

Editoriale

Cari amici,

un altro anno di attività dell'associazione è trascorso, e come sempre il lavoro di organizzazione di Urbino Musica Antica ha assorbito gran parte delle nostre energie. Tuttavia gli sforzi non sono stati limitati a questo e spero che qualcosa si stia finalmente muovendo nella direzione di una nuova attività romana. Vorrei ricordare a questo proposito il corso sui mandolini storici tenuto durante l'anno da Mauro Squillante e Davide Rebuffa. Il corso, unico nel suo genere, ha riguardato le varie tipologie di mandolino seicentesco, incordato in budello e suonato con le dita, per arrivare al mandolino napoletano settecentesco, accordato per quinte con corde di metallo e suonato col plettro. La ricerca più recente sta dimostrando come questo strumento sia nato nelle botteghe dei liutai romani: dunque non nasconde anche un velato movente campanilistico per ospitare a Roma questo corso, che si è concluso con due concerti realizzati l'8 giugno al Museo degli Strumenti Musicali dell'Accademia di S. Cecilia, nell'ambito della Giornata delle Musica.

Nel corso dell'anno una nota triste è stata la scomparsa di Saverio Franchi avvenuta il 3 aprile di quest'anno. Avevo conosciuto Saverio come collega al conservatorio ma in seguito il nostro rapporto si è tramutato in amicizia e confidenza all'interno del direttivo FIMA, di cui ha fatto parte dal 2004 ricoprendo anche l'incarico di vicepresidente dell'associazione. Dal punto di vista umano l'ho conosciuto come una persona di grande statura morale e intellettuale, generoso nel dare consigli equilibrati espressi in modo saggio e pacato.

Volendo esprimere un pensiero personale riguardo la sua figura professionale, - e indirizzando coloro che volessero approfondire la conoscenza della sua multiforme attività al sito dell'IBIMUS - ritengo che una delle linee guida dell'attività di studioso di Saverio sia stata la ferma convinzione che la ricerca musicologica possa alla fine essere utile alla realizzazione musicale pratica.

La ricerca in questo senso fornisce tanti elementi utili a ricostruire a tre dimensioni un'opera musicale appiattita e offuscata dal tempo. Mi riferisco ad esempio agli Annali della stampa musicale romana dei secoli XVI-XVIII, di cui, insieme a tante sue opere, conserviamo gelosamente una copia presso la Biblioteca Ganassi. Ogni voce di questo testo è un tesoro di notizie, spesso del tutto inedite, ma si trasforma anche in una finestra che ci mostra una piccola scena densa di particolari: una strada, un palazzo, una chiesa, un personaggio importante legato al musicista di cui si parla, che contribuiscono a darne un'immagine viva e nitida. Un vero piacere per chi ama Roma e la musica barocca. Se poi è vero che la ricostruzione della musica antica, oltre che dalla conoscenza e dalle abilità musicali, si realizza anche grazie alle suggestioni, quest'opera è unica nel suo genere.

Vorrei concludere con una breve riflessione che mi viene spontanea dopo aver parlato di ricostruzione della musica antica. In quest'epoca di cambiamenti anche il mondo dello spettacolo e dei concerti si sta

(Continua a pagina 15)

Anno 17 Numero 14

In questo numero:

Editoriale

Saverio Franchi. In Memoriam

Articoli

Anna Zilli

Christina of Sweden queen of music in Rome and the women singers at her service

Susanne Scholz

The Language of the Violin (Terza parte)

Emiliano Giannetti

Jean-Jacques Rousseau: poesia italiana e musica francese

Saverio Franchi. In Memoriam

Con la scomparsa di Saverio Franchi avvenuta il 3 aprile scorso la cultura musicale e musicologica, ma anche la 'romanistica' ha perso un illustre rappresentante. Un grande lavoratore, un grande amico per tutti noi, che lo ricorderemo sempre con affetto e ammirazione. Era anche vicepresidente della FIMA.

Nato a Teramo il 7 novembre 1942, aveva vissuto sempre a Roma, di cui si considerava «non solo cittadino, ma ideale figlio». Al Liceo Massimo si distinse per lo studio, e i suoi colleghi, in particolare il matematico Eugenio Sinestrari, lo ricordano anche per la esuberante e gioiosa vitalità. Studiò brillantemente Lettere e, successivamente, anche Scienze Statistiche e Demografiche a La Sapienza, completando parallelamente anche gli studi musicali (pianoforte, clavicembalo e composizione).

