esso da Ginelli, invece, è scritto che per una «Cantata con violini del S.r. Cesarini che principia O del Adria Reina» sono serviti solo cinque fogli.²⁴ È ipotizzabile che i due fogli e mezzo in più utilizzati nel 1709 siano dovuti al «concertino» – la canzone presente nel manoscritto Ms. 2248? – il quale, in occasione del 1710, forse non fu copiato ed eseguito. Quanto affermato permette di concludere che, anche ammettendo che le due cantate possano essere considerate ed eseguite come componimenti a sé stanti, è

23] La cantata *Già gl'augelli canori* ci è pervenuta anche in un adattamento per voce di contralto e basso continuo, tramandato dai manoscritti I-Bc DD.45.14 e I-Pca, D.I.1367.

24] Per il riferimento del 1709, cfr. I-Rdp, *Filze dei conti e giustificazioni di Benedetto Pamphilj*, 1709, scaffale 3 busta 11. In documento è riportato in Marx, *Die 'Giustificazioni della casa Pamphilj'*, p. 184, n. 183. Per il riferimento del 1710, invece, cfr. I-Rdp, *Filze dei conti e giustificazioni di Benedetto Pamphilj*, 1710, scaffale 3 busta 11. Il documento è trascritto in Nigito, *la musica a Roma tra Sei- e Settecento*. Non sono attualmente a conoscenza di riferimenti archivistici riguardanti l'altra cantata e canzone con violini del manoscritto, *Filli, no'l niego, io dissi*.

possibile che i brani strumentali siano stati aggiunti da Cesarini come introduzione alle cantate per qualche specifica occasione.

Le tematiche trattate nelle sei cantate rispecchiano pienamente gli argomenti della tradizione arcadico-pastorale. L'io lirico dei testi poetici è principalmente quello di un'anima inquieta, che si lamenta per la sofferenza causata dall'amore non corrisposto, dal tradimento e dalla lontananza della persona amata o da un'indomabile gelosia. L'amore della tradizione arcadica, infatti, è un sentimento causato da una «beltà cara e tiranna» che costantemente «inganna» colui che ama (*V'è una bella tutta ingegno*), il quale cade in «profondi abissi» e si sente come un «infermo» (*Filli, no'l niego, io dissi*); è un amore che al pellegrino lontano dalla sua patria – metafora, anch'essa, dell'irrazionalità dell'innamorato? – «la via gli addita e per la via l'uccide» (*Oh dell'Adria reina*). Alla tematica della gelosia è interamente dedicata la cantata di Pamphilj *Filli, no'l niego, io dissi* (che riporta, non a caso, l'intitolazione *La Gelosia*), in cui il protagonista implora di essere compatito e tollerato in quanto affetto da quello che viene definito un «mal d'amor». Nell'aria centrale della composizione, sono da rilevare delle interessanti metafore che richiamano alla mitologia greca: la sofferenza e l'insoddisfazione apportate dal sentimento della gelosia sono paragonabili al supplizio di Tantalo, semidio che, a causa di tutte le offese arretrate agli dei dell'Olimpo, fu gettato nell'Ade dove non poteva né mangiare né bere, nonostante fosse circondato da cibo e acqua; oppure ai martiri di Sisifo, il quale, dopo aver sfidato gli dei, fu condannato da Zeus a spingere per l'eternità un masso fino alla vetta di un monte, senza però mai riuscirci. In due cantate è invece l'intero soggetto della poesia a riprendere alcune specifiche vicende della mitologia greca, dando ai testi poetici un valore letterario di ancora maggiore rilievo: *Già gl'augelli canori*, scritta da Buonaccorsi, racconta il momento in cui l'«infelice» Arianna scopre di essere stata abbandonata sull'isola di Nasso dall'«infedele» Teseo; *Fetonte, e non ti basta*, firmata da Pamphilj, invece, si basa sul racconto mitologico di Fetonte, il quale, per dimostrare a Epafio di essere realmente il figlio di Elio, dio del sole, prega il padre di lasciargli guidare il carro solare.

Il testo poetico di Buonaccorsi ha tutti i connotati della 'scenalammento' del repertorio operistico, di cui *L'Arianna* di Rinuccini-Monteverdi composta un secolo prima può essere considerata l'illustre precursore: la cantata è costruita sulla tipica alternanza di stati d'animo contrastanti che muovono la protagonista, con il *climax* drammatico che si realizza nell'aria centrale, quando Arianna esorta le onde del mare a distruggere l'imbarcazione con cui vede allontanarsi Teseo, ma poi, combattuta e ancora in preda ai sentimenti, ci ripensa. L'alternanza dei sentimenti narrata nella poesia è posta in musica da Cesarini attraverso un dinamico susseguirsi di indicazioni agogiche contrastanti (*Adagio, Presto, A tempo, Concitato*, etc.), che rendono il rapporto tra testo e musica nei recitativi-ariosi di questa cantata particolarmente interessante e peculiare. Il testo poetico di Pamphilj, invece, è pervaso da un lirismo abbastanza insolito rispetto alle tematiche arcadiche delle composizioni coeve: chi canta, ovvero il protagonista della poesia, non è il giovane e audace Fetonte che narra la propria vicenda, ma suo padre, Elio, che si rivolge al figlio con la preoccupazione e un sentimentalismo («conosci al mio timore / conosco ch'io son padre e che sei figlio») molto più consoni a un essere umano che non a un dio dell'Olimpo (è «padre, più che regnante»). Si può immaginare che l'antefatto, seppur non narrato nella cantata, sia la richiesta di Fetonte di poter avere in prestito il carro solare del padre, richiesta da cui si scatena la preoccupazione di Elio che è lo stato d'animo centrale



dell'intero testo poetico. Di fatto, anche la tragica fine di Fetonte del racconto mitologico, ucciso con una saetta da Zeus dopo che aveva perso il controllo del carro solare, rimane implicita nel *plot* della cantata, come se fosse tacitamente già conosciuta da tutti gli uditori: l'unico riferimento sembra essere presente nella seconda aria, quando Elio ammonisce il figlio, come se ne avesse il presagio, che usurpando il suo ruolo sarebbe diventato «favola

e nome». La morale della poesia, dunque, sembra rimarcare ancora una volta la drammaticità insita nel sentimento dell'amore che caratterizza le tematiche arcadiche, compreso quello di un padre verso il proprio figlio: si tratta, come si legge nell'ultima aria, pur sempre di un inganno che toglie l'«altrui felicità» e che rischia di portare, come insegna la mitologia, a una fine drammatica.

Criteri per l'edizione dei testi poetici

- Interventi senza nota nell'apparato critico: riguardano la normalizzazione secondo l'uso moderno degli accenti (ad esempio il verbo «stà» in «sta»), dei segni di interpunzione e delle maiuscole.
- Interventi con nota nell'apparato critico: riguardano la normalizzazione secondo l'uso moderno dell'«h» (ad esempio l'avverbio «hor» in «or» o l'interiezione «o» in «oh»), l'unione di sillabe separate (ad esempio la congiunzione «o pur» in «oppur») e tutti gli altri interventi del curatore non citati nel primo punto.

Casi particolari

Segni di interpunzione: sono stati normalizzati secondo l'uso corrente, eliminandoli, laddove non ritenuti necessari, o aggiungendoli, se considerati utili per dare senso maggiore al significato del testo poetico.

Criteri per l'edizione della musica

- Interventi senza differenziazione tipografica e senza nota nell'apparato critico: riguardano la trascrizione della parte del canto dalla chiave di soprano (do₁) alla chiave di violino (sol₂) e la modernizzazione della presentazione grafica (come la forma, i raggruppamenti e la direzione dei gambi delle note) della musica.
- Interventi senza differenziazione tipografica ma con nota nell'apparato critico: riguardano i cambiamenti dell'altezza e dei valori delle note, chiavi (ad eccezione del caso descritto nel primo punto) e cifre del basso continuo, nonché l'introduzione di segni di alterazione ritenuti mancanti e la soppressione di quelli superflui.
- Interventi con differenziazione tipografica e senza nota nell'apparato critico: riguardano l'introduzione di legature di fraseggio mancanti per la parte del canto (tratteggiate) e eventuali indicazioni per la corretta esecuzione della musica ([Fine], [Da capo al Fine], etc.).

Alterazioni

L'uso delle alterazioni è stato modernizzato secondo le seguenti regole:

- le alterazioni necessarie mancanti, ma presenti nella stessa battuta in un'altra parte sono aggiunte senza differenziazione grafica;
- le alterazioni necessarie mancanti ma presenti nella battuta

immediatamente precedente o successiva della medesima parte sono state aggiunte senza differenziazione grafica;

- le alterazioni che ripetono alterazioni precedenti nella stessa parte o battuta sono soppresse;
- le alterazioni già presenti in armatura di chiave sono soppresse;
- le alterazioni che annullano una precedente alterazione nella stessa battuta sono mantenute ed estese alle altre parti, se prive. Se l'alterazione è mancante in tutte le parti, ma necessaria, è aggiunta senza parentesi, ma segnalata nell'apparato critico;
- le alterazioni di precauzione sono conservate o aggiunte senza differenziazione grafica e senza nota nell'apparato critico.

Armatura di chiave

Le alterazioni in armatura di chiave sono state conservate come nella lezione originale.

Indicazioni agogiche e dinamiche

Si sono mantenute le indicazioni agogiche come nella lezione originale (ad esempio «Distinto è come sta», «Concitato», etc.), sciogliendo eventuali abbreviazioni (ad esempio «ad.gio» in «Adagio», etc.), e si sono normalizzate le indicazioni dinamiche secondo l'uso moderno (ad esempio «Pià» o «Pia.» in *p*, «P.mo» o «Pia. assai» in *pp* e «For.» in *f*) segnalando in apparato solamente le indicazioni più peculiari (ad esempio «Pia. sempre»).

Legature di fraseggio e portamento

Si sono lasciate laddove presenti almeno in una fonte e aggiunte tratteggiate, ove mancanti, in coerenza con l'utilizzo della lezione originale.

Legature di valore

Si sono modernizzate le legature di valore del basso continuo (ad esempio due minime legate in una semibreve), segnalando la lezione originale in apparato critico.

