

Pietro Terziani

**Dodici canzonette
per soprano, chitarra
e basso**

a cura di **Giacomo Sciommeri**



Società Editrice
di Musicologia

Musica vocale da camera **[11]**

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

© Società Editrice di Musicologia 2019
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: 979-0-705061-85-7

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

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

Pietro Terziani

Dodici canzonette per soprano, chitarra e basso

a cura di **Giacomo Sciommeri**



Società Editrice
di Musicologia

SIGLE RISM / RISM SIGLA

A-Wn = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
D-B = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-Hs = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung
D-HVs = Hannover, Stadtbibliothek, Musikabteilung
GB-Lbl = London, The British Library
HR-Dsmb = Dubrovnik, Franjevački samostan Male braće, knjižnica
I-Fn = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I-Os = Ostiglia, Biblioteca musicale Giuseppe Greggiati
I-Pca = Padova, Biblioteca Antoniana con Archivio musicale
I-Raf = Roma, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica Romana
I-Rama = Roma, Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia
I-Ras = Roma, Archivio di Stato
I-Rc = Roma, Biblioteca Casanatense
I-Rostirolla = Roma, Biblioteca privata Giancarlo Rostirolla
I-Rsc = Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia
I-Rvic = Roma, Archivio Storico Diocesano
I-Vgc = Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini
I-Vid = Vicenza, Biblioteca Capitolare
S-Skma = Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket
US-NYp = New York, New York Public Library for the Performing Arts, Music Division
V-CVbav = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana



Indice

Table of contents

VII	Introduzione
VII	<i>Nota biografica</i>
X	<i>Le 12 canzonette di Terziani</i>
XI	<i>Organico delle canzonette</i>
XIII	Apparato critico
XIII	<i>Criteri per l'edizione dei testi poetici</i>
XIII	<i>Criteri per l'edizione delle musiche</i>
XIV	<i>Fonti</i>
XVI	<i>Varianti e note</i>
XXIII	Introduction
XXIII	<i>Biographical note</i>
XXV	<i>Terziani's Twelve Canzonette</i>
XXVII	<i>Instrumentation</i>
XXVIII	Apparatus
XXVIII	<i>Text editing criteria</i>
XXVIII	<i>Music editing criteria</i>
XXIX	<i>Sources</i>
XXXI	<i>Variants and notes</i>
XXXVII	Testi poetici / <i>Texts</i>
XLIV	Appendice / <i>Appendix</i>
1	Musica / <i>Music</i>
1	<i>n. 1. A Nice infedele</i>
4	<i>n. 2. La pesca</i>
7	<i>n. 3. Il pretesto</i>
9	<i>n. 4. O sì, o no</i>
11	<i>n. 5. La felicità</i>
13	<i>n. 6. L'indifferenza</i>
16	<i>n. 7. La tomba</i>
20	<i>n. 8. Barbara navicella</i>
22	<i>n. 9. Lo strale di Clori</i>
24	<i>n. 10. Nice lontana</i>
28	<i>n. 11. L'affanno</i>
30	<i>n. 12. Il sospiro</i>



Introduzione

Nota biografica

Pietro Terziani¹ nacque il 22 febbraio 1763 a Roma.² Apprese i primi rudimenti musicali probabilmente da Francesco Piticchio e studiò composizione con Giovanni Battista Casali.³ Nel