In ambito professionale ha poi costantemente alternato lo studio e la ricerca alla docenza e alla viva prassi



Christina of Sweden queen of music in Rome and the women singers at her service

Anna Zilli

Queen Christina of Sweden chose the eternal city as the perfect setting to carry out her dream of creating a lively cultural circle where all the best artists, intellectuals and musicians could offer their contribution. When she arrived in Rome in December 1655 after leaving her country, her throne and religion, she became one of the main patronesses of musicians and promoters of music: she employed some of the best composers available at the time: Giacomo Carissimi, Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini, to name but a few. Many were the singers at her service, especially *castrati*, some of whom were borrowed from the Sistine Chapel; she also protected and employed a number of women singers, and when she opened the first public theatre in Rome, the Teatro Tordinona, inaugurated in 1671, she obtained the licence to let women perform on a public stage - which was quite a revolutionary event for Rome, a city whose life had always been subject to the popes' whims.

At her court in Palazzo Riario she had set up a sort of music school for women singers: they had the best musicians the world could offer at their disposal, they enjoyed the protection of the greatest patroness in Rome and they even resided at the palace. The training of women singers was exclusively a private one; they were not admitted to the numerous schools disseminated in the eternal city. Furthermore, they were given a good number of occasions to perform at the palace for public events or during the *Accademia Reale*, whose sessions were held regularly at Palazzo Riario.

Towards the first half of the 17th century Rome was so saturated with singers that these began to travel all over Italy in search for work: the so called "Romanine" - Roman women singers - were famous for their talents and abilities and were much appreciated in many courts and theatres all over Italy. Women singers were the ones who travelled the most, because of the bans that popes would regularly issue against their performing publicly and in churches; they often married musicians and singers, which would help them find work and would make their financial lives easier. Christina had only four women singers at her permanent service, but she would occasionally hire other women singers for special events or performances. We learn about a certain "*Centoretti*", who performed at the Tordinona and of a "*Tiepolo*" rival of the *Centoretti*, who performed on the same stage. We also learn about another singer, Elena Passarelli, to whom the poet Sebastiano Baldini dedicated a number of sonnets. Among the singers at her occasional service there was also Anna Maria Scarlatti, sister to the famous composer Alessandro. The documents I found about the singer give no proof about her presence on the stage of the Tordinona or on the stage of Palazzo Riario. Apparently she helped her brother advance in his career in Naples, thanks to her beauty and the protection that she had obtained from powerful men.

The following paragraphs illustrate the lives and careers of the four "*canterine*" at the service of Christina of Sweden: Antonia Coresi, Maria Landini, Angelica Quadrelli and Angela Voglia.

Antonia Coresi

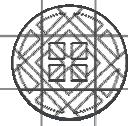
Roman-born Antonia Coresi may be considered among the great sopranos of her time, as she performed in the most prestigious theatres in Italy. Wife of Nicola Coresi, another virtuoso singer, they had been both at the service of Queen Christina of

Sweden since 1670. A number of sonnets written by the poet Sebastiano Baldini describe her as "musician to her Majesty the Queen of Sweden" and prove that she was a virtuoso singer. The Coresi were also hired occasionally by the constable Colonna in Rome. Antonia Coresi played the role of Scipio, the protagonist of the opera *Scipione Africano*, by Francesco Cavalli and Alessandro Stradella, which inaugurated the theatre Tordinona in January 1671. Antonia was much appreciated; Christina presented her with a gift of a painting, a copy of Correggio's *Leda col cigno* made by Carlo Maratta. The Duke of Mantua, Ferdinand Gonzaga, requested her for the performance of an opera to be held at his court in the spring of 1674. She travelled to different Italian cities and performed in the most prestigious theatres; these are the steps in her career before she began her service for Christina. She is employed in Venice from 1655 to 1668, performing in the *Tito* by M.A. Cesti at the theatre SS. Giovanni e Paolo, in the *Dori* by Cesti and in the *Eliogabalo* by Cavalli. Antonia results among the singers employed in the role of Martia in the opera *Il Coriolano*, performed in the Teatro Ducale in Piacenza in 1669, dedicated to Ranuccio II Farnese and Maria Princess D'Este, with libretto by Christoforo Ivanovich and music by Francesco Cavalli. Furthermore, the Venetian impresario Marco Faustini, who worked for the main theatres in Venice and collaborated with the best composers of the time – among whom Cesti and Cavalli – employed many famous singers: Anna Renzi, Giulia Masotti and Antonia Coresi. Whilst at the service of Queen Christina, Antonia continued to perform in Venice, where we find her in 1672 as a singer in the *Orfeo* by Antonio Sartorio, at the Teatro S. Luca. She was also among the interpreters of the *serenata Damone e Clori*, by Alessandro Stradella, as is testified in the music score of Torino¹, together with the rival singer Giulia Masotti, who was occasionally employed by Christina of Sweden.