Fonti

Il manoscritto Ms. 2248 della Biblioteca Casanatense di Roma (I-Rc) fa parte della copiosa collezione musicale che Giuseppe Baini lasciò in eredità alla biblioteca romana.²⁵

²⁵ Sul verso della prima carta di guardia sono riportate, infatti, varie indicazioni riferibili a Giuseppe Baini (1775-1844): l'antica segnatura «O.IV.127» e la moderna indicazione «Ex dono Baini». Uno studio introduttivo sulle cantate conservate alla biblioteca Casanatense è John G. Pa-



La raccolta, di dimensioni 205x270 mm circa, è costituita da 192 carte (II-190) e contiene 19 cantate e due canzoni strumentali, quasi tutte attribuite da mano coeva a compositori attivi tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento: Attilio Ariosti, Cesarini, Francesco Mancini, Benedetto Marcello e «Antoniuccio del Violino». ²⁶ La cura dell'aspetto materiale del manufatto nonché l'ottimo stato di conservazione con cui ci è pervenuto, senza apparenti segni d'utilizzo, fanno supporre che si tratti di una copia da collezione non destinata all'uso pratico: la legatura, coeva, è piuttosto pregiata, in rosso marocchino con una cornice e alcune decorazioni dorate; i fogli di guardia, incollati ai piatti, sono ornati da vari motivi floreali con diversi colori; i tagli delle carte sono dorati; i capilettera sono anch'essi molto curati, incorniciati e ornati da varie immagini floreali. ²⁷ La filigrana che si riscontra nella carta del maggior numero dei fascicoli che costituiscono il manoscritto – un giglio inscritto in un cerchio doppio – e la grafia dei copisti che hanno redatto la musica e il testo poetico delle varie cantate, permettono di ricondurre questa fonte all'ambiente romano del primo Settecento, probabilmente al contesto pamphiljano.

Le due cantate della presente edizione sono copiate alle carte 79-88 (*Fetonte, e non ti basta*) e 131-140 (*Penso di non mirarvi*), e riportano rispettivamente le seguenti intitolazioni: «Musica del S. Cesarini. Parole dell'Emo Pamphilj» e «Cantata / Del S.r Carlo Cesarini / Parole dell'Emo Pamphilj». Entrambe le fonti musicali sono *unica*.

Della cantata *Fetonte, e non ti basta* ci è pervenuta anche una testimonianza esclusivamente letteraria nel manoscritto segnato Vat. Lat. 10205 della Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat). Questa fonte presenta alcune interessanti varianti rispetto al testo poetico intonato da Cesarini e tramandato nel manoscritto della Casanatense. Come si può osservare nell'edizione dei testi poetici, la prima differenza riguarda la prima aria; seppure il significato delle due versioni è pressoché lo stesso (in entrambe Elio lamenta l'impossibilità di conferire il suo ruolo divino al figlio), la diversità testuale e metrica è sostanziale: nella fonte letteraria, infatti, l'aria si presenta in una forma abbastanza comune, costituita da due quartine di ottonari e quaternari con uno schema rimico 'aabccbaa'; nella versione musicale, invece, essa è costituita da due terzine formate quasi esclusivamente da decasillabi, con uno schema rimico 'aabccb'. I due ottonari che aprono l'aria del codice vaticano («Non è invidia, o gelosia, / È il

ton, *Cantata manuscripts in the Casanatense Library*, «Notes», 34, 1977-78, pp. 826-835. Per il Fondo Baini, si veda anche il *Catalogo del Fondo Baini: libri de re Musica a carissimo Bainio, Biblioth: dono datis; anno 1844 et in Cathalogum redacti*, Roma, Biblioteca Casanatense, 1845. Il manoscritto 2248 è catalogato in *Clori. Archivio della cantata italiana*, scheda madre n. 350, a c. di Giacomo Sciommeri, a cui si rimanda per lo spoglio completo del contenuto, maggiori riferimenti bibliografici e per le immagini degli *incipit*.

26] Sono adespote le due cantate poste alla fine del manoscritto e le due canzoni strumentali. Una delle due cantate anonime, *Bella madre d'erbe e fiori* è probabilmente attribuibile a Emanuele d'Astorga: cfr. Karen S. Ladd, *The solo cantatas of Emanuele d'Astorga*, Ann Arbor, UMI, 1982, p. 234, n. 19. Per la possibile attribuzione delle canzoni strumentali a Cesarini, v. Introduzione.

27] Gli unici capilettera non decorati sono quelli delle ultime due cantate anonime.

tuo ben la pena mia») rappresentano un *refrain* che torna identico anche all'inizio della seconda aria (della sola fonte letteraria) e racchiudono in sé lo stato d'animo generale che muove l'«affetto» di Elio nell'intero testo poetico. Si può rilevare una netta somiglianza di questi due versi con i tre conclusivi del secondo recitativo della fonte musicale («Non è la pena mia / invidia o gelosia, temo il tuo danno, / siegui il consiglio mio, lascia l'inganno»), in questo caso assenti in quella letteraria, che costituiscono una sorta di parafrasi, ma più esortativa, del *refrain* letterario. Oltre alla ripetizione del *refrain* che, come abbiamo detto, caratterizza la sola fonte vaticana, la seconda aria presenta altre varianti che riguardano unicamente la seconda strofa: in questo caso, la struttura metrica è identica, compreso lo schema rimico (nonostante la differenza «chiome-nome» della fonte musicale con «sorte-morte» di quella letteraria), e il significato è praticamente lo stesso. Nella fonte letteraria, però, Elio appare più esplicito nel momento in cui ammonisce Fetonte della fine che farebbe – o, per meglio dire, farà – assumendo il proprio ruolo divino: se, infatti, nella fonte musicale, come abbiamo visto, Elio dichiara che il figlio diverrà «favola e nome», entrando così tra i protagonisti della mitologia, nella versione letteraria, molto più semplicemente, afferma che «nel cader, farà la morte».

Anche nel terzo recitativo, la fonte letteraria riporta tre versi che sono assenti in quella musicale («Voi Germane dolenti al fin ridite / Di quell'ardire, ove non giunge il canto, / Ha miglior voce in suon di morte il pianto»). Il riferimento alle «Germane dolenti» riguarda le tre sorelle di Fetonte che, nel racconto mitologico, piansero disperatamente la perdita del fratello tanto da indurre Zeus a trasformarle in pioppi. L'ultima differenza, infine, riguarda la terza aria, che è presente solamente nella versione musicale (la poesia della fonte letteraria, dunque, ha una struttura RARAR) e rimarca, come si è già scritto nell'Introduzione, la morale dell'amore arcadico tipico del repertorio cantatistico del periodo («Fa l'amore un lieve danno, / se l'inganno / in pensier privato sta. / Quando cade in reggia sorte, / è la morte / dell'altrui felicità»).

Varianti e note

Le lezioni del testo poetico non riportate nell'edizione sono elencate nel seguente ordine: numero del verso; versione riportata nell'edizione (in tondo); versione originale non riportata (in corsivo). Le lezioni del testimone musicale non riportate nell'edizione sono elencate: numero della sezione, numero/i di battuta, parte/i interessata/e; numero del simbolo interessato nella battuta contando note e pause: annotazione. L'altezza dei suoni è indicata facendo riferimento al do centrale (do₃). Per le cantate la cui fonte principale non è un *unicum*, dopo la lettura del testimone è segnalata tra parentesi tonde la sigla RISM riferita alle fonti testuale e/o musicali interessate (vedi Fonti).

Abbreviazioni

b.	= battuta
bb.	= battute
bc	= basso continuo
S	= soprano
v.	= verso
vv.	= versi
vl1	= primo violino
vl2	= secondo violino
vli	= violini



Fetonte, e non ti basta

Considerate le notevoli differenze tra la fonte musicale principale e quella letteraria di I-Rvat (vedi Fonti), nell'edizione del testo poetico di questa cantata si è ritenuto utile riportare anche la trascrizione diplomatica della lezione letteraria, le cui varianti, dunque, non verranno prese in considerazione nel presente apparato.

v. 29: *or / hor* (I-Rc)

N. 1 [Recitativo]

b. 3, bc, 1: due minime legate

N. 2 Aria

bb. 4-5, bc: in chiave di tenore

b. 8, S e bc: segno di ripetizione a inizio b.

b. 14, S, 7: manca bequadro

b. 15, S, 2: manca bequadro

b. 17, S, 4: manca bequadro

b. 57, bc, 5: bequadro

b. 58: segue ripetizione di bb. 1-7; indicazione «Da Capo al segno»

N. 3 [Recitativo]

manca mi bemolle in armatura di chiave di alcuni pentagrammi

b. 3, S, 9: bemolle

b. 6, bc, 1: due minime legate

b. 8, S, 1: manca bequadro

b. 10, S, 1: manca bequadro; bc, 1: manca diesis

b. 13, S, 7: manca bequadro

b. 15, S, 6: manca bequadro

b. 19, S, 1: bemolle

N. 4 [Aria]

b. 3, bc, 7: bemolle

b. 11, S, 2: manca bemolle; bc, 1: manca punto di valore

b. 12, S, 5: bemolle; bc, 3: bemolle

b. 15, bc, 3: bemolle

b. 18, bc, 5-6: croma con punto e semicroma, uniformate a b. 3;

bc, 7: bemolle

b. 24, S, 2: mi₃

b. 26, bc, 4: manca bequadro; bc, 8: manca bemolle

b. 29, S, 5-6: legatura di fraseggio

b. 32, S, 5: bemolle

N. 5 [Recitativo]

b. 2, bc, 1: due minime legate

b. 4, S, 5: manca bemolle; bc, 1: due minime legate

N. 6 [Aria]

b. 1: indicazione «Distinto» anche sotto al bc

b. 30, S, 1: bemolle

b. 31, S, 3: manca bequadro; bc, 1: bemolle nella cifratura

b. 33, S, 1: bemolle

b. 65, bc, 1-2: in chiave di basso

b. 69, bc, 1: manca bemolle nella cifratura

b. 76, bc, 3: manca bemolle

b. 81, S, 3-4: bemolle

b. 84: ripetizione di b. 1 dopo la doppia barra

Penso di non mirarvi

v. 7: *fasce / fascie*

v. 28: *menzogner / menzognier*

N. 1 [Aria]

bemolle in armatura di chiave al primo rigo

b. 1: indicazione «largo ma non lento» sotto al bc

b. 6: indicazione «And.e» sotto al testo poetico

b. 7, S, 1-2: legatura di fraseggio

b. 13, bc, 4: manca diesis

b. 16, S, 6: bemolle; bc, 3: bemolle dopo il 5

b. 17, S, 1: manca bemolle

b. 33, bc, 3: manca bemolle

b. 34, S, 2: manca bemolle; bc, 6: bemolle

b. 35, bc, 2-6: sol₂ fa₂ mi₂ mi₂ do₂

b. 37, bc, 5: manca bemolle

b. 38, bc, 4: bemolle

b. 40, S, 2: manca diesis

N. 2 [Recitativo]

b. 4, S, 2: manca bemolle; S, 4: bemolle

b. 10, S, 7: manca bequadro; bc, 1: due minime legate

b. 12, bc, 1: due minime legate

b. 13, S, 6: diesis

b. 17, S, 4: manca bequadro

b. 24, bc, 3: manca bemolle nella cifratura; bc, 7: manca diesis nella cifratura

b. 25, bc, 5: diesis

N. 3 [Aria]

b. 2, bc, 2: manca diesis nella cifratura

b. 5, bc, 2: manca diesis nella cifratura

b. 6, bc, 2: si₂ uniformato a b. 3

b. 10, bc, 2: bemolle dopo il 6

b. 11, bc, 1: bequadro

b. 14, bc, 2: bemolle dopo il 6

b. 29, S, 2: manca bequadro; bc, 3: manca bemolle nella cifratura

b. 33, S, 1-2: legatura di fraseggio

b. 38, S, 3: bemolle

b. 51, bc, 2: manca diesis nella cifratura

b. 59, bc, 1: manca bemolle nella cifratura

b. 74, bc, 1: bemolle

bb. 74-75, bc: in chiave di tenore

N. 4 [Recitativo]

b. 4, S, 10: bemolle; bc, 1: due minime legate, entrambe con 6 5; manca bemolle nella cifratura

