

Carlo Francesco Cesarini
Due cantate con strumenti
a cura di Giacomo Sciommeri

Carlo Francesco Cesarini (S. Martino al Cimino, 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 di S. Antonio dei Portoghesi dal 1715 al 1721 e della Chiesa del Gesù dal 1704 al 1741. Della sua produzione musicale sono pervenuti il pasticcio *Giunio Bruto overo la Caduta de' Tarquinii* (composto con Antonio Caldara e Alessandro Scarlatti nel 1711) e una vasta quantità di musica sacra e di cantate da camera. La presente edizione è dedicata a due cantate di Cesarini con strumenti obbligati: *Farfalletta, or fuggi, or riedi*, per soprano, violoncello e basso continuo, il cui testo poetico è incentrato su una farfalla che con audacia si avvicina al fuoco, tipica immagine allegorica della lirica amorosa barocca; e *Sovra il margo d'un fonte*, per soprano, violini e basso continuo, il cui protagonista è il cacciatore Narciso che lamenta, nel rispetto della tradizione mitologica, l'amore verso se stesso.

Carlo Francesco Cesarini (San Martino al Cimino, c.1665 – after 02.09.1741) was one of the most eminent composers in Rome around 1700. He was in charge of music academies for Cardinal Benedetto Pamphili (1690-1730) and also choirmaster at St. Anthony of the Portuguese's (1715-1721) and at the Church of Jesus (1704-1741). What survives of his works includes an opera, *Giunio Bruto overo la Caduta dei Tarquinii* (a pasticcio from Antonio Caldara and Alessandro Scarlatti, 1711) and a huge amount of sacred music and chamber cantatas. This edition is devoted to a couple of cantatas with obbligato instruments. *Farfalletta, or fuggi, or riedi*, for soprano, cello, and continuo, has lyrics on a butterfly boldly and recklessly approaching fire—a typical Baroque allegory of love; *Sovra il margo d'un fonte*, for soprano, violins, and continuo, is about the hunter Narcissus crying out of love of himself, as per the ancient myth.

Società Editrice di Musicologia
MUSICA VOCALE DA CAMERA: **7**
ISMN: 979-0-705061-65-9

www.sedm.it

Carlo Francesco Cesarini
**Due cantate
con strumenti**

a cura di **Giacomo Sciommeri**



Società Editrice
di Musicologia

Musica vocale da camera **[7]**

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

© Società Editrice di Musicologia 2017

Sede legale:
Lungotevere Portuense 150
00153 Roma

C.F. 97701420586

sedm@sedm.it
www.sedm.it

Progetto grafico:
Venti caratteruzzi

Impaginazione:
Giacomo Sciommeri

Traduzione in inglese:
Marcello Piras

ISMN: 979-0-705061-65-9

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

Due cantate con strumenti

- *Farfalletta, or fuggi, or riedi*
- *Sovra il margo d'un fonte*

a cura di **Giacomo Sciommeri**



Società Editrice
di Musicologia

SIGLE RISM / RISM SIGLA

US-BEm = Berkeley, Jean Gray Hargrove Music Library - University of California
D-DI = Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek
D-HVs = Hannover, Stadtbibliothek, Musikabteilung
D-Mmb = München, Münchner Stadtbibliothek, Musikbibliothek
I-Rc = Roma, Biblioteca Casanatense
I-Rsc = Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Cecilia
I-VEcon = Verona, Biblioteca del Conservatorio di Musica Evaristo Felice Dall'Abaco
I-COLbarcella = Colombaro, Biblioteca privata Luigi Barcella



Società Editrice
di Musicologia

Indice

Table of contents

VII	Introduzione
VII	<i>Nota biografica</i>
VIII	<i>Nota storica</i>
XI	Apparato critico
XI	<i>Criteri per l'edizione dei testi poetici</i>
XI	<i>Criteri per l'edizione delle musiche</i>
XI	<i>Fonti</i>
XII	<i>Varianti e note</i>
XV	Introduction
XV	<i>Biographical note</i>
XVI	<i>Historical note</i>
XVIII	Apparatus
XVIII	<i>Text editing criteria</i>
XVIII	<i>Music editing criteria</i>
XVIII	<i>Sources</i>
XIX	<i>Variants and notes</i>
XXIII	Testi poetici / Texts
1	<i>Farfalletta, or fuggi, or riedi</i>
1	n. 1. Aria: <i>Farfalletta, or fuggi, or riedi</i>
5	n. 2. Recitativo: <i>Con i tuoi spessi giri</i>
6	n. 3. Aria: <i>Allaure d'intorno</i>
11	<i>Sovra il margo d'un fonte</i>
11	n. 1. Recitativo: <i>Sovra il margo d'un fonte</i>
12	n. 2. Aria: <i>Io ti veggio, ti vagheggio</i>
17	n. 3. Recitativo: <i>Ah lo scorgo, infelice</i>
18	n. 4. Aria: <i>Da quell'onda su la sponda</i>



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.¹ 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, dal 1690 al 1693, in cui fece parte della delegazione pontificia di Pamphilj a Bologna.² Successivamente, la sua lunga carriera si svolse stabilmente a Roma, dove 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

* Ringrazio sentitamente Salvatore Carchiolo, Giorgio Tabacco e Lucio Tufano per i consigli che mi hanno dato sull'edizione della musica e dei testi poetici.

1] Per la vita del compositore si rimanda a Carlo Francesco Cesarini, *Le cantate da camera del ms. 2248 della Biblioteca Casanatense di Roma*, a c. di Giacomo Sciommeri, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2014 (Musica vocale da camera, 4), in cui vengono citate alcune fonti archivistiche utili a determinare la data e il luogo di nascita. Si veda, inoltre, 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. Meno precise, e in alcuni dettagli perfino errate, sono le informazioni biografiche ripotate nei dizionari musicali: cfr. Alberto Iesuè, *Cesarini, Carlo Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della 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.

2] Per gli anni bolognesi di Pamphilj si veda il recente contributo di Huub van der Linden, *Benedetto Pamphilj in Bologna (1690-3): Documents on his patronage of music*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 47/1, 2016, pp. 87-144.

1741. Fu inoltre 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 1741.³

La vasta produzione musicale di Cesarini comprende drammi per musica, componimenti sacri, oratori e cantate 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 è pervenuta, per 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.⁴ Dei melodrammi, invece, oltre ad alcune raccolte manoscritte contenenti singole arie, è giunto sino a noi in forma completa solo il *Giuno Bruto ovvero La caduta de' Tarquinii*, composto da Cesarini in collaborazione con Antonio Caldara e Alessandro Scarlatti (autori di un atto a testa), la cui realizzazione fu commissionata nel 1711 dal cardinale Annibale Albani per volere dell'imperatore Giuseppe I d'Asburgo.⁵

3] 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 l'organista Felice Doria, in cui viene menzionato il trattamento 'pensionistico' destinato al compositore *vita natural durante*. Cfr. Anna Pia Sciolari Meluzzi, *Il ritrovamento e l'inventariazione del fondo musicale manoscritto dei secoli XVIII e XIX nella prima Chiesa dei Gesuiti*, «Revista de Musicología», 16/6, 1993, pp. 3673-3683: 3677.

4] *Il Trionfo del Tempo nella Bellezza ravveduta* è una rielaborazione de *Il trionfo del tempo e del disinganno*, oratorio su testo di Benedetto Pamphilj posto in musica per la prima volta da Georg Friedrich Händel nel 1707. Sull'argomento si rimanda alla bibliografia citata in Cesarini, *Le cantate da camera del ms. 2248*, pp. VII-VIII, nota 2.

5] L'opera non fu mai messa in scena a causa dell'improvvisa morte dell'imperatore. Cfr. Giacomo Sciommeri, *Un'opera 'a sei mani' per Giuseppe I d'Austria: il Giunio Bruto di Cesarini, Caldara e Scarlatti (1711)*, in *Antonio Caldara nel suo tempo*, a c. di Milada Jonášová e Tomislav Volek, Praga-Český Krumlov, Società Mozartiana della Repubblica Ceca, Ensemble Hof-Musici, 2017 (L'opera italiana nei territori boemi durante il Settecento, II), pp. 177-210; 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.



Fu comunque nel repertorio della cantata da camera dove Cesarini si contraddistinse maggiormente. Com'è noto, infatti, questo genere rappresentava la forma poetico-musicale più idonea (per il piccolo organico necessario) e alla moda (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. La stima di cui godette Cesarini come autore di cantate è dimostrata in modo emblematico dal fatto che Giovan Mario Crescimbeni, uno tra i più illustri intellettuali dell'epoca, lo menzionò ne *L'istoria della volgar poesia* tra gli «eccellenti maestri» e compositori di cantate per «qualunque onorata e nobile conversazione»,⁶ accostando il suo nome a quello di Alessandro Stradella, Giovanni Bononcini e Alessandro Scarlatti.

Nota storica

Allo stato attuale delle mie conoscenze, sono note circa 75 cantate attribuite a Cesarini, tramandate da quasi 110 fonti manoscritte.⁷ A queste composizioni se ne può aggiungere una considerevole quantità di cui non risultano pervenute fonti musicali, ma solo la testimonianza archivistica delle ricevute di pagamento per la copiatura di musica conservate tra le *Filze dei conti e delle giustificazioni* di Benedetto Pamphilj.⁸

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

7] Per l'elenco delle cantate di Cesarini si rimanda a Nigito, *Le conversazioni in musica* e alle precisazioni fatte in Cesarini, *Le cantate da camera del ms. 2248*. Uno studio introduttivo su 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, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 2011. Si veda anche Id., *Il conflitto psicologico nella cantata-lamento: «L'Arianon» di Giacomo Buonaccorsi e Carlo Cesarini tra echi rinucciniani e scelte musicali*, in *Conflitti II: Arte, Musica, Pensiero, Società*, a c. di Nadia Amendola e Giacomo Sciommeri, prefazione di Emore Paoli e Franco Salvatori, Roma, UniversItalia, 2017, pp. 99-112. Alle fonti censite nei citati contributi va aggiunta la cantata *Povera pianta che cresciuta sei per soprano e basso continuo*, recentemente catalogata in *Clori. Archivio della cantata italiana*, scheda n. 7319, a c. di Roberta Licitra, <http://cantataitaliana.it/query_bid.php?id=7319> (ultima consultazione: 22 luglio 2017). Tutte le cantate di Cesarini sono pervenute in forma manoscritta, eccezion fatta per *Della mia bella Clori quella bocca adorata* di cui esiste anche una copia integralmente stampata, priva di attribuzione, in Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Amburgo, Benjamin Schillers, 1711, pp. 228-260.

8] Cfr. Hans Joachim Marx, *Die 'Giustificazioni della casa Pamphilj' als musikgeschichtliche Quelle*, «Studi Musicali», XII, 1983 n. 1, pp. 121-187; Alexandra Nigito, *Alla corte dei Pamphilj. La musica a Roma tra Sei- e Settecento*, tesi di dottorato, Università di Zurigo, 2008; 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*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Matthias Schnettger, Kassel, Bärenreiter, 2010 (Analecta Musicologica, 44), pp. 276-290. Si veda, inoltre, Giacomo Sciommeri, *Alessandro Ginelli, «copista di musica» e «povero cantore» romano del primo Settecento*, «Studi musicali», 2017/2, in pubblicazione.