1] La figura di Terziani non ha goduto ancora di un adeguato interesse musicologico in tempi moderni. Le notizie biografiche di cui disponiamo derivano principalmente da due contributi ottocenteschi, pubblicati alcuni decenni dopo la morte del compositore: Pietro Alfieri, *Brevi notizie storiche sulla Congregazione e Accademia de' Maestri e Professori di Musica di Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia*, Roma, Perego Salvioni, 1845, pp. 61-63 e Giuseppe Trambusti, *Storia della musica e specialmente dell'italiana*, Velletri, Tipografia Colonnese, 1867, pp. 468-471. Le informazioni riportate in questi due testi sono confluite nelle sintetiche voci dei dizionari musicali moderni: *Terziani Pietro*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, vol. 8, Torino, UTET, 1988, p. 8; Siegfried Gmeinwieser, *Terziani, Pietro*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 25, London, Macmillan, 2001, pp. 310-311; Marvin Tartak - Siegfried Gmeinwieser, *Terziani, Pietro*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, hrsg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, Bd. 16, Kassel, Bärenreiter, 2006, col. 704-705. A questi va aggiunto il contributo (non citato nei dizionari moderni) di Salvatore Rebecchini, *Una famiglia di musicisti romani dell'800: i Terziani*, «Strenna dei Romanisti. Natale di Roma», XXXIX, 1978, pp. 357-366, il quale segnala ulteriori dettagli sulla vita di Terziani senza però citare le fonti consultate. Tra la letteratura antica, vanno segnalati anche Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, vol. 6, Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, 1838, pp. 611-612; François-Joseph Fétis, *Terziani (Pierre)*, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, II ed., vol. 7, Paris, Firmin-Didot, 1864, p. 203; *Strenna musicale romana per l'anno 1870*, anno primo, Roma, Stabilimento Tipografico Camerale, 1869, p. 29; Robert Eitner, *Terziani, Pietro*, in *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 9, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1903, p. 382.

2] Nelle biografie ottocentesche di Alfieri e Trambusti si indica erroneamente come anno di nascita il 1765, data che è stata assunta in tutta la letteratura successiva citata in nota 1 a eccezione di Rebecchini, *Una famiglia di musicisti*. L'indicazione corretta (22 febbraio 1763) è testimoniata dall'atto di battesimo, avvenuto il 24 febbraio 1763, che ho recentemente rinvenuto in I-Rvic, S. Andrea delle Fratte, Battesimi 1757-1771, c. 48v, n. 701. Nel documento si legge, in particolare, che la madrina di Pietro Giovanni Battista Pasquale Terziani (questo il nome completo) fu l'«illustrissima signora» Barbara Monti, moglie del compositore Giovanni Battista Casali (futuro maestro di Terziani).

3] L'unico a riferire di Piticchio è Trambusti, *Storia della musica*, p. 468.

1780 si spostò a Napoli, dove fu allievo di Carlo Cotumacci e Giacomo Insanguine presso il Conservatorio di S. Onofrio.⁴ Rientrato a Roma, si dedicò allo studio del contrappunto osservato sotto la guida di Casali. Il 16 ottobre 1783 fu ammesso alla Congregazione di S. Cecilia con la qualifica di «maestro compositore» e il 28 maggio 1784 divenne membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna.⁵

Nella prima parte della carriera Terziani compose due opere, *Il geloso imprudente* (Roma, Teatro Capranica, 1785) e *Creso* (Venezia, Teatro San Samuele, 1788), per le quali «ottenne gli applausi di molti». ⁶ Fu inoltre autore di vari oratori, tra cui *La sconfitta degli Assiri* (1788) e *Il trionfo di Davide nella morte di Golia* (1790), entrambi rappresentati alla Chiesa di S. Girolamo della Carità.⁷ Nel 1793 cercò di succedere ad

4] Le notizie sulla permanenza napoletana di Terziani sono, allo stato attuale delle mie conoscenze, poco precise e in parte incoerenti: secondo Rebecchini il compositore fu inviato dai genitori a studiare al Conservatorio di S. Pietro a Majella (cfr. Rebecchini, *Una famiglia di musicisti*, p. 357), mentre Trambusti sostiene che a Napoli anche «l'egregio Cimarosa per qualche tempo gli diede lezione» (Trambusti, *Storia della musica*, p. 468).