b. 6, bc, 1: cifratura 4 5

b. 7, S, 6: manca bemolle; bc, 1: due minime legate

b. 9, bc, 2: bemolle nella cifratura

b. 10, bc, 1: due minime legate, entrambe con cifratura #6

b. 12, bc, 1: diesis; bc, 2: bemolle nella cifratura

b. 13, bc, 1: due minime legate

b. 14, bc, 1: diesis; bc, 2: bemolle, diesis davanti al 6

b. 16, S, 4: bemolle; bc, 1-2: legatura

b. 19, S, 2-3: la₃ la₃; bc, 1: due minime legate

b. 22, S, 4: parola «io» cancellata; bc, 3: diesis

b. 23, S, 1: manca corona

N. 5 [Aria]

b. 1, bc, 6 e 8: diesis; 10: bemolle

b. 4, S, 6: diesis

b. 5, bc, 9: bemolle

b. 6, S, 11: bequadro

b. 8, S, 7: manca diesis

b. 10, bc, 12: diesis

b. 11, bc, 8: bemolle

b. 14, S, 5: manca punto di valore

b. 15, bc, 6: diesis



b. 16, bc, 5: bemolle
b. 19, bc, 2: manca diesis; bc, 6: diesis; bc, 10: bemolle
bb. 21-22: manca segnalazione dei cambiamenti del tempo

b. 27, bc, 1: bequadro dopo del 6; bc, 6: manca bequadro
b. 29, bc, 5 e 10: bequadro
b. 31, bc, 2: manca bequadro



Introduction

Biographical note

Carlo Francesco Cesarini was one of the best known composers in Rome from the 1690's into the early 18th century. Born ca. 1665 in a small town, San Martino al Cimino, Viterbo province, he was in charge of Cardinal Benedetto Pamphilj's musical *accademie* till the latter's death. The oldest evidence of such role dates back to 1690-1693, when Cesarini was a member of Pamphilj's court in Bologna. The rest of his long career took place in Rome. He was chapel master at the Chiesa del Gesù (1704-1741) and Sant'Antonio de' Portoghesi (1715-1721) and worked for such major institutions as Collegio Clementino, Oratorio di San Marcello, and Chiesa de' Fiorentini. A Santa Cecilia Congregation member from 1706 on, he was appointed *guardiano dei musici* in 1711. He passed away, probably in Rome, after September 2, 1741.¹

Cesarini's huge musical output includes serious operas, sacred music, oratorios, arias, and secular chamber cantatas. Many scores are lost that are known to have existed from librettos and archival evidence. For instance, none of his many oratorios has so far resurfaced. A few, such as the celebrated *Il Trionfo del Tempo nella Bellezza ravveduta* ("The Triumph of Time over repentant Beauty", 1725), had texts by Pamphilj himself and were performed at the Collegio Clementino, with the most influential Roman noblemen in attendance.² Vestiges of the operas Cesarini co-composed amount to a few isolated ariettas in manuscript compilations, plus one complete work, *Giuno Bruto ovvero La caduta de' Tarquinii* ("Junius Brutus, or The fall of the Tarquini"), on Giacomo Sinibaldi's libretto set to music with Antonio Caldara and Alessandro Scarlatti, and commissioned in 1711 by Cardinal Alessandro Albani as a tribute to Emperor Joseph I of Hapsburg.³ Most of his sacred music is also lost, although, as he

2] A detailed description of the 1725 performance is in *Diario Ordinario* 1191, 24 March 1725, p. 18-19. Cesarini's work is a refashioning of the celebrated *Il trionfo del tempo e del disinganno*, text by Pamphilj originally set to music by Händel during his Roman stay (1707). See Saverio Franchi (with Orietta Sartori), *Drammaturgia romana, II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730* (Rome: Edizioni di Storia e Letteratura 1997), p. 207-208. Stefano Lorenzetti, "«Con ottima musica e sommo applauso». Per una storia degli oratori dell'Assunta al Collegio Clementino", in Saverio Franchi (ed.), *Percorsi dell'oratorio romano da "historia sacra" a melodramma spirituale*. Proceedings of the meeting, Viterbo, September 11, 1999 (Rome: IBIMUS 2002), p. 99-135. Carolyn Gianturco, "Il trionfo del Tempo e del Disinganno: Four case studies in determining Italian poetic-musical genres", *Journal of the Royal Musical Association* (CXIX/1, 1994), p. 43-59. Ellen T. Harris, "Pamphilj as phoenix: Themes of resurrection in Handel's Italian works", in *The Pamphilj*, p. 189-197. Carlida Steffan, "Di *Trionfo* in *Trionfo*: indizi sull'immaginario iconografico del primo oratorio händeliano", in Helen Geyer, Birgit Wertenson (eds.), *Georg Friedrich Händel. Aufbruch nach Italien. In viaggio verso l'Italia* (Rome/Venice: Viella/Centro Tedesco di Studi Veneziani 2012; "Venetiana" series, ed. by Sabine Meine, 11), p. 277-293. Huub van der Linden, "Benedetto Pamphilj as librettist: Mary Magdalena and the harmony of the spheres in Handel's *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*", *Recercare* (16, 2004), p. 134-161. Alexandra Nigito, *Alla corte dei Pamphilj: la musica a Roma tra Sei- e Settecento* (Ph.D thesis, Università di Zurigo, 2008), *passim*. Lina Montalto, *Un mecenate in Roma barocca: il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)* (Florence: Sansoni 1955), p. 336.

3] Such opera was never staged, due to the Emperor's sudden death. See Roberto Pagano, Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti, with general catalog by Giancarlo*

1] On Cesarini's life, see the following recent essays. Alexandra Nigito, "Le conversazioni in musica: Carlo Francesco Cesarini, virtuoso di Sua Eccellenza Padrone", in Stephanie C. Leone (ed.), *The Pamphilj and the arts: Patronage and consumption in Baroque Rome* (Boston: McMullen Museum of Art 2011), p. 161-188. Saverio Franchi, "Cesarini, Carlo", in Saverio Franchi, Orietta Sartori (eds.), *Dizionario Storico Biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo* (Rome: IBIMUS-Regione Lazio 2009), Vol. II, p. 517-519. Also, related entries in the following dictionaries: Alberto Iesuè, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1980), Vol. 24, p. 183-185. Lowell Lindgren, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan 2001), Vol. 5, p. 391-392. Hans Joachim Marx, in Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler 2002), *Personenteil*, 4, coll. 604-606. As for Cesarini's birthplace, Franchi and Nigito's correct guessing (San Martino al Cimino, Viterbo) overrules the one found in earlier dictionaries (San Martino in Sassocorvaro, Urbino). Recently unearthed documents at Viterbo's Archivio di Stato are discussed in Noris Angeli, *Viterbo. Espressione musicale dal XVI al XX secolo* (Viterbo: ArcheoAres 2011), p. 58-61. As for Cesarini's birth date, combing archival documents cited in Iesuè suggested 1665. This is a more likely guess than those found in historical and modern writings—1664 and 1666, respectively. In the 1711 *status animarum*, San Tommaso a' Cenci church (piazza Cenci, rione Regola) Cesarini is listed as being 46. Such figure consistently grows every year till 1725, when he is 60. See I-Rvic, S. Tommaso a' Cenci, *Status Animarum* (1711-1725). The last document in which Cesarini is cited as alive is an agreement endorsed by *prefetto* Carlo Senapa and Felice Doria and dated 2 September 1741, for the latter to be hired as Chiesa del Gesù organist. Here we learn about the lifelong "retirement salary" Cesarini was to receive. See I-Rchg, *envelope* 1, n. 153b.



retired from the Chiesa del Gesù, he had to grant permission to copy any score the Jesuit *prefetto* saw fit for the Company's archive.⁴

Cesarini excelled in the chamber cantata field. Such poetic-musical genre was then regarded as fashionable and suited for household performances, often sponsored by noble patrons during the so-called *conversazioni*. It called for small ensembles and could keep pace with the latest innovations introduced by opera composers and Arcadia poets.

As a token of the high esteem in which Cesarini was held, the leading intellectual, Giovanni Maria Crescimbeni, cited him in his *Istoria della volgar poesia* among the «*eccellenti maestri*» and cantata composers for «*qualunque onorata e nobile conversazione*» (“any noble and honored conversation”), alongside such celebrated names as Alessandro Stradella, Giovanni Bononcini, and Alessandro Scarlatti.⁵

Cesarini's cantatas: an overview

Surviving cantatas attributed to Cesarini currently amount to ca. seventy-five items, attested in over hundred ms. sources. Many lost pieces can be added, known from Pamphilj's *Filze dei conti e delle giustificazioni*.⁶ The most updated Cesarini catalog (2011), compiled by Alexandra Nigito,⁷ is to be integrated, as sources attribute him at least six more cantatas: *Cadde svenuta Filli*, *Dal suo dolore oppresso*, *E perché non seguite o pastorelle*, *Gemma cara adorata*, *Lilla infedele imparo al fin che sia*, and *Qual bellissima imago*.⁸ Conversely, five cantatas should be expunged, for attribution to «Carlo del Violino» probably refers to

⁴ *Rostirolla* (Turin: ERI 1972), p. 208. Mercedes Viale Ferrero, “Juvorra tra due Scarlatti”, in Nino Pirrotta, Agostino Ziino (ed.), *Händel e gli Scarlatti a Roma*. Proceedings of the international meeting, Rome, 12-14 June 1985 (Florence: Olshki 1987), p. 175-189.