La maggior parte delle cantate di Cesarini è per voce sola e basso continuo. Solamente sette composizioni prevedono strumenti obbligati, tra le quali vanno annoverate le due cantate oggetto della presente edizione: *Farfalletta, or fuggi, or riedi* per soprano, violoncello e basso continuo; *Sovra il margo d'un fonte* per soprano, violini e basso continuo.⁹

Com'è noto, la presenza di strumenti obbligati nella cantata da camera, oltre a essere la conseguenza di precise scelte estetiche e stilistiche del compositore, risponde in primo luogo alla possibilità concreta degli strumentisti a disposizione in un determinato contesto culturale. Il violino e il violoncello delle due cantate dell'edizione rimarcano una tendenza generale dell'ambiente romano di fine Seicento, in cui la famiglia degli archi ha goduto di maggiore interesse rispetto ad altri strumenti.¹⁰ Figura centrale di questa tendenza è stata senza dubbio quella di Arcangelo Corelli, il quale, durante gli anni al servizio di Benedetto Pamphilj, diede avvio a una feconda collaborazione musicale con il violinista Matteo Fornari e il violoncellista nonché compositore Giovanni Lorenzo Lulier.¹¹

La scrittura violinistica della cantata *Sovra il margo d'un fonte* di Cesarini risente della tradizione corelliana: caratteristica comune delle due arie della composizione è la cantabilità degli archi, i quali anticipano in entrambi i casi il nucleo tematico del soprano che entra solo in un secondo momento dando vita a un procedimento imitativo.¹² Contrariamente ad altre cantate di Cesarini in cui sono presenti due violini concertanti tra loro,¹³ in *Sovra un margo d'un fonte* tali strumenti compaiono esclusivamente «unisoni»; nonostante ciò, non mancano passaggi più complessi, con salti anche estesi, in cui si richiede una certa agilità agli esecutori. Nei momenti in cui i violini assumono una funzione più marcatamente melodica, un ruolo particolare è svolto anche dal basso continuo: la scrittura concertante, l'estensione utilizzata e l'assenza di cifratura lasciano

9] Le altre cantate di Cesarini con strumenti di cui sono a conoscenza sono: *Al verde armato stelo* («La rosa e il gelsomino») per due soprani, oboe, due violini e basso continuo; *E perché non seguite o pastorelle* per contralto, due flauti, due violini e basso continuo; *Filli nol niego io dissi* («La gelosia») per soprano, due violini e basso continuo; *Non cessate aquiloni* per soprano, contralto, due violini e basso continuo; *Oh dell'Adria reina* per soprano, due violini e basso continuo. Cfr. Nigito, *Le conversazioni in musica e Cesarini, Le cantate da camera del ms. 2248*.

10] Cfr. Teresa Chirico, *Strumenti a corde e a fiato e strumentisti in casa Ottoboni all'epoca di Händel a Roma*, in *Georg Friedrich Händel in Rom*, pp. 291-306.

11] Corelli e Lulier furono attivi in casa Pamphilj fino al 1690, quando il cardinale partì per Bologna e i due musicisti passarono al servizio di Pietro Ottoboni. Cfr. Nigito, *Alla corte dei Pamphilj* e Chiara Pelliccia, *Le cantate da camera di Giovanni Lorenzo Lulier: studio e catalogo tematico*, in *Studi sulla musica dell'età barocca*, a c. di Giorgio Monari, Lucca, LIM, 2012 (Miscellanea Ruspoli, II/2012), pp. 21-143: 25.

12] Simili caratteristiche sono state individuate anche nelle cantate con violini di Lulier. Cfr. Giovanni Lorenzo Lulier, *Cantate da camera con due violini e basso continuo*, a c. di Chiara Pelliccia, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2013 (Musica vocale da camera, 3).

13] Mi riferisco a *Filli nol niego io dissi* e *Oh dell'Adria reina* in cui sono presenti anche delle canzoni strumentali che precedono le cantate. Cfr. Cesarini, *Le cantate da camera del ms. 2248*.



intendere la possibilità che la sua esecuzione fosse destinata a uno strumento ad arco come un violoncello.

Proprio la presenza esplicita del violoncello nella cantata *Farfalletta, or fuggi, or riedi* desta a mio avviso un particolare interesse, in quanto si tratta di un *unicum* nella produzione cantistica di Cesarini attualmente nota in cui compare questo strumento obbligato. A tal proposito, è bene sottolineare che nelle due fonti musicali pervenute della cantata viene utilizzato specificamente il termine «violoncello» e non «violone» come era più consueto nell'uso romano dell'epoca.¹⁴ Si può dunque affermare che la cantata di Cesarini partecipi a quel processo di emancipazione che ha interessato il violoncello proprio sul finire del Seicento, grazie soprattutto all'opera di musicisti quali Filippo Amodei (detto «Pippo del Violoncello»), Giovanni Battista Tomasi, Tommaso Bernardo Gaffi e il citato Lulier. A costoro si deve l'esistenza di una 'tradizione romana' di musica vocale con violoncello, che ha trovato principalmente nel genere dell'oratorio, nonché nella cantata da camera, la sua più rilevante manifestazione.¹⁵

Nella cantata *Farfalletta, or fuggi, or riedi* di Cesarini ritroviamo alcuni elementi caratteristici di questa tradizione musicale, che si possono riscontrare anche in alcune arie con violoncello obbligato composte nello stesso periodo da Georg Friedrich Händel: mi riferisco, in particolare, all'«uso alternato e dialettico dell'idioma belcantistico e di quello strumentale»¹⁶ su cui si basa la prima sezione dell'aria con *da capo* «All'aure intorno», in cui il violoncello introduce il brano con un ritornello che anticipa l'intervento del soprano, mentre si limita ad assolvere al ruolo di accompagnamento che rafforza all'unisono il basso continuo durante il canto. Tale alternanza melodica tra voce e violoncello – che potremmo definire 'dialogica' – viene interrotta solo in corrispondenza dell'ultima ripetizione testuale della prima parte dell'aria, a cui segue il ritornello strumentale che fa da preludio alla seconda e più rapida sezione del brano («Tra i raggi del giorno»). Qui il momento musicale più concitato fa sì che le due linee

melodiche del canto e del violoncello si alternino in modo meno netto della prima parte, arrivando fino a sovrapporsi. Anche la prima aria della cantata («Farfalletta, or fuggi, or riedi»), benché non riporti in partitura il violoncello come strumento obbligato ma un'unica linea di basso per il continuo, manifesta alcune caratteristiche tali da suggerire l'uso di questo strumento ad arco: la totale assenza di cifratura, l'alternanza delle chiavi di basso e tenore e, più in generale, una struttura ritmica che ben si addice al violoncello.

Per quanto riguarda la datazione, *Farfalletta, or fuggi, or riedi* fa parte di un gruppo di cantate e arie che furono acquistate a Roma da Benjamin Pratt molto probabilmente intorno agli ultimi mesi del 1700, data che può essere assunta come limite *ante quem* della composizione da parte di Cesarini.¹⁷ Una cantata intitolata «Narciso», che potrebbe essere identificata con *Sovra il margo d'un fonte*, fu invece copiata per Benedetto Pamphilj nel marzo 1707 da Alessandro Ginelli, il quale ricevette un ulteriore pagamento il 7 settembre dello stesso anno «per aver cavato li vv.[iolini] della cantata del *Narciso* del S.re Cesarini».¹⁸ In assenza di testimonianze archivistiche più precise, è comunque possibile proporre delle ipotesi sulla datazione della composizione delle due cantate avvalendosi degli elementi strutturali dei componimenti stessi. Sul piano formale, le due cantate si basano sulla tipica 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: *Sovra il margo d'un fonte* è costituita da due arie precedute ognuna da un recitativo (RARA), mentre *Farfalletta, or fuggi, or riedi* è formata dalla stessa struttura priva del primo recitativo (ARA). In entrambe le composizioni non sono presenti ariosi o arie cavate, né si riscontrano melismi a chiusura dei recitativi atti a rendere meno drastico il passaggio con le successive arie; queste ultime, a loro volta, presentano tutte una struttura con il *da capo* in alcuni casi riscritto completamente nelle fonti pervenute. Tali caratteristiche suggeriscono la possibilità che le due cantate siano state composte tra gli ultimi anni del Seicento e, per quanto riguarda *Sovra il margo d'un fonte*, il primo decennio del Settecento.

14] Sulla questione organologica del violoncello/violone si rimanda, in particolare, a Stephen Bonta, *From violone to violoncello: A question of strings?*, «Journal of the American Musical Instrument Society», 3, 1977, pp. 64-99; Id., *Terminology for the bass violin in seventeenth-century Italy*, «Journal of the American Musical Instrument Society», 4, 1978, pp. 5-42; Stefano La Via, «Violone» e «violoncello» a Roma al tempo di Corelli. *Terminologia, modelli organologici, tecniche esecutive*, in *Studi corelliani IV*. Atti del quarto congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1986), a c. di Pierluigi Petrobelli e Gloria Staffieri, Firenze, Olschki, 1990, pp. 165-191; Brent Wissick, *The cello music of Antonio Bononcini: violone, violoncello da spalla, and the cello "schools" of Bologna and Rome*, «Journal of Seventeenth-Century Music», XII, 2006, <<https://sscm-jscm.org/v12/n01/wissick.html>> (ultima consultazione: 22 luglio 2017); Pelliccia, *Le cantate da camera di Giovanni Lorenzo Lulier*, in particolare pp. 116-118.

15] Cfr. Stefano La Via, *Un'aria di Händel con violoncello obbligato e la tradizione romana*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, pp. 49-71; Wissick, *The cello music of Antonio Bononcini*; Sara Dieci, *Filippo Amadei cantata del violoncello*, in *La cantata da camera intorno agli anni italiani di Händel*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma 12-14 ottobre 2007), a c. di Teresa M. Gialdroni, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009, pp. 153-168.

16] La Via, *Un'aria di Händel con violoncello obbligato*, p. 55.

L'ipotesi della datazione trova supporto anche dalla struttura metrica dei testi poetici, che ben si allinea con la produzione librettistica pre-metastasiana del primo decennio del XVIII secolo e, più in generale, con le riforme poetiche promosse in quel periodo dall'Accademia dell'Arcadia:¹⁹ tutte le arie sono isometriche e costituite esclusivamente da versi lirici parisillabi (ottonari in «Farfalletta, or fuggi, or riedi», «Da quell'onda su la sponda» e «Io ti veggio, ti vagheggio»; senari in

17] Si rimanda al paragrafo delle Fonti per maggiori dettagli.

18] Cfr. Marx, *Die 'Giustificazioni della casa Pamphilj'*, p. 178, n. 158 e p. 180, n. 167. Lo studioso ipotizza che possa trattarsi, invece, de *Il nemico d'amore*.

19] Per la struttura formale dell'opera del Settecento si rimanda, in particolare, a Reinhard Strohm, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1971; Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EdT, 2007; Piero Weiss, *L'opera italiana nel '700*, a c. di Raffaele Mellace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Astrolabio, 2013.