5] Il documento di ammissione di Terziani alla Congregazione di S. Cecilia si trova in I-Rama, Archivio preunitario, carteggio, categoria III: stato nominativo generale, corda 3097, busta 123. L'esame di ammissione è conservato nella *Raccolta di Esami*, vol. I, in I-Rama, A.Ms.3583. Cfr. Marie Linda Caruso, *Navigating historical perspectives of women composers: bringing research into the classroom*, tesi di laurea, Columbia University, 2014, UMI, Ann Arbor, 2014. Per la presenza presso l'Accademia Filarmonica di Bologna cfr. Osvaldo Gambassi, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 118 e 458.

6] Alfieri, *Brevi notizie storiche*, p. 61. Dello stesso parere è Trambusti, il quale afferma che le sue opere «furono accolte con tutte [sic] il fervore» (Trambusti, *Storia della musica*, p. 468). Per i libretti cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1993, nn. 6910 e 11442.

7] Cfr. Bianca Maria Antolini - Eleonora Simi Bonini, *L'attività musicale in S. Girolamo della Carità*, in Eleonora Simi Bonini, *Il fondo musicale dell'Arciconfraternita di S. Girolamo della Carità*, Roma, Torre d'Orfeo, 1992, pp. 23-35: 32. Fonti musicali de *La sconfitta degli Assiri* sono conservate in I-Ras, MS.Mus.155-156 e MS.Mus.159. Presso lo stesso archivio è presente anche la partitura dell'oratorio a sei voci *Gioacabedda* «del Sig. Pietro Maestro di Cappella della Cattedrale di Ferrara | ed Academico Filarmonico di Bologna» (I-Ras, MS.Mus.157-158), che potrebbe essere attribuita a Terziani. L'oratorio *Il trionfo di Davide* fu rappresentato anche nel 1792 presso la Chiesa di S. Maria in Vallicella. Cfr. Joyce Lynne Johnson, *The Oratorio at*



Criteri per l'edizione dei testi poetici

- Interventi senza nota nell'apparato critico: riguardano la normalizzazione secondo l'uso moderno degli accenti («perché» anziché «perchè», «né» anziché «nè»), 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).
- Interventi con nota nell'apparato critico: riguardano 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.

L'edizione dei testi poetici è stata realizzata sulla base delle fonti musicali. In Appendice è invece proposta la trascrizione completa dei testi delle canzonette secondo l'edizione poetica di Valletta del 1787.

Criteri per l'edizione delle musiche

- Interventi senza di differenziazione tipografica e senza nota nell'apparato critico: riguardano la trascrizione della parte del soprano in chiave di violino, la scrittura polifonica della chitarra secondo l'uso moderno, la modernizzazione della presentazione grafica della musica (forma, raggruppamenti delle note, direzione dei gambi, etc.) e della cifratura del basso continuo ($\frac{6}{4}$ e non $\frac{4}{6}$).
- 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.

Alterazioni

L'uso delle alterazioni è stato normalizzato secondo le regole moderne, segnalando tutti gli interventi in apparato critico. In particolare:

- le alterazioni necessarie mancanti 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.

Appoggiature e acciaccature

Nelle fonti musicali di fine XVIII e inizio XIX secolo le appoggiature e le acciaccature non sono indicate in modo preciso, sia per quanto riguarda la scrittura esatta dell'altezza e della durata della nota, sia per l'assenza di una differenziazione grafica tra i due tipi di abbellimento.⁵¹ Nella presente edizione si è mantenuta la notazione come compare nella lezione originale (una piccola croma senza l'aggiunta della legatura o, in caso di acciaccatura, trattino sulla codetta), adeguando l'altezza delle note secondo l'andamento melodico o la funzione armonica dell'abbellimento. Laddove possibile, si dà conto in apparato delle occorrenze in cui l'altezza e/o la durata delle note risultano differenti da quelle assunte nell'edizione.