⁴ See the agreement, endorsed by Senapa and Cesarini and dated 29 August 1711 (I-Rchg, envelope 1, n. 152).

⁵ Giovanni Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia* (Venice: Lorenzo Basegio 17313, Vol. I, Book IV), p. 300.

⁶ See the items listed in fn. 1 — especially Nigito, *Conversazioni* — for a catalog of Cesarini's cantatas. A preliminary discussion of such body of work is Giacomo Sciommeri, *Le cantate profane di Carlo Francesco Cesarini: introduzione, studio ed indice tematico con la trascrizione dei testi*, (dissertation, Teresa M. Gialdroni advisor, Università di Roma Tor Vergata 2009-2010). Regarding Pamphilj's archival sources, see Hans Joachim Marx, “Die Giustificazioni della casa Pamphilj als Musikgeschichtliche Quelle”, *Studi Musicali* (XII, 1983, no. 1), p. 121-187. Nigito, *Alla corte dei Pamphilj*. Ead., “La musica alla corte Pamphilj. Nuovi documenti d'archivio”, in Sabine Ehrmann-Herfort, Matthias Schnettger (ed.), *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom 17.-20. Oktober 2007* (Kassel: Bärenreiter 2010, Analecta Musicologica XLIV), p. 276-290.

⁷ Nigito, *Conversazioni*, p. 173-186.

⁸ The signatures are: *Cadde svenuta Filli* (F-Pn, Vm7.59, cc. 7r-12v), *Dal suo dolore oppresso* (F-Pn, Vm7.2371, cc. 45v-50r), *E perché non seguite o pastorelle* (F-Pn, Vm7.7, cc. 37r-48r), *Gemma cara adorata* (F-Pn, Vm7.2371, cc. 51r-56v), *Lilla infedele imparo al fin che sia* (F-Pn, Vm7.2371, cc. 35r-45v) and *Qual bellissima*

Carlo Caproli.⁹ Also, four unattributed cantatas in ms. Sant Hs 856, Santini-Bibliothek, Münster, are of uncertain authorship.¹⁰ As for *Della mia bella Clori*, two versions exist that, despite similarities in music and text, actually share their *incipit* only.¹¹

All of Cesarini's cantatas have come to us from ms. sources. Besides, *Della mia bella Clori quella bocca adorata* was anonymously printed in its entirety in Johann David Heinichen's well-known treatise, *Neu erfundene und gründliche Anweisung* (1711).¹²

Cesarini's whole cantata *corpus* probably dates 1690-1730, his Pamphilj years.¹³ The genre underwent huge stylistic and formal developments over those four decades. Such 17th-century forms as *arioso* and *aria cavata* were gradually abandoned; the *da capo* format crystalized and finally prevailed. Cesarini's opus can be segmented into three periods—early (up to 1700), middle (1700-1720), and late (after 1720).

Cesarini's cantatas in ms. 2248

The six Cesarini's cantatas of ms. 2248, Biblioteca Casanatense, Roma, are typical middle-period works. From payment reports

imago (I-CBp, Manoscritti Musicali 2, pp. 1-12). See Giacomo Sciommeri, “Uno sconosciuto manoscritto di cantate nella Biblioteca «Pasquale Albino» di Campobasso”, in *Fonti Musicali Italiane* (17, 2012), p. 85-103, and *Clori. Archivio della Cantata Italiana*, <www.cantataitaliana.it>, Form no. 481, on the Campobasso ms.

⁹ *A fuggir a seguir beltà tiranna*, *Filli non t'amo più*, and *Io non so che cosa* (I-Rc, Ms. 2468), *Me ne contento* (I-Rc, Ms. 2468 and 2475), and *Ve la potrei dipingere* (I-Rc, Ms. 2466 and 2475).

¹⁰ *Lontan da te mia vita*, *Lumi ch'in fronte al mio bel sole ardeti*, *Son chimere del volgo*, and *Speranze ritornate*. Attribution to Cesarini is also in Marx, “Cesarini”. A concordant source attributes *Speranze ritornate* to Bassani in US-Idt (no call no.).

¹¹ *Della mia bella Clori quella bocca adorata* (D-B, Mus.ms. 30197, p. 76-85; F-Pn, Rés. Vma. Ms. 967, cc. 130v-133r; GB-Cfm, Ms. 649, p. 28-35; I-Nc, 22.2.11 (25-28), cc. 1r-8v; US-IDT, no call no., p. 183-190: «Cantata. Del Sre Cesarini»; and GB-Lbl, Add. 38036 attributed to Lotti) and *Della mia bella Clori quelle stelle ridenti* (D-MÜs, Sant Hs 861, p. 97-124: «Del Sig. Cesarini»). See Wolfgang Horn, “Johann David Heinichens erste dokumentierte Begegnung mit der italienischen Cantata. Anmerkungen zu Heinichens frühen Jahren und zu dem Stück *Della mia bella Clori* des Carlo Francesco Cesarini”, *Händel-Jahrbuch* (XLVII, 2001), p. 113-136. Lowell Lindgren, “J.S. Cousser, copyist of the cantata manuscript in the Truman Presidential Library, and other cantata copyists of 1697-1707, who prepared the way for Italian opera in London”, in Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese (eds.), «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno* (Lucca: LIM 2003), p. 737-782: 776.

¹² Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (Hamburg: Benjamin Schiller 1711), p. 228-260. Such composition is inserted to show how to put music theory rules into practice in a cantata.

¹³ Cesarini might have started working at Pamphilj's before 1690. Franchi attributes him a cantata on Pamphilj's text, performed in 1688 and honoring Prince of Wallia. See Franchi, “Cesarini”, and Id., *Drammaturgia romana, I (1600-1700)*. *Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio* (Rome: Edizioni di Storia e Letteratura 1988), p. 604.



in Pamphilj's *Filze*, they were copied (some even more than once) by 1700-1717, possibly to be performed before the Cardinal or donated to some distinguished nobleman.¹⁴

Ms. 2248, Biblioteca Casanatense, Rome (ca. 1700-1720), is a valuable compilation hosting nineteen cantatas plus two instrumental canzonas.¹⁵ Codicological evidence — its main watermark, a twice-encircled lily, and its five copyists' hands — points to Rome, perhaps to Pamphilj's very circle. He authored five texts, and the music for four of them is attributed to Cesarini: *Fetonte, e non ti basta*, *Filli no'l niego io dissi* (*La Gelosia*), *Oh dell'Adria reina*, and *Penso di non mirarvi*. Pamphilj's pivotal role in Roman art and culture by 1700 is well known.¹⁶ A poet and writer, as well as an Arcadian under the alias, "Fenicio Larisseo", he was very active in his patronage of arts, especially music and literature. An amateur guitarist, he had devoted himself to write poems for music since his childhood; some ended up in librettos for successful operas, oratorios, and cantatas. His love for music led him to hire or host the best composers, instrumentalists, and singers then active in Rome or just visiting. Composers, besides Cesarini, included Bernardo Pasquini, Alessandro Melani, Arcangelo Corelli, Giovanni Lorenzo Lulier, Giovanni and Antonio Bononcini, Francesco Gasparini, and Alessandro Scarlatti. Pamphilj sponsored concerts in his Via del Corso palace for each of them, also gathering «i più esperti cembalisti, violinisti, suonatori di arciliuto, di contrabbasso, di oboe, e perfino di chitarra e di tromba, che Roma offrì» ("the cleverest players on harpsichord, violin, theorbo, string bass, oboe, and even guitar and trumpet that Rome could offer") for the biggest events.¹⁷ He did not miss the chance when Georg Friedrich Händel settled in Rome, and a fruitful collaboration ensued, leading to the birth of several works.

Not so much is known about the authors of Cesarini's other cantatas, *Già gl'augelli canori* («Abb.e Bonacorsi») and *V'è una bella tutta ingegno* («Sig.r D.r Gasparre»). The former is most likely Giacomo Buonaccorsi, whose sole (and meager) known data come from the titlepages of his works.¹⁸ Probably born in Tuscany (some sources call him "Florentine"), he was admitted into Arcadia in 1692 as "Astilo Fezzoneo". He wrote many poems, cantatas, and oratorios dedicated to major Roman families, especially the Corsinis, Ruspolis, and Ottobonis. Some of his poetry for music has survived. An example is the libretto

14] *Fetonte, e non ti basta* was copied on August 9, 1700, October 20, 1711 and February 5, 1717 by Alessandro Ginelli; *Filli, no'l niego, io dissi* on December 10, 1708 by Ginelli; *Già gl'augelli canori* on October 16, 1704 by Giovanni della Torre; *Oh dell'Adria reina* on August 13, 1709 and May 10, 1710 by Ginelli; *Penso di non mirarvi* on October 29, 1713, March 9, 1714 and July 20, 1717 by Ginelli. Ms. Sant Hs 865 (D-MÜs), that includes *V'è una bella tutta ingegno*, was copied mostly between 1705-1706. See Berthold Over's entry in *Clori. Archivio della cantata italiana*, n. 1752, and fn. 6 above.

15] The canzonas might actually be preludes to *Oh dell'Adria* and *Filli*. The Apparatus, "Sources" section, has more.

16] Besides the items cited in fn. 2 and 6, see essays and bibliographical reference in *The Pamphilj and the arts*.

17] Montalto, *Un mecenate*, p. 318.

18] Information on Buonaccorsi is in Saverio Franchi, "Mecenatismo musicale e poesia per musica a Roma nei primi decenni dell'Arcadia", in *Atti e Memorie dell'Arcadia* (1, 2012), p. 81-116: 89. On his librettos, see Franchi, *Drammaturgia*

for Pietro Paolo Bencini's three-voice cantata, *Le gare festive in applauso alla real casa di Francia* ("The festive tournaments as a tribute to the French Royal family"), issued in Rome (1704) by Giovanni Francesco Chracas and dedicated to the Spanish lady ambassador, Isabela María Girón, to solemnize the Duke of Brittany's birth. Also, a number of oratorios, performed and printed by 1700-1710 and set to music by Alessandro Scarlatti, Pietro Bencini, Antonio Caldara, and Francesco Grassi, is still in existence.