“All’aure d’intorno”), talvolta con la chiusa tronca delle strofe («piacer/leggier» e «ogn’or/ancor»). Le due arie conclusive delle cantate presentano una struttura bipartita e simmetrica per quanto riguarda il numero di versi che compongono le strofe (una coppia di distici in “Da quell’onda su la sponda” e due terzine in “All’aure d’intorno”), mentre le due arie iniziali delle composizioni sono costituite da un distico più una terzina (2+3): è interessante notare che in questi ultimi casi il verso non incluso nella struttura rimica della strofa ha in realtà una rima interna orizzontale («foco/gioco» e «veggio/vagheggio»), come se fosse a sua volta la contrazione di due quadrisillabi rimati.

Anche riguardo alle tematiche, i testi poetici delle due cantate dell’edizione – di cui non si conosce la paternità²⁰ – si rifanno al mondo pastorale e mitologico della tradizione arcadica.

Farfalletta, or fuggi, or riedi riprende l’immagine di una farfalla che con audacia e incoscienza si avvicina al fuoco, tipica immagine allegorica della lirica amorosa barocca molto frequente anche nel repertorio della cantata da camera: l’io lirico si rivolge durante tutto il componimento direttamente alla farfalla, cercando di avvisarla che sta correndo il rischio di bruciarsi le ali. *Sovra il margo d’un fonte* si basa invece sul personaggio di Narciso, celebre cacciatore della mitologia classica di ovidiana tradizione, che si innamora della sua stessa immagine riflessa nell’acqua.²¹ Sul piano della struttura drammatica, il testo poetico di questa cantata rientra nella categoria delle ‘cantate a soggetto’,²² in quanto è caratterizzato nel primo recitativo dalla presenza di un narratore ideale che introduce il racconto in terza persona, per poi dare voce («così piangea») a Narciso, il quale nel resto del componimento rivolge il proprio lamento all’immagine di sé stesso.

20] È possibile che il testo di *Farfalletta, or fuggi, or riedi* sia di Benedetto Pamphilj, in quanto la cantata è pervenuta in un manoscritto (segnato A.7.16 della Biblioteca del Conservatorio Niccolò Paganini di Genova) che comprende cantate su testi prevalentemente del cardinale. Si rimanda al paragrafo delle Fonti per maggiori dettagli.

21] Per la ricezione del mito di Narciso nella letteratura e nelle arti cfr. Eric M. Moormann – Wilfried Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico: dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, ed. italiana a c. di Elisa Tetamo, Milano, Mondadori, 2004, pp. 505-508. Per il mito classico nella cantata da camera cfr. Giacomo Sciommeri, *Il mito classico nella cantata da camera italiana dalle origini al 1720 circa: estetica, retorica, drammatizzazione*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, 2016.

22] Per la definizione di ‘cantata a soggetto’ cfr. Eugen Schmitz, *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts*, 1: *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.



Criteri per l'edizione dei testi poetici

- Interventi senza nota nell'apparato critico: riguardano la normalizzazione secondo l'uso moderno degli accenti, delle maiuscole e dei segni di interpunzione (eliminati, laddove non ritenuti necessari, o aggiunti, se considerati utili per dare senso maggiore al significato del testo), nonché lo scioglimento del *titulus* («non» anziché «nō»).
- Interventi con nota nell'apparato critico: riguardano la normalizzazione secondo l'uso moderno dell'«h» etimologica («or» anziché «hor»), l'unione di sillabe separate (effettuata solo se non implica l'aggiunta di grafemi) e tutti gli altri interventi del curatore non citati nel primo punto.

Criteri per l'edizione delle musiche

- Interventi senza differenziazione tipografica e senza nota nell'apparato critico: riguardano la trascrizione della parte del soprano in chiave di violino e la modernizzazione della presentazione grafica della musica (forma, raggruppamenti delle note, direzione dei gambi, etc.).
- Interventi senza differenziazione tipografica ma con nota nell'apparato critico: riguardano i cambiamenti dell'altezza e dei valori delle note, gli interventi sulla cifratura del basso continuo, la modernizzazione delle indicazioni dinamiche e dei segni di alterazione.
- Interventi con differenziazione tipografica e senza nota nell'apparato critico: riguardano l'introduzione tra parentesi quadre dei nomi dei movimenti (Aria, Recitativo), se assenti nei testimoni.

Alterazioni

L'uso delle alterazioni è 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 che ripetono alterazioni precedenti nella stessa parte o battuta sono soppresse;
- le alterazioni già presenti in armatura di chiave sono soppresse;
- le alterazioni di precauzione sono conservate o aggiunte senza differenziazione grafica.

Armatura di chiave

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

Indicazioni dinamiche

Sono normalizzate secondo l'uso moderno (piano = *p*).

Indicazione dell'organico

In tutte le fonti manca l'indicazione dell'organico relativo al soprano e al basso continuo, mentre è presente il riferimento agli strumenti obbligati. Si dà nota in apparato dell'indicazione precisa che compare nei testimoni.

Fonti

La cantata *Farfalletta, or fuggi, or riedi* è tramandata da due fonti: il manoscritto segnato A.7.16 (A.1.5) della Biblioteca del Conservatorio di musica Niccolò Paganini di Genova (I-GI) e il manoscritto 702 della Biblioteca del Conservatoire royal de Bruxelles (B-Bc).²³ La cantata *Sovra il margo d'un fonte* è invece pervenuta in *unicum* nel manoscritto Pisani 32 della Biblioteca del Conservatorio di musica Vincenzo Bellini di Palermo (I-PLcon).

I-GI A.7.16 è una raccolta in quarto oblungo (dimensioni: 205x270 mm), costituita da 13 cantate da camera, di cui otto attribuite a Cesarini e cinque ad Alessandro Scarlatti.²⁴ Il manoscritto appare come un progetto unitario: tutte le cantate sono copiate da un unico copista, molto probabilmente identificabile con Francesco Lanciani,²⁵ hanno il capolettera decorato con lo stesso stile grafico e presentano il medesimo numero di pentagrammi per pagina. L'ottimo stato di conservazione e la qualità della scrittura permettono di ipotizzare che il volume non fosse destinato all'uso pratico ma che si

23] Nella voce di Lindgren, *Cesarini* è segnalata l'esistenza di altre fonti di questa cantata conservate a Parigi, ma allo stato attuale non sono ancora state ritrovate.

24] Per lo spoglio e altre informazioni bibliografiche si rimanda a *Clori. Archivio della cantata italiana*, scheda n. 4291, a c. di Berthold Over, <http://www.cantataitaliana.it/query_bid.php?id=4291> (ultima consultazione: 22 luglio 2017). La fonte non risulta catalogata in RISM e SBN, mentre nel catalogo dell'URFM viene segnalata erroneamente come una raccolta di arie.

25] Il nome del copista, identificato e segnalato da Over nel citato archivio *Clori*, è desunto comparando la grafia della fonte con gli esempi proposti da Hans Joachim Marx – Keiichiro Watanabe, *Händels italienische Kopisten*, «Göttinger Händel-Beiträge», 3, 1987, pp. 195-203.

tratti di una copia da collezione. La cantata *Farfalletta, or fuggi, or riedi* è l'ultima composizione della raccolta (pp. 168-179) e presenta sulla prima carta l'intitolazione «Del Sig. Cesarini». La documentata vicinanza di Lanciani con l'ambiente romano – e, più precisamente, pamphiliano – dove fu attivo Cesarini, rispetto alla copia di B-Bc la cui copiatura non è stata ancora identificata, fa di questa fonte il testimone principale per la presente edizione critica.

B-Bc ms. 702 è una raccolta in quarto oblungo (dimensioni: 195x275 mm), formata da 11 composizioni, di cui quattro cantate attribuite rispettivamente a Cesarini, Severo De Luca, Alessandro Scarlatti e Mercurio Savioli [o Fattioli], due duetti, uno attribuito a Francesco Mancini e uno anonimo, e cinque arie adespote.²⁶ Il manoscritto si presenta come il risultato dell'assemblamento di fascicoli copiati da diverse mani. Sulla prima carta di quasi tutte le composizioni compare il nome (o il riferimento con le iniziali) di Benjamin Pratt, il quale acquistò le partiture a Roma tra gli ultimi mesi del 1700 e i primi del 1701.²⁷ Alcune sintetiche informazioni su questo personaggio si possono ricavare tra gli appunti del *Commonplace Book* del compositore John Sigismond Cousser, in cui si riporta: «Rev.nd Dr Benjamin Pratt, Provost of Dublin College, now at the Smirna Coffee-house, Pallmall, London, now Dean of [...]».²⁸ La cantata *Farfalletta, or fuggi, or riedi* è la prima composizione della raccolta (cc. 1-16) e presenta sulla prima carta l'intitolazione «d. S.^r Cesarini», sulla destra della quale è aggiunto da altra mano «Benj. Pratt».

I-PLcon Pisani 32 è una raccolta antologica in quarto oblungo (dimensioni: 220x285 mm), formata da 29 componimenti: 27 cantate attribuite a Giovanni Bononcini, Cesarini, Quirino Colombani, Emanuele d'Astorga, Domenico Galassi, Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse, Francesco Mancini, Aniello Pangrazio, Nicola Porpora, Alessandro Scarlatti e Domenico Sarro; un intermezzo anonimo (*Ciro coronato*); e alcune parti strumentali di una sinfonia, anch'essa adespota.²⁹

26] Per lo spoglio e altre notizie bibliografiche si rimanda a Clori. *Archivio della cantata italiana*, scheda n. 6955, a c. di Giulia Giovani, <http://www.cantataitaliana.it/query_bid.php?id=6955> (ultima consultazione: 22 luglio 2017); RISM ID. no. 703002938; Alfred Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles dressé par ordre de Matières, Chronologique et Critique*, Bruxelles, Imprimerie J.-J. Coosemans, 1898-1912, vol. 1, p. 125.

27] Sulla prima carta di *Come al gel si perde il fiore* è segnato «30 novembre 1700»; in *Io sfido Cupido* «Roma, 23. X 1700»; in *Più resister non puote quest'alma* «jan. 3». Cfr. 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*». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a c. di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni e Annunziato Pugliese, Lucca, LIM, 2003, pp. 737-782: 763.

28] John Sigismond Cousser, *Commonplace Book*, in Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Osborn Music Ms. 16, p. 36. Cito da Lindgren, *J.S. Cousser*, p. 763.

29] La fonte non è catalogata in SBN e RISM. Per lo spoglio e altre informazioni bibliografiche si rimanda a Nicolò Maccavino, *Catalogo delle cantate del Fondo Pisani del Conservatorio "V. Bellini" di Palermo*, Palermo, s.n., 1990, pp. 136-153.

Il manoscritto fa parte dei 13 volumi che costituiscono la cospicua collezione musicale donata al Real Collegio di Musica di Palermo dal barone Pietro Pisani nel 1831, quando fu nominato 'deputato amministratore' dell'istituzione.³⁰ Come si evince dal titolo che compare nel manoscritto, la compilazione di questo volume è databile a fine Settecento: «Raccolta di diverse cantate | per Cembalo | dei più celebri ed antichi Autori | di questo secolo | Volume p. o. 1793». In un foglietto attaccato sul piatto interno della legatura è inoltre possibile leggere un'indicazione autografa di Pisani, grazie alla quale si evince l'intento intellettuale che lo portò a raccogliere i vari manoscritti della sua collezione:

Non ad altro oggetto si è incominciata questa raccolta, se non per avere in compendio un saggio delle composizioni di tutti quei Maestri di Musica, che fiorirono nel principio di questo secolo cioè del decimotavo allorché la Musica si sosteneva più per fondo di contrapunto, che per il naturale estro dei Scrittori, che è quanto dire, prima che all'occasione di Metastasio, Pergolese e Iommelli, avessero dato principio e fine a questa scienza. È impossibile però fissare l'epoca di ogn'uno di questi compositori di Musica avvegnaché sono eglino indegnamente rimasti nell'oscurità, ed altro non so n'è [?] potuto sapere, malgrado tutte le diligenze adibite, che il solo nome e che i medesimi anno [sic] vissuto nel cominciare questo secolo quando si preparava la gran rivoluzione nella Musica!