Notazione polifonica della chitarra

La lezione originale presenta una scrittura musicale non polifonica in cui le varie voci della chitarra sono raggruppate senza rappresentare la reale durata delle note più gravi alla base del tessuto polifonico degli arpeggi. Tale scrittura, tipica soprattutto della letteratura chitarristica settecentesca e dovuta principalmente a ragioni stenografiche, nella presente edizione è stata revisionata secondo l'uso moderno, con una notazione polifonica in cui ogni parte è riprodotta in modo organico e indipendente sullo stesso rigo:⁵² si sono dunque adoperati i gambi delle note rivolti verso l'alto per la voce superiore e verso il basso per quella inferiore, nonché introdotti per quest'ultima i valori di durata reali aggiungendo le pause se necessarie. Poiché tali interventi sono interamente il risultato della moderna edizione musicale, nell'apparato critico non si dà conto della realizzazione polifonica (durata e pause) della voce grave della chitarra.

Ritornelli

Si è mantenuta la notazione dei ritornelli come compare nelle fonti originali, senza alterare il testo musicale con l'aggiunta di doppie uscite o altri elementi. Si dà conto in apparato delle eventuali lezioni divergenti.

51] Per una disamina sulla questione si rimanda a Clive Brown, *Ornaments. §9 Late 18th century and 19th*, in *Grove Music Online*, Oxford University Press, consultato il 18.08.2019.

52] Si veda, sull'argomento, Angelo Gilardino, *La notazione*, in Allorto - Chiesa - Dell'Ara - Gilardino, *La chitarra*, pp. 99-166: 101-109.



Introduction

Biographical note

Pietro Terziani¹ was born in Rome on February 22nd, 1763.² He probably had his basic music lessons from Francesco Piticchio and then studied composition under Giovanni Battista Casali.³ In 1780 he moved to Naples, where he studied under Carlo Cotumacci and Giacomo Insanguine at the Sant'Onofrio

1] Musicologists have yet to develop a true interest in Pietro Terziani. Known biographical data mainly come from two 19th-century writings, issued few decades after his death: Pietro Alfieri, *Brevi notizie storiche sulla Congregazione e Accademia de' Maestri e Professori di Musica di Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia*. Rome: Perego-Salvioni, 1845, pp. 61-63; Giuseppe Trambusti, *Storia della musica e specialmente dell'italiana*. Velletri: Tipografia Colonnaesi, 1867, pp. 468-471. Their data migrated to modern dictionaries, with their pithy entries: "Terziani, Pietro", in Alberto Basso (ed.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Section II, *Le biografie*, Vol. 8. Turin: UTET, 1988, p. 8. Siegfried Gmeinwieser, "Terziani, Pietro", in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 25. London: Macmillan, 2001, pp. 310-311. Marvin Tartak, Siegfried Gmeinwieser, "Terziani, Pietro", in Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil*, Bd. 16. Kassel: Bärenreiter, 2006, col. 704-705. There is another article, usually ignored in modern dictionaries: Salvatore Rebecchini, "Una famiglia di musicisti romani dell'800: i Terziani", *Strenna dei Romanisti. Natale di Roma*, XXXIX, 1978, pp. 357-366. This one has more about Terziani's life but cites no sources. In the old literature, one should also cite: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Vol. 6. Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 1838, pp. 611-612. François-Joseph Fétis, "Terziani (Pierre)", in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Vol. 7. Paris: Firmin-Didot, 1864², p. 203. *Strenna musicale romana per l'anno 1870*, I. Rome: Stabilimento Tipografico Camerale, 1869, p. 29. Robert Eitner, "Terziani, Pietro", in *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 9. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1903, p. 382.