More details are available on Francesco Maria Gasparri, a Roman, who may be identified with the «Gasparre» of the manuscript.¹⁹ A learned man and a Civil institutions professor at the Roman Seminary, he was a revered law scholar and was given important charges by several major European political figures.²⁰ He taught law to Bavarian Prince, Philip Moritz, during the latter's Roman sojourn, and was lawyer of the Grand Duke of Tuscany, Cosimo III, as well as second *collaterale* of Roman Capitol. He finally obtained nobility and became uditore of his main patron, Cardinal Alessandro Albani. Alongside such career, Gasparri was an appreciated poet. He entered Arcadia in 1702 as "Eurindo Olimpico" and wrote many works, including some for music. Librettos survive for four oratorios that Cesarini set to music (*Il martirio di S. Fermina Vergine protettrice di Civitavecchia*, *La sposa de' sagri cantici*, *Il sacrificio d'Isacco*, and *S. Teresa Vergine Serafica*), two cantatas,²¹ music by Domenico Scarlatti, to be performed at the Palazzo Apostolico Vaticano on Christmas Eve 1714 and 1717, and one dramatic cantata, *La Tigrena*, by Francesco Gasparini. The last one was successfully performed on January 2, 1724 at the palace hosting the Portuguese ambassador, Andrés de Mello de Castro, for the birth of his sovereigns' fifth heir.

All of Cesarini's compositions in Ms. 2248 — or at least their texts — were most likely copied by Alessandro Ginelli, a tenor at San Lorenzo in Damaso's from 1712 to 1744, also active at Pamphilj's as a music copyist from 1699 till the Cardinal's death.²² This is a relevant element in view of this edition. As of now, no source is known for sure to be in Cesarini's hand, and Ginelli's copies form the most authoritative starting point of the (limited) Cesarini cantata textual tradition—the closest source to the composer's intentions.

romana II. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* (Cuneo: Bertola & Locatelli 1991). Stefanie Tcharos, "The Serenata in early 18th-century Rome: sight, sound, ritual, and the signification of meaning", *The Journal of Musicology* (XXIII, 2006), p. 528-568. Renzo Lustig, "Saggio bibliografico degli Oratorii stampati a Firenze dal 1690 al 1725", *Note d'archivio per la storia musicale* (XIV, 1937), p. 111-112.

19] Raffaella De Rosa, *Gasparri, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1999), Vol. 52, p. 499-500. Franchi, *Mecenatismo*, p. 90. Less likely is his identification with an «abbot Gasparri», an unknown quantity active in Rome by mid-18th century. We found a passing reference to him taking part to an Arcadia accademia on 31 December 1748, in a chronicle issued on *Diario Ordinario*, 4 January 1749, no. 4908, p. 5-6.

20] Hence, the D.r salutation in the ms. may mean "law doctor", which would support our guessing.

21] See Saverio Franchi (with Orietta Sartori), *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800* (Rome: Edizioni di Storia e Letteratura 1994), p. 170.



Form, in these cantatas, follows standard early 18th-century patterns, alternating recitatives and arias, their musical and poetic features matching those of period opera. *Fetonte*, *Filli*, *Già gl'augelli*, and *Oh dell'Adria* consist of three arias, each introduced by its recitative (RARARA), *Penso* and *V'è una bella* lack the opening recitative (ARARA). Throughout, the first and third arias are set in the same key, with a marked preference for the minor mode; the middle ones are in closely related keys. All arias are in *aba* form. An identical continuo *refrain* usually introduces both *a* and *b*.

Some madrigalism appears in recitatives. Let us cite a few cases. In *Oh dell'Adria*, the second recitative has its syllabic declamation broken on *vento* (“wind”), rendered by two sixteenth-note quadruplets (b. 2). In *Già gl'augelli*, first recitative, *fugaci* (“fleeing”) has five sixteenth notes on an ascending diatonic pattern (b. 14). On *lamenti* — a key word of this cantata — a miniature three-bar melisma rounds up the section on the tonic of the next aria (b. 24-26). More in general, all recitatives here display a certain melodic breadth and — as we shall see — some agogic markings, verging on *arioso*, in close association with the poem's mood. Similarly, in *Penso*, the two recitative/aria breaks (b. 23-26 and b. 21-23, respectively) are smoothed out by agogic markings, *Adagio a tempo* and *A tempo*, as well as by a continuo pattern, ending up each recitative with a quadruplet cascade, closely mirroring the voice's rhythmic contours.

All six cantatas are for soprano and continuo but *Oh dell'Adria* and *Filli*, also requiring two violins.²³ Both works are preceded (at least in the sole surviving ms.) by instrumental pieces for two violins and continuo, each one made up of a pithy *introduzione* and a *canzona*. It is unclear whether they be linked to the cantatas, having been apparently copied as separate units. The writing itself hardly suggests continuity; cantatas begin with a richly adorned and framed initial, on the *recto* of the first free folio. Also, in the index (coeval with the manuscript), the first folio number of each cantata is placed next to its *incipit*, disregarding the *canzona*. Both *canzonas* are missing from the index and left unattributed. Yet, other clues suggest a *canzona*-cantata link. The copyist is the same (probably Alessandro Ginelli, as we said), the *canzonas* are musically and tonally consistent with the cantatas, and these are the only cantatas in the source that call for two violins. Information from Pamphilj's *Filze* about *Oh dell'Adria* is inconclusive, as it seems to support both hypotheses. According to an August 13, 1709 report in Ginelli's hand, seven and a half sheets were needed for a «*Cantata con suo Concertino composta dal S.r. Cesarini che principia O dell'Adria*

22] Ginelli's hand was identified by comparing the music ms. to the receipts for music copying in Pamphilj's ledgers (see fn. 6), as well as to numerous unsued archival documents that we found in the Archivio Storico, Bibliomediateca di Santa Cecilia (I-Rama), on his relationship with the *Congregazione di Santa Cecilia*. Re: these documents and Ginelli in general, we have penned some considerations in a paper, *Alessandro Ginelli: «copista di musica» e «povero cantore» romano del primo Settecento*, for the meeting, *La cantata da camera e lo stile galante. Sviluppo e diffusione della «nuova musica» tra il 1720 e il 1760* (Treviglio, 24-27 January 2013, proceedings in preparation). Some pithy data on Ginelli are also in Nigito, *Alla corte*, and Keiichiro Watanabe and Hans Joachim Marx, “Händel's Italienische Kopisten”, *Göttinger Händel-Beiträge* (III, 1989), p. 195-234: 197.

23] *Già gl'augelli canori* has come to us in an alto and continuo version, from ms. DD.45.14, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna (I-Bc), and D.I.1367, Biblioteca Antoniana, Padua (I-Pca). See the Apparatus.

Reina» (“cantata with its *concertino*, which begins *O dell'Adria reina*”). A June 6, 1710 bill, again by Ginelli, states that only five sheets were needed for a «*Cantata con violini del S.r. Cesarini che principia O del Adria Reina*».²⁴ Perhaps the two and a half extra sheets in 1709 were needed for the *concertino* — the *canzona* in the source? — which was neither copied nor played in 1710. This suggests that the cantatas might be seen and performed as autonomous works, although Cesarini might add opening *canzonas* on special occasions.

The topics of the six cantatas are rooted in the Arcadic-pastoral tradition. The poem's (male) narrator is a restless soul bewailing the miseries of unrequited love, of cheating, of his beloved's absence, or of untamed jealousy. Love, in the Arcadia world, is awoken by a «*beltà cara e tiranna*» (“dear and tyrannical beauty”), who always «*inganna*» (“cheats on”) her lover (in *V'è una bella*). He falls into «*profondi abissi*» (“deep abyss”) and feels like «*infermo*» (“ill”) (in *Filli*). Love «*la via gli addita e per la via l'uccide*» (“shows the way and kills along the way”) a pilgrim away from his homeland—another metaphor for the lover's irrational nature? (in *Oh dell'Adria*). Pamphilj's *Filli* is entirely devoted to jealousy, and is aptly titled *La Gelosia*. Its narrator begs for pity and tolerance, as he suffers from what is called «*mal d'amor*» (“love disease”). In the middle aria, some ingenious metaphors draw from Greek mythology. Jealousy triggers sufferings and frustration, and these are likened to those of Tantalus, the demigod who insulted the Olympus deities and was thrown in the underworld, where he could neither eat nor drink, despite having food and water at hand, or to those of Sisyphus, who challenged the gods and was sentenced by Zeus to forever push a stone up to the top of a mountain, in vain.

Two texts entirely draw from Greek mythology, which somehow adds to their literary value. Buonaccorsi's *Già gl'augelli* tells the moment when «*infelice*» (“unhappy”) Arianna finds that «*infedele*» (“unfaithful”) Theseus abandoned her on the Naxos island. Pamphilj's *Fetonte* exploits the myth of Phaeton, who begs his father permission to drive the sun chariot, for he wants to prove Epaphos that he is the son of Helios, the sun god.

Buonaccorsi's text displays all the traits of an operatic lamento scene; one can point to Rinuccini and Monteverdi's *L'Arianna*, written a century earlier, as its prototype. It focuses on the usual polarity of moods ripping apart its heroin's heart. The climax is achieved in the middle aria—a victim of her own inner conflicts and feelings, Arianna begs the sea waves to crash Theseus' ship that sailed away under her eyes, but then she reconsiders. Cesarini sets to music such contrasting feelings in a rapid sequence of equally contrasting agogic markings (*Adagio*, *Presto*, *A tempo*, *Concitato*...), thus creating a most interesting and peculiar text/music relationship.

Pamphilj's poem, on the other hand, is imbued with a rather unusual lyricism—at least vis-à-vis the Arcadic topics of his coeval cantatas. The singing narrator—that is, the main character — is not young, daring Phaeton, but his father, Helios. He addresses his son in a concerned, almost sentimental tone—«*conosci al mio timore / conosci ch'io son padre e che sei figlio*» (“you know my fear / you know that I am your father and you

24] The 1709 document is in I-Rdp, *Filze dei conti e giustificazioni di Benedetto Pamphilj* 1709, 3, b. 11. It is reproduced in Marx, *Giustificazioni*, p. 184, no. 183. The 1710 one is in I-Rdp, *Filze* 1710, 3, b. 11, and is transcribed in Nigito, *La musica*. No archival reference for *Filli* and its *canzona* is known to us at present.



are my son”) — more attuned to a human than to a deity; here, he is «*padre, più che regnante*» (“father, more than king”). One is left to guess the underlying background, that is, Phaeton’s plea to borrow the sun chariot—hence Helios’ concern, a mood looming large throughout. Phaeton’s tragic death (Zeus’ lightning kills him as he loses control of the chariot) is also implied, as likely known to the audience. It is only hinted at in the second

aria, when Helios, as if having bad forebodings, warns Phaeton that, by invading his father’s role, he would become «*favola e nome*» (“fable and name”). Once again, the moral of the story stresses the tragedy inherent to love, including fatherly love, as typical of Arcadia. The final aria proclaims that love is nonetheless a deceit, spoiling «*altrui felicità*» (“other people’s happiness”) and potentially leading to a deadly end.