La cantata *Sovra il margo d'un fonte* di Cesarini è la ventiduesima composizione della raccolta (cc. 123-132) e presenta sulla prima carta l'intitolazione «Cantata A Voce sola con VV. Del Sig.^r Carlo Cesarini».

Varianti e note

Per ogni testo poetico, le lezioni dei testimoni non riportate nell'edizione sono elencate nel seguente ordine: numero del verso; versione adottata nell'edizione (in tondo); lezione originale (in corsivo).

Per ogni edizione musicale, le lezioni dei testimoni non riportate nell'edizione sono elencate nel seguente ordine: numero/i di battuta, parte/i, numero del simbolo interessato nella battuta contando note e pause; la lettura del testimone (con alterazioni modernizzate) e/o un'annotazione. L'altezza dei suoni è indicata facendo riferimento a 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 alla fonte interessata (vedi Fonti).

Abbreviazioni

b./bb.	=	battuta/e
bc	=	basso continuo
S	=	soprano
v.	=	verso
vlc	=	violoncello
vli	=	violini

30] Cfr. Maccavino, *Catalogo delle cantate*, p. 19.



Farfalletta, or fuggi, or riedi

- v. 1: or / hor (I-Gl)
v. 9: e / ma (B-Bc); il tuo male / i tuoi mali (B-Bc)
v. 12: tuoi / tui (B-Bc)
v. 15: coi / co' i (I-Gl)
v. 29: dell'ali / del ali (B-Bc)

n. 1. [Aria]

- b. 4, bc, 1-2: semiminima, croma (B-Bc)
b. 8, bc, 1-4: croma, croma, semiminima, semiminima (B-Bc)
bb. 14/2-17/2, S: segno di ripetizione al testo poetico (B-Bc)
bb. 19-21, bc: manca suddivisione di battuta (B-Bc)
b. 33, bc, 3: manca bemolle (B-Bc)
b. 47, bc, 3: croma, pausa di croma (B-Bc)
b. 50, S, 1-2: manca legatura (I-Gl)
b. 52, S, 1-2: manca legatura (I-Gl)
b. 54, bc, 2: manca cifratura (I-Gl)
b. 55, S, 3: manca bemolle (I-Gl)
b. 61, S, 2: manca bequadro (I-Gl; B-Bc)
b. 63, S, 2: manca diesis (I-Gl)
bb. 68/1-69/3, S: segno di ripetizione al testo poetico (B-Bc)
b. 69, S, 1-2: manca legatura (I-Gl); bc, 2: cifratura posizionata prima della nota (I-Gl)
bb. 70-72, S, 1-3: manca indicazione della terzina (I-Gl)
b. 76: indicazione «Da capo» (I-Gl)
bb. 77-109: mancano (I-Gl)
bb. 82/2-85/2, S: segno di ripetizione al testo poetico (B-Bc)
b. 85, bc, 3: manca bemolle (B-Bc)
b. 101, bc, 3: manca bemolle (B-Bc)
b. 103, bc, 3: manca bemolle (B-Bc)
b. 104, bc, 1-2: semiminima, croma (B-Bc)
b. 108, bc, 2: manca bemolle (B-Bc)
b. 109, S, 1: corona (B-Bc)

n. 2. Recitativo

- indicazione «Rec.» sopra il pentagramma di S (I-Gl); indicazione «Recitativo» tra il pentagramma di S e bc, a sinistra del primo sistema (B-Bc)
b. 3, bc, 2: manca cifratura (B-Bc)
b. 6, bc, 1: manca cifratura (B-Bc)
b. 7, bc, 1: diesis (I-Gl)
b. 8, bc, 1-2: semibreve, manca cifratura (B-Bc)
b. 9, S, 7: bemolle (B-Bc, I-Gl)
b. 10: manca indicazione «segue» (I-Gl)

n. 3. Aria³¹

- indicazione «Aria» sul pentagramma di S, a sinistra del primo sistema (B-Bc); manca indicazione «Aria» (I-Gl); indicazione «Violoncello» sul pentagramma di vlc, a sinistra del primo sistema (B-Bc, I-Gl)
bb. 8-12, S, 1-2, 3-4, 5-6: mancano legature (B-Bc)
b. 14, vlc, 1: re₂ (B-Bc, I-Gl); bc, 1: re₂ (B-Bc, I-Gl), semiminima con punto (B-Bc); bc, 2: manca (B-Bc)

31] In B-Bc è presente la trascrizione completa della prima sezione dell'aria, mentre in I-Gl le bb. 77-109 mancano ed è presente l'indicazione «da capo». Nell'edizione si è scelto di adottare la lezione di B-Bc in modo da rendere più chiaro che la ripetizione del *da capo* non prevede l'esecuzione del ritornello strumentale iniziale, ma ripropone la prima parte direttamente a partire dall'attacco del canto (b. 9).

- b. 17, vlc, 5-6: presente legatura (I-Gl)
dopo b. 17, S, vlc, bc: replica bb. 16-17 (B-Bc)
bb. 19-23, S, 1-2, 3-4, 5-6: mancano legature (B-Bc)
b. 25, S, 1-2, 3-4, 5-6: mancano legature (B-Bc); vlc, 1: cifratura come al bc (B-Bc)
b. 26, S, 1-2: manca legatura (B-Bc)
b. 27, S, 1-2, 3-4, 5-6: mancano legature (B-Bc)
b. 28, S, 5-6: legatura (I-Gl)
bb. 28-30, S, 1-6: note raggruppate in quartina più duina (B-Bc, I-Gl)
b. 31, S, 3-4: manca legatura (B-Bc)
b. 32, S, 1-2: manca legatura (B-Bc)
b. 37, S, 1-3: croma, croma con punto, semicroma (B-Bc); S, 3: bemolle (B-Bc, I-Gl)
b. 38, S, 1-2: manca legatura (B-Bc)
b. 38, S, 2: manca bemolle (I-Gl)
b. 46, S, 1-2, 3-4, 5-6: mancano legature (B-Bc)
b. 48, vlc, 3: bemolle (I-Gl)
b. 49, S, 1: manca bemolle (B-Bc, I-Gl)
b. 50, S, 1-2; manca legatura (B-Bc); S, 3: manca bemolle (B-Bc); vlc, 3: manca bequadro (B-Bc, I-Gl)
b. 51, S, 3: manca bemolle (B-Bc)
bb. 51-53, vlc, 1-6: note raggruppate (I-Gl)
b. 53, vlc, 6: bequadro (B-Bc, I-Gl)
b. 55, S, 1: manca diesis (B-Bc, I-Gl); S, 2-3, 4-5: mancano legature (B-Bc); S, 3: diesis (B-Bc, I-Gl)
bb. 56-60, vlc, 3: manca diesis (I-Gl; B-Bc)
b. 57, S, 2-3, 4-5: mancano legature (B-Bc)
b. 59, S, 1: bemolle (B-Bc); S, 2-3, 4-5: mancano legature (B-Bc)
b. 60, vlc, 5: la₂ (B-Bc, I-Gl); vlc, 6: do₃ (I-Gl)
b. 61, S, 2: mi₄ (B-Bc); S, 2-3, 4-5: mancano legature (B-Bc); vlc, 1: cifratura come al bc (B-Bc)
b. 62, S, 1-2, 3-4, 5-6: mancano legature (B-Bc)
b. 63, S, 1-2, 3-4: mancano legature (B-Bc); S, 4: manca bequadro (B-Bc, I-Gl); S, 5: diesis (B-Bc, I-Gl)
dopo b. 64: replica bb. 1-9 dell'aria, poi indicato «Da capo» e «Fine» (I-Gl)
indicazione «Fine» in calce all'ultima pagina (B-Bc)

Sovra il margo d'un fonte

- v. 4: avea / havea
v. 26: e' l / el

n. 1. [Recitativo]

- b. 2, bc, 1: due minime legate
b. 5, bc, 2: cifratura b₃
b. 9, bc, 1: diesis
b. 10, bc, 1: diesis

n. 2. Aria

- indicazione «Aria» sul pentagramma di S, a sinistra del primo sistema; indicazione «Unisoni» sul pentagramma di vli, a sinistra del primo sistema; indicazione «Andante» sopra il pentagramma di S e sopra quello di bc, in corrispondenza della prima b.
b. 5, vli, 8: diesis
b. 9, vli, 6: diesis
b. 11, vli, 6: diesis
b. 14, bc, 4: manca diesis
b. 15, vli, 8: diesis



b. 16, vli, 4: manca diesis
 b. 17, vli, 4: diesis
 b. 18, vli, 7: diesis
 b. 19, vli, 7: diesis
 b. 21, vli, 7: diesis
 b. 26, bc, 5: diesis
 b. 27, vli, 8: diesis
 b. 29, vli, 3: diesis
 b. 30, vli, 6: manca bequadro
 b. 31, vli, 3 e 6: diesis
 b. 34, vli, 7 e 8: diesis
 b. 35, vli, 5: diesis
 b. 37, vli, 5: diesis
 b. 39, vli, 5: diesis
 b. 41, vli, 4: manca diesis
 b. 45, vli, 8: diesis
 b. 49, vli, 6: diesis
 b. 51, vli, 6: diesis
 b. 54, vli, 3: diesis; bc, 4: manca diesis
 b. 55, vli, 8: diesis
 b. 57, vli, 4 e 6: diesis
 b. 58, vli, 7: diesis
 b. 59, vli, 7: diesis
 b. 61, vli, 7: diesis
 b. 65, b, 2: manca diesis
 b. 66, bc, 5: diesis
 b. 67, vli, 8: diesis

n. 3. [Recitativo]
 b. 2, S, 1: manca diesis; bc, 1: due minime legate
 b. 3, S, 4: diesis
 b. 4, bc, 1: manca cifratura
 b. 5, S, 5: diesis
 bb. 6-8, bc, 1: diesis
 b. 8, bc, 1: due minime legate

b. 10, bc, 1: due minime legate
 b. 12, bc, 1: due minime legate

n. 4. Aria
 indicazione «Aria» sul pentagramma di S, a sinistra del primo sistema; indicazione «Unisoni» sul pentagramma di vli, a sinistra del primo sistema; indicazione «Allegro, e distinto» sopra il pentagramma di S e sopra quello di bc, in corrispondenza della prima b.