2] In Alfieri's and Trambusti's 19th-century bios, Terziani's birth year is indicated in error as 1765. This was passed on to all later writings (see fn. 1) except Rebecchini, *Una famiglia*. The correct date (February 22th, 1763) is reported in his baptism certificate we recently found in I-Rvic, Sant'Andrea delle Fratte's, *Battesimi 1757-1771*, f. 48^v, No. 701. (He was baptized on February 24th). In particular, we learn that the godmother of Pietro Giovanni Battista Pasquale Terziani (his complete name) was the «illustrissima signora» Barbara Monti, wife of composer Giovanni Battista Casali, one of Terziani's future teachers.

3] Piticchio is only cited by Trambusti, *Storia*, p. 468.

Conservatory.⁴ Back in Rome, he devoted himself to the study of strict counterpoint under Casali. On October 16th, 1783 he was admitted into the Santa Cecilia Congregation as a «master composer» and on May 28th, 1784 he entered the Bologna Philharmonic Academy.⁵

In his early years, Terziani wrote two operas — *Il geloso imprudente* (Rome, Capranica Theater, 1785); *Creso* (Venice, San Samuele Theater, 1788) — and «won the applause of many».⁶ He also penned oratorios, such as *La sconfitta degli Assiri* (1788) and *Il trionfo di Davide nella morte di Golia* (1790), both performed at San Girolamo della Carità.⁷ In 1793 he tried to succeed Antonio Boroni as chapel master at the Giulia

4] As far as we know, information on Terziani's Naples stay are inaccurate and partly inconsistent. According to Rebecchini (*Una famiglia*, p. 357), his parents sent him to study at the San Pietro a Majella Conservatory. Trambusti (*Storia*, p. 468) affirms that even «the great Cimarosa taught him for a while» in Naples.

5] The document attesting Terziani's admission into the Santa Cecilia Congregation is in I-Rama, Archivio preunitario, Carteggio, categoria III: stato nominativo generale, string 3097, envelope 123. The exam proceedings are preserved in the Raccolta di Esami, Vol. I, in I-Rama, A.Ms.3583. See Marie Linda Caruso, *Navigating Historical Perspectives of Women Composers: Bringing Research Into the Classroom*, Ph.D. diss., Columbia University 2014. Ann Arbor: UMI, 2014. On Terziani's presence at the Accademia Filarmonica, Bologna, see Osvaldo Gambassi, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*. Florence: Olschki, 1992, pp. 118, 458.

6] Alfieri, *Brevi notizie*, p. 61. Trambusti, too (*Storia*, p. 468), states that his operas «were received with utter fervor». On both librettos, see Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990-1993, Nos. 6910, 11442.

7] Bianca Maria Antolini, Eleonora Simi Bonini, "L'attività musicale in S. Girolamo della Carità", in Eleonora Simi Bonini (ed.), *Il fondo musicale dell'Arciconfraternita di S. Girolamo della Carità*. Rome: Torre d'Orfeo, 1992, pp. 23-35: 32. Sources for *La sconfitta degli Assiri* are in I-Ras, MS.Mus.155-156 and MS.Mus.159. The same archive hosts the score of an oratorio for six voices, *Gioacabedda, «del Sig. Pietro Maestro di Cappella della Cattedrale di Ferrara | ed Accademico Filarmonico di Bologna»* (I-Ras, MS.Mus.157-158), who may be him. Another oratorio, *Il trionfo di Davide*, was also performed in 1792 at Santa Maria in Vallicella's. See Joyce Lynne Johnson, *The Oratorio at Santa Maria in Vallicella in Rome, 1770-1800*, Vol. 1, Ph.D. Diss., University of Chicago, 1983. Ann Arbor: UMI, 1983, p. 92.



Apparatus

Text editing criteria

- Changes with no annotation: updated use of diacritics («perchè» into «perché», «nè» into «né»), capitalization, and punctuation (removed when unnecessary, or added for clarity's sake).
- Changes with annotation: separate syllables joined unless extracharacters are needed; any editorial choice not listed above.

Text edition is based on music sources only. The 1787 edition of Valletta's poems is in the Appendix.