Apparatus

Text editing criteria

- Changes with no annotation: updated use of diacritics, punctuation, and capitalization (e.g. *stà* into *sta*).
- Changes with annotation: use of «h» (*hor* into *or*, *o* into *oh*) and joined words (*o pur* into *oppur*) to fit modern usage, as well as any editorial choice not listed above.

Special cases

- Punctuation is removed when redundant and added when helpful.

Music editing criteria

- Changes with no editorial convention and no annotation: clef change in the vocal part from soprano (C1) into treble (G2), updated note-shaping, grouping, and beaming.
- Changes with annotation and no editorial convention: note values and pitches, clefs (except the above case), continuo figures, added and removed accidentals.
- Changes with editorial convention and no annotation: missing slurs in the vocal part (dotted), performance markings such as [*Fine*], [*Da capo al Fine*], etc.

Accidentals

- Missing accidentals, if present in another part from the same bar, are added unbracketed.
- Missing accidentals, if present in the same part in an adjacent bar, are added unbracketed.
- Redundant accidentals in the same part or bar are removed.
- Redundant accidentals, repeating those in the key signature, are removed.
- Accidentals canceling earlier ones in the same bar are kept, and also added to other parts, if missing. Accidentals that are missing from all parts are added unbracketed and annotated.
- Courtesy accidentals are added, or left, unbracketed and not annotated.

Key signature

Key signature accidentals are left as per source.

Dynamic and expression markings

Original expression markings are left (*Distinto è come sta*, *Concitato*). Abbreviations are resolved (*ad.gio* into *Adagio*). Dynamic markings are updated to current usage (*Pià* or *Pia.* into *p*, *Pmo* or *Pia.* *assai* into *pp*, *For.* into *f*). Special cases are annotated (*Pia. sempre*).

Slurs

Slurs are left if present in at least one source. Missing slurs are added, in dotted format, consistently with their use in the original.

Ties

Continuo ties are updated to modern usage (e.g. two half notes into a whole note) and annotated.

Sources

Ms. 2248, Biblioteca Casanatense, Rome (I-Rc), comes from the huge music fund that Giuseppe Baini bequeathed to the library.²⁵ The ms., ca. mm. 205x270, is made of 192 folios (II-190) and contains nineteen cantatas and two instrumental canzonas. A period hand attributed most of them to composers active by 1700—Attilio Ariosti, Cesarini, Francesco Mancini, Benedetto Marcello, and «Antoniuccio del Violino».²⁶ Its accurate manufacture and excellent preservation — no visible trace of use — suggest a collection copy, not intended for performance. Its valuable coeval binding is in red morocco with golden frame and decorations. Flyleaves are glued to the cover and embellished by flower patterns in sundry colors.²⁷ The ms. has gold paper edges, and its very accurate initials are framed and embellished by flower patterns. The watermark on most gatherings — a lily inside a double circle — and the copyists' hands allow to trace it to early 18th-century Roman context, probably to Cardinal Pamphilj's circle.

²⁵ The first flyleaf verso bears notes pointing to Baini—an old call number, O.IV.127, and a modern note, «Ex dono Baini». A preliminary survey of the Casanatense cantatas is: John G. Paton, «Cantata manuscripts in the Casanatense Library», *Notes* (34, 1977-78), p. 826-835. On the Baini fund, see also *Catalogo del Fondo Baini: libri de re Musica a carissimo Bainio, Biblioth: dono datis; anno 1844 et in Cathalogum redacti* (Rome: Biblioteca Casanatense 1845). See Giacomo Sciommeri's catalog of Ms. 2248, in *Clori. Archivio della cantata italiana*, <<http://www.cantataitaliana.it>>, Form no. 350, for content list, thorough bibliographical data, and *incipit* reproductions.

²⁶ The last two cantatas of the ms. and both instrumental *canzonas* are unattributed. One cantata, *Bella madre d'erbe e fiori*, might be attributed to Emanuele d'Astorga. See Karen S. Ladd, *The solo cantatas of Emanuele d'Astorga* (Ann Arbor: UMI 1982), p. 234, fn. 19. On Cesarini's authorship of the canzonas, see the Introduction.

²⁷ The only unembellished initials are those of the (unattributed) last two cantatas.



The two cantatas of this edition are copied on ff. 79-88 (*Fetonte*) and 131-140 (*Penso*). Their headings are, respectively: «*Musica del S. Cesarini. Parole dell'Emo Pamphilj*» and «*Cantata / Del S.r Carlo Cesarini / Parole dell'Emo Pamphilj*». Both are *unica*.

Text-only source of *Fetonte* cantata also survive in ms. Vat. Lat. 10205, Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), hosting Benedetto Pamphilj's poems. This source has interesting variants from the text Cesarini set to music. As we show in the text section, these begin in the first aria. Although the content is virtually the same (Helios complains that he cannot transfer his divine status to his son), there is substantial textual and metric reworking. In the text source, the aria displays a rather common format—two quatrains of eight- and four-syllable lines, cast in an aabc cbaa rhyme pattern. The music source has two tercets, mostly made up of ten-syllable lines, its rhyme pattern being aab ccb. The opening octosyllables from the Vatican codex — «*Non è invidia o gelosia, / È il tuo ben la pena mia*» (“It’s no envy or jealousy, / My concern is just your good”) — form a *refrain*, then reappearing (in the text source only) to open the second aria, and synthesizing Helios’ overall mood. Notice the marked similarity between these lines and the last three from the second recitative, this time in the music source only — «*Non è la pena mia / invidia o gelosia, temo il tuo danno, / siegui il consiglio mio, lascia l'inganno*» (“My deep concern is not / from envy or jealousy. I fear your bad, / follow my good advice, leave all deception”) — forming a sort of exhortative paraphrase of the refrain.

The second aria displays further variants in the second stanza. This time, the meter is the same and the rhyme pattern too, despite *chiome-nome* in the music source and *sorte-morte* in the text source. Also, the meaning is virtually the same. Yet, in the text source, Helios sounds more explicit as he warns Phaeton on what his likely — or actual — fate would be, should he take on his father’s godly role. In the music source, Helios says that his son is to become «*favola e nome*» (“fable and name”), that is, enter mythology; in the text source, he simply states, «*nel cader, farà la morte*» (“as he falls, he shall meet death”).

In the third recitative, again, three lines from the text source are missing from the music source: «*Voi Germane dolenti al fin ridite / Di quell'ardire, ove non giunge il canto, / Ha miglior voce in suon di morte il pianto*» (“You, grieving Sisters, at last, tell one more time / about such boldness, where singing cannot reach: / Sighing sounds better as it sounds out of death”). Reference to “grieving Sisters” hints at Phaeton’s three sisters who, in the myth, cried his loss so loudly, Zeus resolved to turn them into poplar trees.

And finally, the third aria is present in the music source only, hence the text source is in RARAR form. It stresses again the Arcadic love moral, typical of period cantata: «*Fa l'amore un lieve danno, / se l'inganno / in pensier privato sta. / Quando cade in regia sorte, / è la morte / dell'altrui felicità*» (“Love shall make a lighter damage, / if deception / stays in one’s intimate thoughts. / When it falls in regal fate, / it is death / for the others’ happy life”).

Variants and notes

Text variants not appearing in the edition are listed as follows: line number(s): edition reading (Roman); original reading (Italic); Data are given in the following order: section number, bar number(s), part(s) or voice(s), number of the symbol in the bar (counting notes and rests): annotation. Pitches refer to middle

C = C₄. When more than one source exists, the RISM code for each musical or text-only sources given in parentheses after the text (see Sources).

Abbreviations

b.	= bar
bb.	= bars
bc	= continuo
S	= soprano
v.	= verse
vv.	= verses
vl1	= first violin
vl2	= second violin
vli	= violins

Fetonte, e non ti basta

Due to the extent of the variants in I-Rvat codex (see Sources), in text edition we have chosen to include both versions, from the music source (left) and the text source (right) in diplomatic format. Variants of I-Rvat source will not be included in this Apparatus.

v. 29: or / *hor* (I-Rc)

N. 1 [Recitativo]
b. 3, bc, 1: two tied half notes

N. 2 Aria
bb. 4-5, bc: in tenor clef
b. 8, S and bc: repeat marking before the bar
b. 14, S, 7: missing natural
b. 15, S, 2: missing natural
b. 17, S, 4: missing natural
b. 57, bc, 5: natural
after b. 58: bb. 1-7 repeated; «*Da Capo al segno*»

N. 3 [Recitativo]
missing E flat in key signature of some staves
b. 3, S, 9: flat
b. 6, bc, 1: two tied half notes
b. 8, S, 1: missing natural
b. 10, S, 1: missing natural; bc, 1: missing sharp
b. 13, S, 7: missing natural
b. 15, S, 6: missing natural
b. 19, S, 1: flat

N. 4 [Aria]
b. 3, bc, 7: flat
b. 11, S, 2: missing flat; bc, 1: missing dot
b. 12, S, 5: flat; bc, 3: flat
b. 15, bc, 3: flat
b. 18, bc, 5-6: dotted eighth note and quarter note, corrected as per b. 3; bc, 7: flat
b. 24, S, 2: E₄
b. 26, bc, 4: missing natural; 8: missing flat
b. 29, S, 5-6: slurred notes
b. 32, S, 5: flat

N. 5 [Recitativo]
b. 2, bc, 1: two tied half notes
b. 4, S, 5: missing flat; bc, 1: two tied half notes



N. 6 [Aria]

- b. 1: «*Distinto*» also under bc staff
- b. 30, S, 1: flat
- b. 31, S, 3: missing natural; bc, 1: \flat_6
- b. 33, S, 1: flat
- b. 65, bc, 1-2: in bass clef
- b. 69, bc, 1: missing flat in number
- b. 76, bc, 3: missing flat
- b. 81, S, 3-4: flat
- b. 84: b. 1 repeated after the double bar

Penso di non mirarvi

- v. 7: fasce / fascie
- v. 28: menzogner / menzognier

N. 1 [Aria]

- B flat in key signature of the first staff
- b. 1: «*largo ma non lento*» under bc staff
- b. 6: «*And.e*» under text
- b. 7, S, 1-2: slurred notes
- b. 13, bc, 4: missing sharp
- b. 16, S, 6: flat; bc, 3: flat after 5
- b. 17, S, 1: missing flat
- b. 33, bc, 3: missing flat
- b. 34, S, 2: missing flat; bc, 6: flat
- b. 35, bc, 2-6: G_3, F_3, E_3, E_3, C_3
- b. 37, bc, 5: missing flat
- b. 38, bc, 4: flat
- b. 40, S, 2: missing sharp