b. 5, vli, 4: manca punto
 b. 9, vli, 3-5: presente legatura
 b. 11, S, 7: diesis
 b. 12, S, 6: diesis
 b. 14, vli, 10: diesis
 b. 15, vli, 2: manca diesis; vli, 6 e 9: diesis
 b. 16, S, 4: manca punto
 b. 19, vli, 4: manca punto; S, 1: manca punto; S, 6: diesis; bc, 4: cifratura b_3
 b. 20, vli, 2: manca diesis; vli, 5: diesis; S, 9: diesis
 b. 21, vli, 5: diesis
 b. 24, S, 7: manca diesis
 b. 25, S, 9: diesis
 b. 26, vli, 3: bemolle; S, 7: bemolle; bc, 3: cifratura b ; bc, 4: bemolle
 b. 28, vli, 6: diesis
 b. 28, bc, 1: manca punto
 b. 35, vli, 4: manca punto
 b. 41, S, 7: diesis
 b. 42, S, 6: diesis
 b. 44, vli, 10: diesis
 b. 45, vli, 2: manca diesis; vli, 6 e 9: diesis
 b. 46, S, 4: manca punto
 b. 48, vli, bc, 1-4: mancano
 b. 49, vli, bc, 4: manca punto

Introduction

Biographical note

Carlo Francesco Cesarini was a major figure on the Roman musical scene from the 1690's into the early 18th century.¹ Born ca. 1665 in a small town called San Martino al Cimino, Viterbo province, he was in charge of Cardinal Benedetto Pamphilj's musical *accademie* from 1690 till the latter's death (1730). The earliest evidence of his compositional activity dates back to 1690-1693, when he was a member of Pamphilj's Papal deputation in Bologna.² 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), while also working for such major institutions as Collegio Clementino, Oratorio di San Marcello, and Chiesa de' Fiorentini. A Santa Cecilia Congregation member from 1706, he was appointed *guardiano dei musici* in 1711. He passed away, probably in Rome, after September 2, 1741.³

* Warmest thanks to Salvatore Carchiolo, Giorgio Tabacco, and Lucio Tufano for their kind editorial suggestions on both music and texts.

1] On his life, see Carlo Francesco Cesarini, *Le cantate da camera del ms. 2248 della Biblioteca Casanatense di Roma*, ed. Giacomo Sciommeri. Rome: Società Editrice di Musicologia, 2014 (Musica vocale da camera, 4), where a few archival sources are cited that help pinpoint the composer's birth date and place. Also, 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, 161-188. Saverio Franchi, "Cesarini, Carlo (Carlo Francesco)", in Saverio Franchi, Orietta Sartori, Marina Bucchi (ed., coord.), *Dizionario storico biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo*. Rome: IBIMUS/Regione Lazio, 2009, II, 517-519. Not so accurate—and sometimes outright wrong—information is found in music dictionaries: Alberto Iesùè, "Cesarini, Carlo Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, 24, 183-185. Lowell Lindgren, "Cesarini, Carlo Francesco", in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan 2001, 5, 391-392. Hans Joachim Marx, "Cesarini, Carlo Francesco", in Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 2000, *Personenteil*, 4, 604-606.

2] On Pamphilj's Bologna years, see Huub van der Linden, "Benedetto Pamphilj in Bologna (1690-3): Documents on his patronage of music", in *Royal Musical Association Research Chronicle*, 47/1, 2016, 87-144.

3] The last document attesting that Cesarini was alive is a *Convenzione* endorsed on September 2, 1741 by Don Carlo Senapa, then canon at

Cesarini's huge musical output includes serious operas, sacred music, oratorios, arias, and secular chamber cantatas. Many lost scores are known to have existed from librettos and archival evidence. For instance, none of his many oratorios has so far resurfaced. Some, such as the celebrated *Il Trionfo del Tempo nella Bellezza ravveduta* ("The Triumph of Time over repentant Beauty", 1725), were based on Pamphilj's texts and were performed at the Collegio Clementino, with several Roman noblemen in attendance.⁴ As for operas, only one survives in its entirety, namely, *Giunio Bruto overo La caduta de' Tarquini* ("Junius Brutus, or The fall of the Tarquini"), a collaborative effort with Antonio Caldara and Alessandro Scarlatti (they wrote one act each), commissioned in 1711 by Cardinal Annibale Albani at Emperor Joseph I of Hapsburg's command.⁵ A few isolated arias also survive in manuscript compilations.

Cesarini excelled in chamber cantata. Such genre was then fashionable and suited for household performances (which noble patrons used to sponsor). Also, it could keep pace with the latest innovations from opera composers and Arcadia poets while requiring small ensembles. As a token of the high esteem Cesarini enjoyed, a major period authority, Giovanni Maria Crescimbeni, cited him in his *Istoria della volgar poesia*

the Chiesa del Gesù, and organist Felice Doria, which cites Cesarini's lifetime pension. See Anna Pia Sciolari Meluzzi, "Il ritrovamento e l'inventariazione del fondo musicale manoscritto dei secoli XVIII e XIX nella prima Chiesa dei Gesuiti", in *Revista de Musicología*, 16/6, 1993, 3673-3683: 3677.

4] *Il Trionfo del Tempo nella Bellezza ravveduta* is a rehashing of *Il trionfo del tempo e del disinganno*, an oratorio on Benedetto Pamphilj's text, originally set to music by Händel in 1707. See the bibliography in Cesarini, *Le cantate*, XXIII, fn. 2.

5] The opera was never staged due to the Emperor's sudden death. See Giacomo Sciommeri, "Un'opera 'a sei mani' per Giuseppe I d'Austria: il Giunio Bruto di Cesarini, Caldara e Scarlatti (1711)", in Milada Jonášová, Tomislav Volek (eds.), *Antonio Caldara nel suo tempo*. Praga/Český Krumlov: Società Mozartiana della Repubblica Ceca/Ensemble Hof-Musici, 2017 (L'opera italiana nei territori boemi durante il Settecento, II), 177-210. Mercedes Viale Ferrero, "Juarra tra due Scarlatti", in Nino Pirrotta, Agostino Ziino (eds.), *Händel e gli Scarlatti a Roma*. Proceedings of the international meeting, Rome, June 12-14, 1985. Florence: Olschki, 1987, 175-189.



among the “eccellenti maestri” and great cantata composers for “qualunque onorata e nobile conversazione” (“any noble and honored musicale”), alongside such celebrated names as Alessandro Stradella, Giovanni Bononcini, and Alessandro Scarlatti.⁶

Historical note

Surviving cantatas attributed to Cesarini currently amount to ca. seventy-five items, attested by some 110 ms. sources.⁷ Other lost titles are known from Pamphilj’s *Filze dei conti e delle giustificazioni*.⁸ Cesarini’s cantatas are mostly scored for voice and continuo; only seven call for obbligato instruments, including the two titles issued here: *Farfalletta, or fuggi, or riedi* (“Little butterfly [actually moth], now flying away, now coming back”), for soprano, cello, and continuo; and *Sovra il margo d’un fonte* (“On the edge of a source”), for soprano, two violins, and continuo.⁹

Instruments were chosen not just out of personal taste and style, but primarily out of available players. The inclusion of violin and cello confirms a widespread preference for strings

in late 17th-century Rome.¹⁰ The key figure here was Arcangelo Corelli, who enjoyed a long and fruitful collaboration with violinist Matteo Fornari and cellist/composer Giovanni Lorenzo Lulier while at Benedetto Pamphilj’s service.¹¹

Cesarini’s violin writing in *Sovra il margo* is redolent of Corelli’s; in both arias, his *cantabile* violin lines introduce the melodic material of the soprano part, which then overlaps in imitation.¹² Although other cantatas sport two violins in dialogue,¹³ *Sovra il margo* always has them scored in unison, yet there is no dearth of brilliant passages, also including wide leaps. As violins take on a more markedly melodic role, the continuo changes accordingly—its range, *concertante* writing, and omission of figures suggest a likely destination to a bowed instrument, such as cello.

In this perspective, the explicit call for a cello in *Farfalletta* is virtually unique in Cesarini’s known cantatas. Interestingly, both sources say *violoncello*, not *violone*, then the more common term in Rome.¹⁴ Thus, Cesarini appears involved in the late-century cello emancipation movement, heralded by Filippo Amodei (known as “Pippo del Violoncello”), Giovanni Battista Tomasi, Tommaso Bernardo Gaffi, and the above-cited Lulier. They all must be credited with a “Roman tradition” of vocal music with cello, especially in cantata and oratorio.¹⁵ *Far-*

6] Giovanni Mario Crescimbeni, *L’istoria della volgar poesia*. Venice: Lorenzo Basegio, 1731³, I/IV, 300.

7] For a list of Cesarini cantatas, see Nigito, “Le conversazioni”, plus additions and corrections in Cesarini, *Le cantate*. An introductory survey is Giacomo Sciommeri, *Le cantate profane di Carlo Francesco Cesarini: introduzione, studio ed indice tematico con la trascrizione dei testi*. Master Thesis. Rome: Tor Vergata University of Rome, 2011. Same, “Il conflitto psicologico nella cantata-lamento: *L’Arianna* di Giacomo Buonaccorsi e Carlo Cesarini tra echi rinucciniani e scelte musicali”, in Nadia Amendola, Giacomo Sciommeri (eds.), *Conflitti II: Arte, Musica, Pensiero, Società*, preface by Emore Paoli and Franco Salvatori. Rome: UniversItalia, 2017, 99-112. Sources listed in said essays must be integrated by a cantata, *Povera pianta che cresciuta sei*, for soprano and continuo, recently cataloged by Roberta Licitra in Clori. *Archivio della cantata italiana*, form 7319, <http://cantataitaliana.it/query_bid.php?id=7319> (consulted July 22, 2017). Cesarini’s cantatas have come to us in ms. except *Della mia bella Clori quella bocca adorata*, also attested by a complete printed edition, unattributed, in Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburg: Benjamin Schillers, 1711, 228-260.

8] See Hans Joachim Marx, “Die ‘Giustificazioni della casa Pamphilj’ als musikgeschichtliche Quelle”, in *Studi Musicali*, XII, 1983/1, 121-187. Alexandra Nigito, *Alla corte dei Pamphilj. La musica a Roma tra Sei- e Settecento*. Ph.D. Dissertation. Zurich: Zurich University, 2008. Same, “La musica alla corte Pamphilj. Nuovi documenti d’archivio”, in Sabine Ehrmann-Herfort, Matthias Schmetzger (eds.), *Georg Friedrich Händel in Rom*. Beiträge Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom, October 17-20, 2007. Kassel: Bärenreiter, 2010 (Analecta Musicologica, 44), 276-290. See also Giacomo Sciommeri, “Alessandro Ginelli, «copista di musica» e «povero cantore» romano del primo Settecento”, in *Studi musicali*, 2017/2 (forthcoming).

9] Cesarini’s other known cantatas with instruments are: *Al verde armato stelo* («La rosa e il gelsomino»), for two sopranos, oboe, two violins, and continuo; *E perché non seguite o pastorelle*, for alto, two flutes, two violins, and continuo; *Filli, nol niego, il dissi* («La gelosia»), for soprano, two violins, and continuo; *Non cessate aquiloni*, for soprano, alto, two violins, and continuo; *Oh dell’Adria reina*, for soprano, two violins, and continuo. See Nigito, “Le conversazioni” and Cesarini, *Le cantate*.

10] See Teresa Chirico, “Strumenti a corde e a fiato e strumentisti in casa Ottoboni allepoca di Händel a Roma”, in *Händel in Rom*, 291-306.