Maria Landini, la "Mariuccia"

She was the illegitimate child of the marquise Orazio Del Monte e di *Fanchon*, namely Francesca Portuì - Christina's maid - who remained at her service until her death. The Queen had met her during her stay in Paris; she had married her to captain Francesco Landini from Pesaro, one of the men involved in the Monaldeschi affair. Maria was born in 1667 or 1668 in Hamburg – according to the anonymous author of the *Historia degli intrighi galanti* she was born in 1670² - at Christina's court, after *Fanchon* had a relationship with the marquise Del Monte, and she was educated in music and trained in singing. *Fanchon*'s husband was furious at hearing the news about the birth of the girl, but was then calmed down and persuaded by rich gifts coming from the Queen herself. The fact that we find her in different parts of Italy and Europe singing in the best theatres and at the most prestigious courts is an evident proof of her talent and skills; she was not only a salon singer, despite the fact that she performed in *serenatas* and private musical events when she was at the service of Queen Christina in Rome – she was often seen perform together with the other Queen's favourite singer, Angela Voglia, "*La Giorgina*". These are the few information about her activities when she was in Rome.

In the *Avvisi Marescotti* we read that : «[in the evening of 12th July 1687] the Queen of Sweden organised a beautiful *serenata* where the two excellent Giorgina and Landini sang...»³. We also find her singing on the evening of 20th September 1688 a *serenata* in



honour of the French Ambassador Lavardin which took place in the jasmine garden around the house of the marquise Orazio Del Monte, her father, just opposite Palazzo Riario, close to the actual Villa Farnesina⁴. The date became famous because it coincided with the sudden death of the same marquise which occurred the morning after due to a stroke.

Mariuccia apparently performed during the month of July and on 2nd September 1688, once again together with la Giorgina⁵. When in Rome she was at the sole service of Christina; after her death she was put to the service of the Duchess of Hannover in Germany and of the Duke of Mantua⁶. She performed for the latter in many different operas, among which *Il trionfo di Camilla Regina dei Volsci*, by Giovanni Bononcini in Mantua in 1698 and *La fede ne' tradimenti*, by Attilio Ariosti, again in Mantua in 1699 in the role of Anagilda. In the same year she performed in *Duello d'Amore e di Vendetta* by Marc'Antonio Ziani in Venice; in *La forza dell'amicizia* in Mantua in 1700, playing the role of Climenè; in *La pace generosa*, libretto by Francesco Silvani, in Venice in 1700, in the role of Ismena; in *Lucio Vero*, in Genova in 1701 in the role of Berenice⁷. She also performed in Leghorn during the Carnival of 1698⁸. She also sang during the Carnival of 1700 in Venice as a *virtuosa* of the Duke of Mantua and in 1711 we find her at the San Cassiano, where she is called Landini di Chateauneuf, using the surname of her husband, the actor Chateauneuf, but also Landini di Castelnuovo⁹.

She was an acclaimed singer and she was invited to the court of Vienna where she met the composer and theorbo player Francesco Conti, whom she married in 1715 (after the death of her husband Chateauneuf); the two became some of the favourite musicians at court and there they led a happy and comfortable life. From 1710 onwards she is engaged singing all the operas by Johann Joseph Fux, along with a number of other operas and oratorios. She was much appreciated by remarkable composers and musicians like Benedetto Marcello. She probably died in 1722 in mysterious circumstances.

Angelica Quadrelli

Out of the four singers who are the object of this study, Angelica Quadrelli is the one we know less about. She was apparently a very acclaimed theatre singer but also an excellent player of harpsichord, violin and oboe. She was also very beautiful - tall, blonde, with bright eyes and cherry red lips - as the descriptions of the contemporaries tell us; she was so attractive that Innocent XI, in his moralising crusade, thought about shutting her up in a nunnery, together with all the other good-looking women singers. Even Angelica Quadrelli was received under the protective wing of Christina, who appreciated her voice and her music skills; she gave her many opportunities to perform during the gatherings and events she organised in Palazzo Riario. She was a singer for private music events and she also performed on a public stage; she starred together with Antonia Coresi during the inauguration of the theatre Tordinona in 1617, in the role of Sofonisba, Siface's wife, in the opera *Scipione Africano*, as well as in the second opera of the first season of the Tordinona, *Novello Giasone*, in the role of Isifile, Queen of Lenno. She is mentioned in a number of other operas, where she played leading roles. The poet Sebastiano Baldini wrote quite a few sonnets in praise of the singers' skills. The scholar Alberto Cametti believes that she sang more frequently at the Tordinona than any other singer from the papal chapel like Fede, Verdoni, Anatò and others. One of the *Avvisi di Roma* informs us about the death of Angelica Quadrelli which occurred in Rome on 2nd April 1672¹⁰ the singer had the chance to perform on the stage of the Tordinona only during the first two seasons.