N. 2 [Recitativo]

- b. 4, S, 2: missing flat; S, 4: flat
- b. 10, S, 7: missing natural; bc, 1: two tied half notes
- b. 12, bc, 1: two tied half notes
- b. 13, S, 6: sharp
- b. 17, S, 4: missing natural
- b. 24, bc, 3: missing flat in number; bc, 7: missing sharp in number
- b. 25, bc, 5: sharp

N. 3 [Aria]

- b. 2, bc, 2: missing sharp in number
- b. 5, bc, 2: missing sharp in number

- b. 6, bc, 2: B₃ corrected as per b. 3

- b. 10, bc, 2: flat after 6
- b. 11, bc, 1: natural
- b. 14, bc, 2: flat after 6
- b. 29, S, 2: missing natural; bc, 3: missing flat in number
- b. 33, S, 1-2: slurred notes
- b. 38, S, 3: flat
- b. 51, bc, 2: missing sharp in number
- b. 59, bc, 1: missing flat in number
- b. 74, bc, 1: flat
- bb. 74-75, bc: in tenor clef

N. 4 [Recitativo]

- b. 4, S, 10: flat; bc, 1: two tied half notes, both with 6 5; missing flat in number
- b. 6, bc, 1: 4 5
- b. 7, S, 6: missing flat; bc, 1: two tied half notes
- b. 9, bc, 2: flat in number
- b. 10, bc, 1: two tied half notes, both with #6
- b. 12, bc, 1: sharp; bc, 2: flat in number
- b. 13, bc, 1: two tied half notes
- b. 14, bc, 1: sharp; bc, 2: flat, sharp before 6
- b. 16, S, 4: flat; bc, 1-2: tied notes
- b. 19, S, 2-3: A_4, A_4 ; bc, 1: two tied half notes
- b. 22, S, 4: «*io*» crossed out; bc, 3: sharp
- b. 23, S, 1: missing fermata sign

N. 5 [Aria]

- b. 1, bc, 6 and 8: sharp; 10: flat
- b. 4, S, 6: sharp
- b. 5, bc, 9: flat
- b. 6, S, 11: natural
- b. 8, S, 7: missing sharp
- b. 10, bc, 12: sharp
- b. 11, bc, 8: flat
- b. 14, S, 5: missing dot
- b. 15, bc, 6: sharp
- b. 16, bc, 5: flat
- b. 19, bc, 2: missing sharp; bc, 6: sharp; bc, 10: flat
- bb. 21-22: missing time signature
- b. 27, bc, 1: natural after 6; bc, 6: missing natural
- b. 29, bc, 5 and 10: natural
- b. 31, bc, 2: missing natural



Testi poetici

Texts

Fetonte, e non ti basta

I-Rc, ms. 2248

Fetonte, e non ti basta
esser figlio del sol se ancor non provi
che sei figlio del sol col tuo periglio?
E d'un funesto dono
vorrai ch'io sia l'autore? 5
Conosci al mio timore,
conosci ch'io son padre e che sei figlio.

Suole il padre, con saggio consiglio,
dare al figlio
la corona che stanco posò. 10
Sono padre, sei figlio, ma il sole,
vita e luce di quest'ampia mole,
l'aureo serto posar mai non può.

Tu giovinetto in su l'april degl'anni
vedi il ben che t'appare e non gl'affanni: 15
e in quegli eterni chiostri
vagheggi l'oro e non distingui i mostri.
Difficile è del ciel la bella cura,
un sol raggio misura
i brevi e i lunghi giorni, 20
le chiare e oscure notti,
e vuol gran legge al fren de' miei destrieri
contrario moto e tortuosa via.
Non è la pena mia,
invidia o gelosia, temo il tuo danno, 25
siegui il consiglio mio, lascia l'inganno.

Se per l'onda d'Acheronte
io giurai,
or tu fai 30
temerario il giuramento.
Lascia pur nella mia fronte
questi rai,
se orneranno le tue chiome
diverrai favola e nome
con tuo scherno e mio tormento 35

Basta

I-Rvat, Vat. Lat. 10205

Fetonte, e non ti basta
esser figlio del sol, se ancor non provi
esser figlio del sol col tuo periglio?
E d'un funesto dono
vorrai ch'io sia l'autore? 5
Conosci al mio timore,
conosci ch'io son Padre, e che sei Figlio.

Non è invidia, o gelosia,
è il tuo ben la pena mia:
io vorrei 10
che tu fossi un'altro [*sic*] Sole;
ma mi duole,
che sarian gli affetti miei
troppo rei
in voler la tua follia. 15

Tu giovinetto in su l'albor degli anni
vedi il ben, che t'appare, e non gli affanni:
e in quelli eterni chiostri
vagheggi l'oro, e non distingui i mostri.
Difficile è del Ciel la bella cura; 20
un sol raggio misura
i brevi, e i lunghi giorni,
le chiare, e oscure notti;
e vuol gran legge al fren de' miei destrieri
contrario moto, e tortuosa via. 25

Non è invidia, o gelosia,
è il tuo ben la pena mia.
Se per l'onda d'Acheronte
io giurai,
or tu fai 30
temerario il giuramento:
non voler ne' la tua fronte
tanti rai:
inalzando la tua sorte,
nel cader, farà la morte 35
troppo tardo il pentimento.



Disse il Sol, ma Fetonte,
fermo nel suo desio,
piegò al fine del padre il core amante,
padre, più che regnante.

Disse il Sol; ma Fetonte,
fermo nel suo desio,
piegò del Padre al fine il core amante;
padre, più che regnante. 40
Voi Germane dolenti al fin ridite
di quell'ardire, ove non giunge il canto,
ha miglior voce in suon di morte il pianto.

Fa l'amore un lieve danno, 40
se l'inganno
in pensier privato sta.
Quando cade in reggia sorte,
è la morte
dell'altrui felicità. 45

[«Phaethon, are you not content with being the son of the Sun? Must you prove it with such a hazardous trial? And would you make me responsible for such a fatal gift? You know my fear—I am your father, you are my son. A wise tradition has it that a tired father hands over his discarded crown to his son. But the Sun — life and light of this vast universe — can never lay down his golden wreath. You are young and in the April of life. Up in those spaces, you see only good things, not troubles; you seek eternal golden glory and can discern no monsters. Dealing with the sky is wonderful yet hard. A single beam measures long and short days, dark and luminous nights. A supreme law dictates a

crooked, contrary path for my horses to slow down. I am afflicted, but not out of envy or jealousy; I fear that you may suffer damage. Follow my advice, give up your illusion. As I swore on the Acheron River water, now you recklessly swear. Thus, let these rays stay on my forehead. Should they adorn yours, you are about to become a byword and a tale, to your abasement and my despair». So said the Sun. Yet Phaeton, adamant in his yearning, finally overcame the loving heart of his father—father, more than king. Love does little harm, if illusion stays inside private thoughts. As it steps into a king's fate, it is the end for other people's happiness].

Penso di non mirarvi

Penso di non mirarvi
perché dovrò lasciarvi,
amate del mio sol luci serene.
È meglio far così,
che perdere in un dì 5
tutto il suo bene.

Chi cieco nelle fasce
non vidde il sole, ascolta
che nell'ora che nasce,
al suo raggio giocondo, 10
ride il suol, ride il cielo e ride il mondo,
che i primi raggi suoi,
se dona al piano, al colle,
ei nel meriggio poi,
fatto del ciel signore, 15
in lui tanto riluce
che i monti più sublimi,
le più profonde valli empie di luce.
Al suon di queste voci
sospira l'infelice, 20
ma come senza il guardo
non ha forza il pensiero
di formare del sol la vera imago,
sospira, è ver, ma più di lui si duole
chi prima vidde et indi perde il sole. 25

Ah, non avessi mai
veduto quei bei rai,
ch'almen non soffrirei tanto dolor.
Fugace menzogner,
dolce piacer d'amor, 30
piacere tu non sei,
ma sei pena del cor.

Addio Roma, addio Tebro, addio mia Clori,
un destino crudele
già da voi mi divide: ecco le vele 35
della picciola nave,
scalzo, discinto e bruno
il nocchiero prepara,
toglie il laccio dal lido
e in gioco e in festa ridono i suoi fidi 40
compagni arditi. Io sol non rido, anzi,
con pena ascolto il canto d'un fanciullo
che giace presso il vecchio padre, e dico:
fanciullo fortunato,
tu ritorni alla patria, io l'abbandono, 45
tu sei felice et infelice io sono.

Quel che di me sarà,
come viver potrò,
quando ritornerò,
il core non lo sa: 50
il quando, il come, il che,
il core non lo sa.
Sa ben che questo mio
potria, parlando a te,
esser l'ultimo addio, 55
cara beltà.

[I plan not to contemplate you, for I must leave, o calm, beloved eyes of my sun. Better doing so than entirely losing her love in a day. At dawn, a blind from birth who has never seen the sun senses the earth laughing, the sky laughing, the world laughing at its joyous beams. In fact, the sun gives its first rays to plains and hills, then in the afternoon, now as a ruler of the sky, it shines enough to fill the highest mountains and the deepest valleys with its light. The unfortunate blind sighs at hearing those sounds. Yet, sightless thought cannot form a true image of the sun. Thus he sighs, sure, but those who had seen and no longer see suffer more than he. Ah, had I never seen such lovely rays! At least I would not feel so bad. O Love, elusive liar, sweet pleasure, you are no

pleasure, but rather pain of my heart. Good-bye Rome, farewell to you Tiber, good-bye my Chloris: a cruel fate is taking me away from you. Now, the barefoot, scantily clothed, dark-skinned pilot prepares the small boat's sails and weighs anchor off the shore. His brave trusted fellows laugh in playful celebration. I do not, and listen with pain to the song of a child lying next to his old father. I say: you lucky boy, you go back to your homeland, I surrender; you are happy, I am unhappy. My heart does not know what happens to me, how I can live, when I return; when, how, who, my heart does not know. It knows that this might be my last farewell to you, my dear beauty].



n. 1. [Recitativo]

Soprano

Basso continuo

Fe - ton - te, Fe - ton - te, e non ti ba - sta es - ser

3

fi - glio del sol se an - cor non pro - vi che sei fi - glio del sol col tuo pe - ri - glio?

#

6

E d'un fu - ne - sto do - no vor - ra - i ch'io sia l'au - to - re? Co -

7 6 b3 b3

9

no - sci al mio ti - mo - re, co - no - sci ch'io son pa - dre e che sei fi - glio.