11] Corelli and Lulier were active at Pamphilj’s till 1690, when the cardinal left for Bologna and both musicians went to work for Pietro Ottoboni. See Nigito, *Alla corte dei Pamphilj* and Chiara Pelliccia, “Le cantate da camera di Giovanni Lorenzo Lulier: studio e catalogo tematico”, in Giorgio Monari (ed.), *Studi sulla musica dell’età barocca*. Lucca: LIM, 2012 (Miscellanea Ruspoli, II/2012), 21-143: 25.

12] Similar traits have been detected in Lulier’s cantatas with violins as well. See Giovanni Lorenzo Lulier, *Cantate da camera con due violini e basso continuo*, ed. Chiara Pelliccia. Rome: Società Editrice di Musicologia, 2013 (Musica vocale da camera, 3).

13] I refer to *Filli nol niego il dissi* and *Oh dell’Adria reina*, both with opening instrumental *canzoni*. See Cesarini, *Le cantate*.

14] On the cello/violone dilemma see in particular Stephen Bonta, “From violone to violoncello: A question of strings?”, in *Journal of the American Musical Instrument Society*, 3, 1977, 64-99. Same, “Terminology for the bass violin in seventeenth-century Italy”, in *Journal of the American Musical Instrument Society*, 4, 1978, 5-42. Stefano La Via, “«Violone» e «violoncello» a Roma al tempo di Corelli. Terminologia, modelli organologici, tecniche esecutive”, in Pierluigi Petrobelli, Gloria Staffieri (eds.), *Studi corelliani IV*. Proceedings of the international meeting, Fusignano, September 4-7, 1986. Florence: Olschki, 1990, 165-191. Brent Wissick, “The cello music of Antonio Bononcini: violone, violoncello da spalla, and the cello ‘schools’ of Bologna and Rome”, in *Journal of Seventeenth-Century Music*, XII, 2006, <<https://sscm-jscm.org/v12/no1/wissick.html>> (consulted July 22, 2017). Pelliccia, *Le cantate da camera di Giovanni Lorenzo Lulier*, 116-118 in particular.

15] Cfr. Stefano La Via, “Un’aria di Händel con violoncello obbligato e la tradizione romana”, in *Händel e gli Scarlatti*, 49-71; Wissick, “The cello music of Antonio Bononcini”, and Sara Dieci, “Filippo Amadei cantatista del violoncello”, in Teresa M. Gialdroni (ed.), *La cantata da camera intorno agli anni italiani di Händel*. Proceedings of the international meeting, Rome, October 12-14, 2007. Rome: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009, 153-168.



farfalletta boasts some of its typical traits, also found in Händel's period arias with cello obbligato, such as "alternance of bel canto and instrumental idioms"¹⁶ in the opening section of the da capo aria, "All'aure intorno". Here, the cello has the first refrain introducing the soprano line and is then confined to a background role, doubling the continuo in unison. Such voice-cello melodic relay—a 'dialogue', as it were—ends up in the last repeat of the A section. An instrumental refrain follows, launching the B (faster) section, "Tra i raggi del giorno". As climax is reached, the voice-cello alternance gradually yields to overlapping. The first aria, "Farfalletta, or fuggi, or riedi", does not call for a cello, but certain traits of its sole continuo bass line suggest its use—there are no figures, it switches between bass and tenor clefs, and its rhythmic contours nicely fit cello writing.

Farfalletta comes from a stack of cantatas and arias purchased in Rome by Benjamin Pratt around late 1700—an upper limit for their dating.¹⁷ Another cantata, *Narciso* (same as *Sovra il margo*?), was copied by Alessandro Ginelli for Benedetto Pamphilj in March 1707. Ginelli was paid again on September 7 "for extracting the vv.[iolin parts] from Signor Cesarini's *Narciso* cantata".¹⁸ No further archival evidence is known, yet dates can be guessed, as certain formal features are noticed. Forms are based on the typical alternation of clearly separate recitative-aria sections, as per period opera usage. *Sovra il margo* has two arias, each with its recitative, in RARA order; *Farfalletta* lacks the first recitative, ARA. Neither has any arioso or *aria cavata*, and no melismatic endings smooth out the RA

connections. All arias have their *da capo* sections; some are even written down. Such traits point to the last years of the 17th-century and, for *Sovra il margo*, the next decade.

Our guessing is supported by poetry meters, quite aligned with 1700-1710 pre-Metastasio librettos and Arcadia reforms.¹⁹ Arias are isometric, i.e. sporting equal number of syllables per line—eight in "Farfalletta, or fuggi, or riedi", "Da quell'onda su la sponda", and "Io ti veggio, ti vagheggio"; six in "All'aure d'intorno", with stressed stanza endings on occasion ("piacer/leggier", "ognòr/ancor"). The two final arias display a symmetrical two-part form in terms of lines per stanza—two couplets in "Da quell'onda su la sponda", two tercets in "All'aure d'intorno"—while the opening arias have a couplet and a tercet (2+3). Interestingly, in the latter case, the extra line sports an inner rhyme ("foco/gioco", "veggio/vagheggio"), as if created out of conflating two four-syllable lines.

The lyrics—of unknown author²⁰—draw from the usual Arcadian pastoral mythology. *Farfalletta* has the common image of a moth daringly approaching fire, so ubiquitous in Baroque love poems—and cantatas as well. The poet addresses the moth and warns it against the impending danger. *Sovra il margo* is about Narcissus, the mythic hunter sung by Ovid, falling in love with his own image mirrored in water.²¹ It belongs in the *cantata a soggetto* category,²² for its first recitative has an ideal narrator introducing the story in the third person and then voices ("così piangea", "so he wept") the lament Narcissus addresses to his own image.

16] La Via, "Un'aria di Händel", 55.

17] See the *Sources* section for details.

18] Marx, "Die 'Giustificazioni'", 178, fn. 158, and 180, fn. 167, speculates that it might be *Il nemico d'amore*.

19] On form in 18th-century opera, see in particular Reinhard Strohm, *L'opera italiana nel Settecento*. Venice: Marsilio, 1971. Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*. Turin: EdT, 2007. Piero Weiss, *L'opera italiana nel '700*, ed. Raffaele Mellace, foreword by Lorenzo Bianconi. Rome: Astrolabio, 2013.

20] Lyrics for *Farfalletta* may be by Benedetto Pamphilj, its source being ms. A.7.16, Niccolò Paganini Conservatory Library, Genoa, which mostly has cantatas on his texts. See the *Sources* section for details.

21] On the Narcissus myth and its reception in literature and the arts, see Eric M. Moormann, Wilfried Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico: dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Italian ed. Elisa Tetamo. Milan: Mondadori 2004), pp. 505-508. On its reception in chamber cantata see Giacomo Sciommeri, *Il mito classico nella cantata da camera italiana dalle origini al 1720 circa: estetica, retorica, drammatizzazione*. Ph.D. Dissertation. Rome: Tor Vergata University of Rome, 2016.

22] For a definition of "*cantata a soggetto*", see Eugen Schmitz, *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts*, 1: *Geschichte der weltlichen Solokantate*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.



Apparatus

Text editing criteria

- Changes with no annotation: updated use of diacritics, capitalization, and punctuation (removed when unnecessary, or added for clarity's sake). Tildes are removed and missing letters integrated ("nō" into "non").
- Changes with annotation: use of *h* according to modern usage ("hor" into "or"); separate syllables joined unless extra characters are needed; any editorial choice not listed above.

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, continuo figures, updated dynamics markings and accidentals.
- Changes with editorial convention and no annotation: section names (Aria, Recitativo) added and bracketed when missing in the original.

Accidentals

Accidentals are uniformed to modern usage:

- Missing accidentals, if present in another part from the same bar, are added unbracketed.
- Redundant accidentals in the same part or bar are removed.
- Redundant accidentals, repeating those in the key signature, are removed.
- Courtesy accidentals are added, or left, unbracketed and not annotated.

Key signature

Key signature accidentals are left as per sources.

Dynamics markings

Dynamics markings are uniformed to modern usage (piano = *p*).

Instrumentation

Instrumentation is integrated; it originally indicated all parts but soprano and continuo. Source indications are in the annotation.

Sources

Farfalletta, or fuggi, or riedi has two sources: ms. A.7.16 (A.1.5), Niccolò Paganini Conservatory Library, Genoa (I-GI) and ms. 702, Royal Conservatory Library, Bruxelles (B-Bc).²³ *Sovra il margo d'un fonte* comes from an *unicum*, ms. Pisani 32, Vincenzo Bellini Conservatory Library, Palermo (I-PLcon).

I-GI A.7.16 is an oblong quarto collection (mm. 205x270) hosting thirteen chamber cantatas, attributed to Cesarini (eight) and Alessandro Scarlatti (five).²⁴ It looks like a unified project: all cantatas are in the hand of a single copyist, most likely Francesco Lanciani,²⁵ all initials are embellished in the same style, and all pages host the same number of staves. Its excellent state and clear hand suggest that it was meant as a collection copy, not for practical use. *Farfalletta* is the final piece (p. 168-179); its first sheet reads "Del Sig. Cesarini". The copyist of B-Bc ms. 702 is unknown. It is proven that Lanciani was close to the Roman—and in particular the Pamphilj—musical environment, where Cesarini worked, hence I-GI was chosen as main source.

B-Bc ms. 702 is an oblong quarto collection (mm. 195x275) of eleven pieces—four cantatas respectively attributed to Cesarini, Severo De Luca, Alessandro Scarlatti, and Mercurio Savioli [or Fattioli]; two duets, one attributed to Francesco Mancini and one unattributed; and five anonymous arias.²⁶ This item

23] Lindgren, in his entry, "Cesarini", points to other sources, located in Paris. They are so far unretrieved.

24] Contents and other bibliographical data are in *Clori. Archivio della cantata italiana*, form 4291, ed. Berthold Over, <http://www.cantataitaliana.it/query_bid.php?id=4291> (accessed July 22, 2017). Not present in RISM and SBN. URFM mistakenly has it listed as an aria collection.

25] The copyist's name is indicated in *Clori*. Over identified it by comparing the source's hand to examples offered in Hans Joachim Marx, Keiichiro Watanabe, "Händels italienische Kopisten", in *Göttinger Händel-Beiträge*, 3, 1987, 195-203.

26] Contents and other bibliographical data are in *Clori*, form 6955, ed. Giulia Giovani, <http://www.cantataitaliana.it/query_bid.php?id=6955> (accessed July 22, 2017); RISM Id. No. 703002938; Alfred Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles dressé par ordre de Matières, Chronologique et Critique*. Bruxelles: Imprimerie J.-J. Coosemans, 1898-1912, I, 125.



looks like the conflation of multiple files in different hands. The first sheet of most pieces bears the name (or the initials) of Benjamin Pratt, who bought the item in Rome between late 1700 and early 1701.²⁷ Some pithy info on Pratt can be gleaned from the sketches of the *Commonplace Book*, written by composer John Sigismond Cousser, which has: “Rev.nd Dr Benjamin Pratt, Provost of Dublin College, now at the Smirna Coffee-house, Pallmall, London, now Dean of [...]”.²⁸ *Farfalletta* is the first piece (f. 1-16); on the first sheet we read “d. S.r Cesarini”; to the right, a different hand added “Benj. Pratt”.