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, beaming, polyphonic guitar notation, and numbers ($\frac{4}{6}$ into $\frac{6}{4}$).
- Changes with annotation and no editorial convention: note values and pitches, continuo figures, updated dynamics markings and accidentals.

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.

Ornaments

In late 18th-/early 19th-century sources, appoggiatura and acciaccatura notation is ambiguous both in pitch/duration, and for lack of graphic differentiation.⁵¹ We left the original symbol (a small eighth note—no tie and no dash across its beam) and chose its pitch according to melodic contours and harmonic function. It is annotated whenever possible.

51] A discussion of the topic is in Clive Brown, "Ornaments. §9 Late 18th and 19th century", in *Grove Music Online*, Oxford University Press, retrieved August 18th, 2019.

Polyphonic guitar notation

Original notation is non-polyphonic. Parts are lumped together, disregarding the real values of low notes, which support the whole fabric of the arpeggios. Such notational style, typical of 18th-century guitar music, was largely rooted in shorthand practices. Here, following modern usage, it is rewritten in polyphonic fashion. Each part is consistently and independently reproduced on the same staff,⁵² with upward stems for the upper one and downward stems for the lower one. The latter is now given its real values, with added rests when needed. Such interventions, entirely ascribable to this edition, are not annotated.

Repeats

Repeat notation was left as is. No volta brackets or other signs were added. Variants are accounted for in the Apparatus.

Simile markings, abbreviations

These are resolved and annotated.

Fermatas

A few cadenzas in *L'indifferenza*, *La tomba*, *Barbara navicella*, *Lo strale di Clori*, and *L'affanno* bear a pause placed above two or more notes/rests, or resort to some obsolete notational device. Such cases have been uniformed to current usage, sometimes placing more than one fermata sign if needed. Variants are accounted for in the Apparatus.

Abbreviations

b./bb.	= bar(s)
bc	= continuo
bs	= bass
f./ff.	= folio(s)
guit	= guitar
S	= soprano
v./vv.	= verse(s)

52] Angelo Gilardino, "La notazione", in Allorto, Chiesa, Dell'Ara, Gilardino, *La chitarra*, pp. 99-166: 101-109.



Testi poetici

Texts

n. 1. A Nice infedele

Vanne infedele, addio,
bastano a te gl'inganni,
bastano tanti affanni
a questo afflitto cor.

Ingrata, al piede mio
già le catene io spezzo;
di libertade il prezzo
fu l'aspro mio dolor.

II.

Perché tradirmi, infida,
perché giurarmi fede,
se al vero amor mercede
render tu sai così?

Tu di quest'alma fida
tu fosti il fiero ardore;
le ascose vie del core
mi ricercasti un dì.

III.

Né mai delle mie pene
destò l'aspetto fiero
nel petto tuo severo
un moto di pietà.

Nelle africane arene
forse tu sei nutrita;
o belva, colla vita,
ti diè la crudeltà.

IV.

Non è viltà, se ognora
l'antico error confesso,
a rendermi a me stesso
quel folle error giovò.

Senti così talora
alcun con lieto ciglio
parla di quel periglio,
che intrepido passò.

V.

Tutti gl'inganni tuoi
spesso tra me rammento,
ti miro e più non sento
né pena, né piacer.

n. 1. To Unfaithful Nice

*Go away, unfaithful, bye,
enough with your deceits,
enough are all these griefs
for this sad heart of mine.*

*Ungrateful, from my foot
I am now breaking my chain;
the price of being free
has been my aching pain.*

II.

*Why betraying me, o treacherous,
why pledging me fidelity,
if this is your reward
for my authentic love?*

*You were the burning fire
in my most faithful soul;
you used to deeply explore
my heart's most hidden paths.*

III.

*Nor did the bitter look of
my pain ever wake up
a feeling of compassion
inside your hardened bosom.*

*Amid the African sands
perhaps you have been nurtured;
or else a wild beast gave you
both life and cruelty at once.*

IV.