#4 4 3

n. 2. Aria

Distinta è come sta

Soprano



Basso continuo

5



Suo - le il pa - dre, con

9



sag - gio con - si - glio, da - re al fi - glio la co - ro - na che stan - co po - sò,

13



la co - ro -

17



na che stan - co po - sò.

20

Suo-le_il pa - dre, con sag - gio con - si - glio, da-re_al fi - glio la co - ro -

24

27

na che stan-co po - sò, che stan - co, stan -

31

co - po - sò.

[Fine]

35



39

So - no pa-dre, sei fi - glio, ma il so - le, vi-ta e lu - ce di que-st'am-pia

43

mo - le, l'au-reo ser - to po - sar mai non può. So - no pa-dre,

47

sei fi - glio, ma il so - le, vi-ta e lu - ce di que-st'am-pia

♯6 #

51

mo - le, l'au-reo ser - to po - sar mai non può, no,

Da capo [al Fine]

55

no, no, l'au-reo ser - to po - sar mai non può.



n. 3. [Recitativo]

Soprano

Tu gio-vi-net - to in su l'a-pril de-gl'an - ni ve-di il ben che t'ap-pa-re e non gl'af-

Basso continuo

4

fan - ni: e in que-gli e-ter - ni chio - stri va-gheg-gi l'o - ro e non di-stin - gui i

4 3

7

mo-stri. Dif - fi - ci-le.è del ciel la bel-la cu - ra, un sol rag - gio mi-

4 3

10

su - ra i bre-vi e i lun-ghi gior - ni, le chia-re e o - scu-re not - ti, e vuol gran

13

leg - ge al fren de' miei de - stie - ri con-tra-rio mo - to e tor-tu - o - sa

16

vi - a. Non è la pe - na mi - a, in - vi - dia o ge - lo - si - a,

4 3

19

te - mo il tuo dan - no, sie - gui il con - si - glio mi - o, la - scia l'in - gan - no.

4 3 5 6 b3 4 3

n. 4. [Aria]

Soprano

Basso continuo

4

Se — per — l'on - da d'A - che - ron - te — io giu - ra - i,

7

or — tu — fa - i te - me - ra - rio il giu - ra - men - - - - to.



10 *tr*

Se per l'on - da d'A - che - ron - te io giu - rai, or tu fa - i te - me -

6

13

ra - rio il giu - ra - men - - - - to, il giu - ra - men -

16 [Fine]

to. La - scia pur nel -

20

la mia fron - te que - sti ra - i, se or - ne - ran - no le tue chio - me di - ver -

♯3

23

ra - i fa - vo - la e no - me con tuo scher - no e mio e mio tor -

men - to. Se_or - ne - ran - no_ le tue chio - me di - ver - rai_

_ fa - vo - la_e_ no - me_ con tuo scher - no_e mio tor - men - - - - tr

Da capo [al Fine]

- - - - to_e mio_ e mio tor - men - - - - to.

n. 5. [Recitativo]

Soprano

Dis-se_il Sol, ma Fe - ton - te, fer - mo nel suo de - si - o, pie - gò_al fi - ne del

Basso continuo

pa - dre il co - re_a - man - te, pa - dre, più che re - gnan - te.



n. 6. [Aria]

Distinto

Soprano

Basso continuo

6

Fa l'a - mo-re_un lie - ve dan - no,

12

fa l'a - mo-re_un lie - ve dan-no, se l'in - gan - no in pen-sier pri -

18

va - to sta, se l'in - gan-no in pen - sier _____ pri - va - to sta.

24

Fa l'a - mo-re_un lie - ve dan - no,

30

se l'in - gan - - - no, l'in - gan - no in pen - sier, in pen -

6 6 # 6 6 6

35

sier pri - va - to sta, se l'in - gan - no in pen - sier pri - va - to

41

sta, pri - va - to sta.

[Fine]

47

53

Quan - do ca - de in reg - gia sor - te, in reg - gia sor - te, è la mor -



59

te del - l'al - trui fe - li - ci - tà.

65

Quan - do ca - de in reg - gia

b6

70

sor - te, è la mor -

75

te, è la mor -

Da capo [al Fine]

80

te, è la mor - te del - l'al - tru - i fe - li - ci - tà.



16

pen - so di non mi - rar - vi per - ché do - vrò la - sciar - vi, a -

b5 4 3

20

ma - te del mio sol lu - ci se - re - ne, per - ché do - vrò la -

5 #6 #3/4

24

sciar - vi a - ma - te del mio sol lu - ci se - re - - - ne.

5 7

[Fine]

28

È me - glio far co -

32

sì, che per - de - re in un dì tut - to il suo be - ne, tut -



36

to il suo — be - ne. È me-glio far co - sì, che per - de-re in un

Da capo [al Fine]

40

di, che per - de - re in un di tut - to il — suo — be - ne.

n. 2. [Recitativo]

Soprano

Chi cie - co nel - le fa - scie non vid - de il

Basso continuo

3

so-le, a-scol-ta che nel-l'o-ra che na - sce, al suo rag - gio gio-con-do, ri-de il

4

6

suol, ri-de il cie - lo e ri - de il mon-do, che i pri-mi rag - gi suo - i,

4 3



9

se do - na al pia - no, al col - le, ei nel me - rig - gio poi, fat - to del ciel si -

12

gno - re, in lui tan - to ri - lu - ce che i mon - ti più su - bli - mi, le più pro - fon - de

⁶
#4

15

val - li em - pie di lu - ce. Al suon di que - ste vo - ci so - spi - ra l'in - fe -

18

li - ce, ma co - me sen - za il guar - do non ha for - za il pen - sie - ro di for - ma - re del

21

sol la ve - ra i - ma - go, so - spi - ra è ver, ma più di lui si duo - le chi

6

⁶
#4

#6



Adagio e a tempo

Segue

24

pri - ma vid - de et in - di per - de, per - de il so - le.

6 6 b6 6 6 #6 6 6 6

n. 3. [Aria]

Soprano

Basso continuo

8

Ah, ah, non a - ves - si ma - i ve - du - to — quei bei

b6 # # b6

16

ra - i, ch'al - men — non sof - fri - rei — tan - to do - lor,

23

tan - to, tan - to do - lor. Ah, ah, ah, non a -

6 b6



ves - si ma - i ve - du - to quei bei ra - i, ch'al -

b6

men - non sof - fri - re - i, non sof - fri - re - i tan - to,

p

tan - to do - lor, tan - to, tan - to do - lor.

6 #4

[Fine]

Fu - ga - ce men - zo -

#6 6 6 b5

gner, dol - ce pia - cer d'a - mor, pia - ce - re

67

tu non se - i, ma ma sei pe - na _ del cor, pe - na _ del

7 6

74

cor. Fu - ga - ce men - zo - gner, dol - ce pia -

81

cer d'a - mor, pia - ce - re tu non se - i, no, no, non sei pia -

Da capo [al Fine]

88

cer, non sei pia - cer, ma ma sei pe - na _ del _ cor.

6

n. 4. [Recitativo]

Soprano

Ad - dio Ro - ma, ad - dio Te - bro, ad -

Basso continuo

2 5

3

dio mia Clo-ri, un de-sti - no cru-de - le già da voi mi di-vi - de:

6 b5

6

ec-co le ve - le del-la pic-cio-la na-ve, scal-zo, di-scin-to e bru - no il noc-chie-ro pre-

$\frac{6}{3}$ 6

9

pa - ra, to-glie il lac - cio dal li - do e in gio - co e in fe - sta ri - do-no, i suo - i

b #6

12

fi - di com-pa-gni ar-di - ti. Io sol non ri - do, an - zi, con pe-na, as-col - to il

b $\frac{6}{4}$

15

can - to d'un fan-ciul - lo che già - ce pres - so il vec-chio pa-dre, e di - co: fan -

7 6 $\frac{6}{4}$ 6

ciul - lo for - tu - na - to, tu ri - tor - ni al - la pa - tria, io l'ab - ban - do - no,

7 8 2

A tempo

tu sei fe - li - ce et in - fe - li - ce io so - no.

n. 5. [Aria]

Soprano

Basso continuo

Quel che di me sa - rà, co - me vi - ver — po - trò,

quan - do ri - tor - ne - rò, il co - re, il

7

8

co - re non lo sa, non lo sa, il co - re, no, non

10

sa, il quan - do, il co - me, il che, il

12

co - re non lo sa, no, no,

14

no, non lo sa, il quan - do, il co - me, il

16

che, il co - - - re no, no, non lo



sa, non lo sa.

[Fine]

Sa

ben — che que-sto mi - o po - tria, par-lan-do a te, es - ser l'ul-ti-mo ad - dio,

7

ca-ra bel-tà. Sa ben che que-sto mi - o po - tria, par-lan-do a te, es -

Da capo [al Fine]

ser l'ul - ti - mo ad - dio, ca - ra bel-tà, ca - ra bel-tà.

Carlo Francesco Cesarini
**Le cantate da camera del ms. 2248
della Biblioteca Casanatense di Roma**

- *Fetonte, e non ti basta*
- *Penso di non mirarvi*

a cura di **Giacomo Sciommeri**

Carlo Francesco Cesarini (1665 circa - dopo il 2.9.1741) fu uno tra i più importanti compositori attivi a Roma tra Sei e Settecento. Responsabile delle accademie musicali del cardinale Benedetto Pamphilj dal 1690 al 1730, fu maestro di cappella della Chiesa del Gesù e della Chiesa di S. Antonio dei Portoghesi. Nel pregiato manoscritto 2248 della Biblioteca Casanatense di Roma sono presenti sei cantate di Cesarini, su testi poetici di Benedetto Pamphilj, Giacomo Buonaccorsi e Francesco Maria Gasparri, che rappresentano esempi emblematici della sua produzione cantatistica.

Carlo Francesco Cesarini (1665 ca. - after 2.9.1741) was one of the best known composers in Rome from the 1690's into the early 18th century. He was in charge of Cardinal Benedetto Pamphilj's (1653-1730), and chapel master at the Chiesa del Gesù (1704-1741) and Sant'Antonio de' Portoghesi (1715-1721). Six Cesarini's cantatas, set to texts by Benedetto Pamphilj, Giacomo Buonaccorsi, and Francesco Maria Gasparri, are located in a most valuable collection, ms. 2248 from Casanatense Library, Rome. They form typical examples of Cesarini's cantatas.

Società Editrice di Musicologia
MUSICA VOCALE DA CAMERA: **4a**
ISMN: 979-0-705061-12-3

www.sedm.it