I-PLcon Pisani 32 is an oblong quarto collection (mm. 220x285) that contains twenty-nine compositions: twenty-seven cantatas attributed to Giovanni Bononcini, Cesarini, Quirino Colombani, Emanuele d’Astorga, Domenico Galassi, Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse, Francesco Mancini, Aniello Pangrazio, Nicola Porpora, Alessandro Scarlatti, and Domenico Sarro, plus an intermezzo (*Ciro coronato*) and a few instrumental parts from a symphony, both anonymous.²⁹ This is one of the thirteen volumes forming the lavish music collection that Baron Pietro Pisani donated to the Real Collegio di Musica, Palermo, in 1831, when he was appointed *deputato amministratore*.³⁰ As suggested in the title, this ms. can be dated around late 18th century: “Raccolta di diverse cantate | per Cembalo | dei più celebri ed antichi Autori | di questo secolo | Volume p.o. 1793”. A leaflet glued on the inside cover carries a note in Pisani’s hand, detailing the purpose that led him to put together his music collection:

This collection was born for no other reason than to have a selection of the compositions by the Music Masters that flourished in the early part of the present century, that is the 18th century, when Music could stand on the foundation of Counterpoint, rather than by the natural creativity of Composers, that is, before Metastasio, Pergolesi, and Jommelli had given head and tail to this science. However, it is impossible to establish dates for each one of these Music composers, for they unjustly lag in obscurity. Despite my efforts, I could know nothing but their names, and their having lived at the beginning of this century, when the great revolution in Music was about to come!

Sovra il margo d’un fonte is the twenty-second piece from this collection (f. 123-132). Its first sheet reads “Cantata A Voce sola con VV. Del Sig.r Carlo Cesarini”.

27] The first sheet of *Come al gel si perde il fiore* has “30 novembre 1700”; *Io sfido Cupido* has “Roma, 23. X 1700”; *Più resister non puote quest’alma* has «jan. 3». See 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, 737-782: 763.

28] John Sigismond Cousser, *Commonplace Book*, now at Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Osborn Music Ms. 16, 36. Cited in Lindgren, “J.S. Cousser”, 763.

29] Not listed in SBN and RISM. Contents and other bibliographical data are in Nicolò Maccavino, *Catalogo delle cantate del Fondo Pisani del Conservatorio “V. Bellini” di Palermo*, Palermo: n.p., 1990, 136-153.

30] Cfr. Maccavino, *Catalogo delle cantate*, 19.

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./bb.	= bar/bars
bc	= continuo
S	= soprano
v.	= verse
vlc	= cello
vli	= violins

Farfalletta, or fuggi, or riedi

- v. 1: or / *hor* (I-Gl)
- v. 9: e / *ma* (B-Bc); il tuo male / *i tuoi mali* (B-Bc)
- v. 12: tuoi / *tui* (B-Bc)
- v. 15: coi / *co’ i* (I-Gl)
- v. 29: dell’ali / *del ali* (B-Bc)

- n. 1. [Aria]
- b. 4, bc, 1-2: quarter note, eighth note (B-Bc)
- b. 8, bc, 1-4: eighth note, eighth note, quarter note, quarter note (B-Bc)
- bb. 14/2-17/2, S: text repetition sign (B-Bc)
- bb. 19-21, bc: missing bar line (B-Bc)
- b. 33, bc, 3: missing flat (B-Bc)
- b. 47, bc, 3: eighth note, eighth note rest (B-Bc)
- b. 50, S, 1-2: missing slur (I-Gl)
- b. 52, S, 1-2: missing slur (I-Gl)
- b. 54, bc, 2: missing numbers (I-Gl)
- b. 55, S, 3: missing flat (I-Gl)
- b. 61, S, 2: missing natural (I-Gl; B-Bc)
- b. 63, S, 2: missing sharp (I-Gl)
- bb. 68/1-69/3, S: text repetition sign (B-Bc)
- b. 69, S, 1-2: missing slur (I-Gl); bc, 2: numbers before note (I-Gl)
- bb. 70-72, S, 1-3: missing triplet sign (I-Gl)
- b. 76: *Da capo* indication (I-Gl)
- bb. 77-109: missing bars (I-Gl)
- bb. 82/2-85/2, S: text repetition sign (B-Bc)
- b. 85, bc, 3: missing flat (B-Bc)
- b. 101, bc, 3: missing flat (B-Bc)
- b. 103, bc, 3: missing flat (B-Bc)
- b. 104, bc, 1-2: eighth note, quarter note (B-Bc)
- b. 108, bc, 2: missing flat (B-Bc)
- b. 109, S, 1: fermata sign (B-Bc)



n. 2. Recitativo

“Rec.” is written above S staff (I-Gl); “Recitativo” is written between S and bc staves, to the left of the first system (B-Bc)

b. 3, bc, 2: missing numbers (B-Bc)

b. 6, bc, 1: missing numbers (B-Bc)

b. 7, bc, 1: sharp (I-Gl)

b. 8, bc, 1-2: whole note, missing numbers (B-Bc)

b. 9, S, 7: flat (B-Bc, I-Gl)

b. 10: missing “segue” (I-Gl)

n. 3. Aria³¹

“Aria” is written to the left of the first S staff (B-Bc); “Aria” missing (I-Gl); “Violoncello” is written to the left of the first vlc staff (B-Bc, I-Gl)

bb. 8-12, S, 1-2, 3-4, 5-6: missing slurs (B-Bc)

b. 14, vlc, 1: D₃ (B-Bc, I-Gl); bc, 1: D₃ (B-Bc, I-Gl), dotted quarter note (B-Bc); bc, 2: missing (B-Bc)

b. 17, vlc, 5-6: slur (I-Gl)

after b. 17, S, vlc, bc: bb. 16-17 are repeated (B-Bc)

bb. 19-23, S, 1-2, 3-4, 5-6: missing slurs (B-Bc)

b. 25, S, 1-2, 3-4, 5-6: missing slurs (B-Bc); vlc, 1: numbers as per bc (B-Bc)

b. 26, S, 1-2: missing slur (B-Bc)

b. 27, S, 1-2, 3-4, 5-6: mancano slurs (B-Bc)

b. 28, S, 5-6: slur (I-Gl)

bb. 28-30, S, 1-6: grouped as four sixteenth notes plus two sixteenth notes (B-Bc, I-Gl)

b. 31, S, 3-4: missing slur (B-Bc)

b. 32, S, 1-2: missing slur (B-Bc)

b. 37, S, 1-3: eighth note, dotted eighth note, sixteenth note (B-Bc); S, 3: flat (B-Bc, I-Gl)

b. 38, S, 1-2: missing slur (B-Bc)

b. 38, S, 2: missing flat (I-Gl)

b. 46, S, 1-2, 3-4, 5-6: missing slurs (B-Bc)

b. 48, vlc, 3: flat (I-Gl)

b. 49, S, 1: missing flat (B-Bc, I-Gl)

b. 50, S, 1-2: missing slur (B-Bc); S, 3: missing flat (B-Bc); vlc, 3: missing natural (B-Bc, I-Gl)

b. 51, S, 3: missing flat (B-Bc)

bb. 51-53, vlc, 1-6: beamed notes (I-Gl)

b. 53, vlc, 6: natural (B-Bc, I-Gl)

b. 55, S, 1: missing sharp (B-Bc, I-Gl); S, 2-3, 4-5: missing slurs (B-Bc); S, 3: sharp (B-Bc, I-Gl)

bb. 56-60, vlc, 3: missing sharp (I-Gl; B-Bc)

b. 57, S, 2-3, 4-5: missing slurs (B-Bc)

b. 59, S, 1: flat (B-Bc); S, 2-3, 4-5: missing slurs (B-Bc)

b. 60, vlc, 5: A₃ (B-Bc, I-Gl); vlc, 6: C₄ (I-Gl)

b. 61, S, 2: E₅ (B-Bc); S, 2-3, 4-5: missing slurs (B-Bc); vlc, 1: numbers as per bc (B-Bc)

b. 62, S, 1-2, 3-4, 5-6: missing slurs (B-Bc)

b. 63, S, 1-2, 3-4: missing slurs (B-Bc); S, 4: missing natural (B-Bc, I-Gl); S, 5: sharp (B-Bc, I-Gl)

after b. 64: bb. 1-9 of the aria are repeated, then “Da capo” and “Fine” (I-Gl); “Fine” is written at the last page footer (B-Bc)

Sovra il margo d'un fonte

v. 4: *avea / havea*

v. 26: *e 'l / el*

n. 1. [Recitativo]

b. 2, bc, 1: two tied half notes

b. 5, bc, 2: numbers \flat_3

b. 9, bc, 1: sharp

b. 10, bc, 1: sharp

n. 2. Aria

“Aria” is written to the left of the first S staff; “Unisoni” is written to the left of the first vli staff; “Andante” is written above b. 1, S and bc staves

b. 5, vli, 8: sharp

b. 9, vli, 6: sharp

b. 11, vli, 6: sharp

b. 14, bc, 4: missing sharp

b. 15, vli, 8: sharp

b. 16, vli, 4: missing sharp

b. 17, vli, 4: sharp

b. 18, vli, 7: sharp

b. 19, vli, 7: sharp

b. 21, vli, 7: sharp

b. 26, bc, 5: sharp

b. 27, vli, 8: sharp

b. 29, vli, 3: sharp

b. 30, vli, 6: missing natural

b. 31, vli, 3 and 6: sharp

b. 34, vli, 7 and 8: sharp

b. 35, vli, 5: sharp

b. 37, vli, 5: sharp

b. 39, vli, 5: sharp

b. 41, vli, 4: missing sharp

b. 45, vli, 8: sharp

b. 49, vli, 6: sharp

b. 51, vli, 6: sharp

b. 54, vli, 3: sharp; bc, 4: missing sharp

b. 55, vli, 8: sharp

b. 57, vli, 4 and 6: sharp

b. 58, vli, 7: sharp

b. 59, vli, 7: sharp

b. 61, vli, 7: sharp

b. 65, b, 2: missing sharp

b. 66, bc, 5: sharp

b. 67, vli, 8: sharp

n. 3. [Recitativo]

b. 2, S, 1: missing sharp; bc, 1: two tied half notes

b. 3, S, 4: sharp

b. 4, bc, 1: missing number

b. 5, S, 5: sharp

bb. 6-8, bc, 1: sharp

b. 8, bc, 1: two tied half notes

b. 10, bc, 1: two tied half notes

b. 12, bc, 1: two tied half notes

n. 4. Aria

“Aria” is written to the left of the first S staff; “Unisoni” is written to the left of the first vli staff; “Allegro, e distinto” is written above b. 1, S and bc staves

31] In B-Bc, the aria has its repeated A section written down. In I-Gl, bb. 77-109 are missing and “Da capo” is indicated. Here the B-Bc solution was chosen, to make it clear that repeating “Da capo” does not mean going back to the opening instrumental refrain, but rather starting from the voice cue (b. 9).