*I'm no coward, if often
I concede my old error,
that crazy fault did help me
get back to my own self.*

*So you may hear at times
some happy-faced man
telling about that peril
he fearlessly survived.*

V.

*My memory often goes
to all of your deceits,
I watch you and no more feel
any pleasure or pain.*



A. Mice Infedele

Chitarra

Canto
 Vanne infedele ad di o bastano ate l'inganni

All'non tanto

bastano tanti affanni a questo = af - flitto = cor a

que - sto af - flit - to cor. Ingrata al piede mio

Fig. 1: I-Rc, ms. 2278, c. 59r

Chitarra

Canto
 Vanne infedele ad-dio bastano ate gl'inganni

All'non tanto

bastano tanti affanni a ques - to affli - to - cor a

que - sto affli - to cor ingrata al piede mia

Fig. 2: I-Raf, 1.D.7.VI.1, c. 1v

n. 1. A Nice infedele

Allegro non tanto

Chitarra

Soprano

Basso

Van - ne in - fe - de - le, ad - di - o, ba - sta - no a te gl'in -

- gan - ni, ba - sta - no tan - ti af - fan - ni a

que - - - sto af - flit - - - to cor, a

que - - - sto af - flit - - - to cor.

6

4

6 3 5 6 5 6

7

6 5 6 4 5 #3 #6 b5

10

5 6 6 5 6 4 5 #3 5



13

In - gra - - - ta, al pie - de mi - o

15

già le ca - te - ne io spez - zo,

5 5 7

17

già le ca - te - - - ne io spez - zo; di li - - - ber - ta - de il

6 4 5 5 6 5

20

prez - - - - zo fu l'a - - - spro mio do -

5 6 6 5 3 6 5



22

- lor, di li - ber - ta - de il

5 5 6 6 6

24

prez - zo fu la - - - - spro

5 6 6 5

26

mi - o do - - - - lor, fu

6 5 5 6 6 6 5

28

la - - - - spro mio do - - - - lor.

6 5 5

Pubblicazione realizzata
dalla redazione e
dall'ufficio grafico SEdM
Società Editrice di Musicologia
nel mese di dicembre 2019

Pietro Terziani

Dodici canzonette per soprano, chitarra e basso

a cura di Giacomo Sciommeri

Pietro Terziani (1765-1831) fu maestro di cappella presso varie chiese romane, nonché membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna e della Congregazione di S. Cecilia di Roma. Le 12 canzonette della presente edizione, su testi di Nicola Valletta, costituiscono un esempio emblematico della produzione musicale di fine XVIII e inizio XIX secolo. Particolarità dei brani riguarda l'organico: oltre al canto, le cui linee melodiche si snodano su frasi eleganti e moderne, e all'accompagnamento della chitarra, basato su semplici formule di arpeggio tardo-settecentesche, è presente una terza linea di basso non designata a uno specifico strumento. È possibile che sia destinata a un cembalo o un pianoforte che realizza il basso continuo, oppure a un violoncello che sorregge al basso la chitarra.

Pietro Terziani (1765-1831) was chapel master at various Roman churches, as well as a member of both Philharmonic Academy, Bologna, and St. Cecilia Congregation, Rome. The twelve *Canzonettas* in this edition — texts by Nicola Valletta — are a typical example of his musical output intended for private performances among late 18th- and early 19th-century bourgeoisie. Their instrumentation is quite unusual: besides the singer part, with its elegant and modern phrases, and the guitar accompaniment, based on simple late 18th-century arpeggio patterns, there is a third unattributed bass line. It may have been intended for a harpsichord or a piano realizing a basso continuo, or for a cello supporting the guitar on the lower range.

Società Editrice di Musicologia

MUSICA VOCALE DA CAMERA: **11**

ISMN: 979-0-705061-85-7

www.sedm.it