- b. 5, vli, 4: missing dot
 b. 9, vli, 3-5: slur
 b. 11, S, 7: sharp
 b. 12, S, 6: sharp
 b. 14, vli, 10: sharp
 b. 15, vli, 2: missing sharp; vli, 6 and 9: sharp
 b. 16, S, 4: missing dot
 b. 19, vli, 4: missing dot; S, 1: missing dot; S, 6: sharp; bc, 4: numbers \flat ₃
 b. 20, vli, 2: missing sharp; vli, 5: sharp; S, 9: sharp
 b. 21, vli, 5: sharp
 b. 24, S, 7: missing sharp
 b. 25, S, 9: sharp
 b. 26, vli, 3: flat; S, 7: flat; bc, 3: numbers \flat ; bc, 4: flat
 b. 28, vli, 6: sharp
 b. 28, bc, 1: missing dot
 b. 35, vli, 4: missing dot
 b. 41, S, 7: sharp
 b. 42, S, 6: sharp
 b. 44, vli, 10: sharp
 b. 45, vli, 2: missing sharp; vli, 6 and 9: sharp
 b. 46, S, 4: missing dot
 b. 48, vli, bc, 1-4: missing
 b. 49, vli, bc, 4: missing dot



Testi poetici

Texts

Farfalletta, or fuggi, or riedi

Farfalletta, or fuggi, or riedi
tutta lieta intorno al lume.

Di quel foco prendi a gioco,
semplicetta, e non t'avvedi
che scherzando ardi le piume.

5

Con i tuoi spessi giri,
col ventilar dell'ali
tenti spegner la face
ma non prevedi ancor, stolta, il tuo male?
Che perder suol chi dura
con gl'elementi il gioco;
possono i vanni tuoi
sol con l'aura scherzar e non col foco.

10

All'aure d'intorno
coi vanni scherzando
sol prendi piacer.

15

Tra i raggi del giorno
va' lieta girando,
farfalla leggier.

Sovra il margo d'un fonte

Sovra il margo d'un fonte
la cui purissimonda
né fera, né pastor, né scossa fronda
già mai turbata avea,
così il vago Narciso alto piangea
e a sé volgendo innamorato il guardo
ei solo era l'amante, era l'amato,
egli il ferito, il feritor e il dardo:

5

«Io ti veggio, ti vagheggio
e ti perdo, o caro, ognor.

10

Su quest'erba meco assiso
piangi al pianto, ridi al riso,
né già mai ti strinsi ancor.

Ah lo scorgo, infelice;
la mia stessa sembianza è il mio tormento.
Io vibro le mie fiamme ed io le sento
nuovo voto in amor; vorrei lontano
da me l'amato oggetto
o che, schiusa dal petto,
l'anima sconsigliata
altro frale vestisse ed altro viso,
o lui non fosse, o non foss'io Narciso.

15

20

Da quell'onda su la sponda
esci e vieni, o fanciulletto.

Pria che il pianto cada e intanto
turbi l'onda e 'l caro aspetto».

25

[*Little butterfly, now you fly away, now you come back to the light in sheer happiness. You play with fire and do not notice that your wings may burn. You try to extinguish the flame by quickly flying around and flapping your wings. How silly! Don't you foresee your evil? For those who insist playing with the elements of nature always lose. Your wings can only play with breeze, not fire. You can only find pleasure in playing around with the wind and joyfully wandering through the sun rays, o light butterfly.*]

[*On the edge of a source—the purest water, untouched by wild beasts, shepherds, or torn branches—beautiful Narcissus cried aloud. As he directed his enamored look to himself, he was the lover and the beloved, he was target, and hitter, and arrow: «O my dear, I see you, crave for you, and miss you all the time. Sitting on the grass with myself, you cry tears at my tears, you laugh at my laughs, and never can I squeeze you. How unhappy I am! I can see that—my own look is my agony. I shake my flame and feel a new pledge of love. I would like the object of my love to be separate from me, or my ill-directed soul to leave my breast and wear another body and face, or him not to be Narcissus, or me not to be him. Please, young boy, leave the water and come on the shore before tears fall and pollute the waves and your dear look.»*]



n. 1. [Aria]

Soprano

Basso continuo

6

Far - fal - let - ta, — or —

11

fug - gi, or rie - di, far - fal -

15

let - ta, — or — fug - gi, or rie - di tut - ta

19

lie - ta — in - tor - no al — lu - me, in - tor - no al

23

lu - - - me, tut - ta lie - - - - -

Musical notation for measures 23-26, including vocal line and piano accompaniment.

27

- - - - ta in - tor - - - - -

Musical notation for measures 27-30, including vocal line and piano accompaniment.

31

- - - no al lu - - - me.

Musical notation for measures 31-34, including vocal line and piano accompaniment.

35

Musical notation for measures 35-40, including vocal line and piano accompaniment.

41

Di quel fo - co pren - di a gio - co,

Musical notation for measures 41-44, including vocal line and piano accompaniment.

45

sem - pli - cet - ta, e non t'av - ve - di

Musical notation for measures 45-48, including vocal line and piano accompaniment.



49

che — scher - zan - - - - -

b

53

- - - - - do

b

57

ar - di — le — piu - - - me. Di quel

61

fo - co pren - di a gio - co, sem - pli -

65

cet - ta, e non t'av - ve - di, e non t'av - ve - di che

6

70

scher - - - - - zan - - - - - do ar - di -

74

le — piu — me. Far - fal - let - ta, far - fal - let - ta, — or —

79

fug - gi, or rie - di, far - fal -

83

let - ta, — or — fug - gi or rie - di tut - ta

87

lie - ta — in - tor - no al lu - me, in - tor - no al

91

lu - - - me, tut - ta lie - - - - -

96

- - ta — in - tor - - - - - no al



100

lu - - - me.

105

n. 2. Recitativo

Soprano

Con i tuoi spes - si gi - ri, col ven - ti - lar del - l'a - li ten - ti

Basso continuo

3

spe - gner la fa - ce e non pre - ve - di an - cor, stol - ta, il tuo ma - le? Che

6

per - der suol chi du - ra con gl'è - le - men - ti il gio - co;

8

pos - so - no i van - ni tuoi sol con l'au - ra scher - zar e non col fo - co.

Segue

6 6 4 3

n.3. Aria

Soprano

Violoncello

Basso continuo

5

Al - l'au - re d'in -

9

tor - no coi van - ni scher - zan - do sol - pren - di pia -

13

cer.

17

Al - l'au - re___ d'in - tor - no___ coi___

21

van - ni___ scher - zan - do___ sol___ pren - di___ pia - cer. Al -

25

l'au - re___ d'in - tor - no___ coi___ van - ni___ scher - zan - - -

6

29

- - - - - do sol___ pren - di___ pia -

33

cer. Al - l'au - re d'in - tor - no coi van - ni scher -

37

zan - - - do sol pren - di pia - cer.

41

45

Tra i rag - gi — del — gior - no va' lie - ta gi -



49

ran - - - - - do, far -

53

fal - la leg - gier, va' lie - ta - gi - ran - do. Tra i'

57

rag - gi - del - gior - no va' lie - ta - gi - ran - do, va'.

61

Da capo

lie - ta - gi - ran - do, far - fal - la - leg - gier.



n. 1. [Recitativo]

Soprano

Basso continuo

So - vra il mar - go d'un fon - te la cu - i pu - ris - si -

mòn - da né fe - ra, né pa - stor, né scos - sa fron - da già mai tur - ba - ta a - vea,

co - sì il va - go Nar - ci - so al - to pian - ge - a e a sé vol - gen - do

in - na - mo - ra - to il guar - do ei so - lo e - ra l'a - man - te, e - ra l'a -

ma - to, e - gli il fe - ri - to, il fe - ri - tor e il dar - do:

3

6

9

11

6

#3

#6

#

#

#

#

n. 2. Aria

Andante

Violini unisoni

Soprano

Basso continuo

4

8

11



14

Io ti veg-gio, ti va-gheg - gio e ___ ti ___ per - do,

17

ca - ro, o-gnor, ti per - do, ti va-gheg-gio, io ti veg-gio e ti per - do, ca - ro,

20

p

ca - ro, o-gnor, io ti veg-gio, ti va-gheg-gio e ti per - do, e ti per - do, ca - ro, o-

23

gnor.

27

Su que-st'èr - ba me - co_as-si - so

30

pian - gi_al pian - to, ri - di_al ri - so, né già mai, già mai ti strin - si_an-cor.

34

Su que-st'èr - ba me - co_as-si - so pian - gi_al pian - to,

38

ri - di_al ri - so, né già mai, già mai ti strin - si_an-cor.

41

45

Io ti veg - gio, ti va-gheg - gio e ti per - do,o

49

ca - ro,o-gnor, e ti per-do,o ca - ro,

52

ca - ro,o-gnor. Io ti veg-gio, ti va-gheg - gio

56

e — ti — per - do, ca - ro, o - gnor, ti per - do, ti va - gheg - gio, io ti

59

p

veg - gio e ti per - do, ca - ro, ca - ro, o - gnor, io ti veg - gio, ti va - gheg - gio e ti

62

per - do, e ti per - do, ca - ro, o - gnor.

65

per - do, e ti per - do, ca - ro, o - gnor.

n. 3. [Recitativo]

Soprano

Ah lo scor - go, in - fe - li - ce; la mia stes - sa sem -

Basso continuo

3

bian - za è il mio tor - men - to. Io vi - bro le mie fiam - me ed io le sen - to

6

nuo - vo vo - to in a - mor; vor - rei lon - ta - no da me l'a - ma - to og -

9

get - to o che, schiu - sa dal pet - to, l'a - ni - ma scon - si - glia - ta al - tro fra - le ve -

12

Segue subito con vv.

stis - se ed al - tro vi - so, o lui non fos - se, o non fos - s'i - o Nar - ci - so.

4 3



n. 4. Aria

Allegro e distinto

Violini unisoni

Soprano

Basso continuo

3

5

Da _____ quel - fon - da su _____ la spon - da e - sci e vie - ni, o fan - ciul -

7

let - to, vie - - - ni, vie - ni, su _____ la



9

spon - da. Da — quel - lon - da e - - - - sci_e

11

vie - - - - ni, o fan - ciul - let - to, su — la spon - da vie -

13

- - ni, vie - ni su — — — — la spon - - - - da vie -

15

- - ni, o fan - - - - ciul - let - to.

17

19

Pria che il pian - to ca - da_e_in - tan -

♯3

21

to, pria che il pian - to ca - da_e_in - tan - to

23

tur - - bi - lon - - - - -

9 8 9



25

- - da e'l ca - ro a - spet - to, e'l ca - ro a - spet -

27

to. Pria che il pian - to ca - da e in - tan - to tur - bi

29

lon - da e'l ca - - - ro, ca - - - ro a - spet - to.

31

to. Pria che il pian - to ca - da e in - tan - to tur - bi

33

35

Da _____ quel - l'on - da su _____ la spon - da e - sci_e vie - ni, o fan - ciul -

37

let - to, vie - - - ni, vie - ni su _____ la

39

spon - da da _____ quel - l'on - da e - - - sci_e



41

vie - - - ni, o fan - ciul - let - to, su - - - la spon - da vie -

7

43

- - ni, vie - ni su - - - la spon - - - da vie -

45

- - ni, o fan - - - ciul - let - to».

47

- - - - -

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017
da UniversItalia di Onorati s.r.l.
via di Passolombardo 421, 00133 Roma
tel. 06.2026342 email: editoria@universitaliasrl.it
www.universitaliaeditrice.it