Angela Voglia, "La Giorgina".

Angela Maddalena Voglia was called "la Giorgina" probably because of her stepfather's surname, Giacomo Giorgini. She was born in Rome on 13th February 1666, in a house in via de' Tolomei, in Trastevere, from a certain Francesco Voglia, a noble from Camerino - who died when she was little older than four years – and from Caterina Fracchi. The anonymous author of the *Historia segreta degli intrighi galanti* tells a different story: according to him Giorgina was the illegitimate child of a monsignor Zaccaria, who invested everything in educating the girl at the monastery of Santa Eufemia. It was also said that she did not only sing with a grace that would enchant the listeners, but she was also excellent at playing the lute, the theorbo, the harpsichord and the spinet¹¹. She was also very good-looking and this ensured her a great number of admirers. Her mother exploited her daughter's beauty unscrupulously; she would take her to convents or to the palaces of aristocratic ladies where she would have her sing and play, thus enchanting the audience. She accepted the gifts for her daughters with great pleasure and she would encourage all her suitors without making any promises. In April 1686 Christina asked her to sing at the presence of the Duke of Mantua Ferdinand Charles III Gonzaga-Nevers who was in Rome for a visit. The performance took place at the house of the marquise Del Monte, on the evening of 17th April, as reported in the *Avvisi Marescotti* collected by Gloria Staffieri¹². Alberto Cametti on the contrary affirms that the performance was held at Villa Benedetti – today Villa Medici, just outside the Porta San Pancrazio¹³. The Duke of Mantua had taken a fancy for the beautiful Giorgina; he wanted to take her away with him, but she refused to follow him. He gave her a silver washbowl and a casket containing a golden glove box full of jewels¹⁴. When pope Innocent XI asked the Duke of Mantua what had fascinated him the most in Rome, he replied that what had really impressed him was the rare virtuosity of Giorgina; the pope immediately issued an edict - in May 1686 - which compelled attractive women singers to leave Rome or to retire to convents and banned any music teachers from teaching singing and instrumental music to women¹⁵. This meant that even Giorgina, just like the other women singers, should have been shut up in a nunnery; she entreated the Queen of Sweden to take her at her permanent service; the Queen agreed immediately to her request and she took her under her protective wing, together with her sister Barbara, who was not as talented as Giorgina in the musical arts¹⁶. Giorgina was in love with a young French sculptor, Jean-Baptiste Théodon, who had come to Rome to study Roman art; he attended the studio of the Academy of France in via della Lungara, very close to Angela's residence. He was of modest origins, thus he was not particularly appreciated by her mother, who had different plans for her daughter and for herself - definitely more convenient from a financial point of view. She wanted her to be the kept woman of a cardinal but, once Innocent XI found out about the plan, he threatened the woman to shut the girl up in a nunnery. Christina welcomed Giorgina to Palazzo Riario, where the girl was free to see her Théodon whenever she liked. He was the sculptor who decorated the monument to Christina created by Carlo Fontana in St. Peter's, when cardinal Albani, friend of the Queen and notable member of her Academy, became pope Clement XI. The anonymous author of the *Historia degli intrighi galanti* tells about a "musical picnic" organised in the wonderful jasmine gardens of Christina's palace on a summer evening of 1688, during which Giorgina sang a piece whilst playing the lute and improvising. Among the attendants, the French Ambassador, the marquise of Lavardin, delighted just like the whole audience, Christina included, by a concert held in a splendid jasmine-scented garden, whilst enjoying good wine, which culminated in the popular aria *Flon*



Flon, sung along by the whole group, including a highly amused Christina. Giorgina was also present at an event in January 1688 where a great music academy was held at the palace of the old prince Don Flavio Orsini Duke of Bracciano, in honour of the daughter of the Duke della Mirandola, Donna Fulvia Pico, married to Don Tommaso D'Aquino prince of Feroletto, where all the most notable members of the Roman aristocracy were invited¹⁷. Among the invited, Luigi della Cerda y Aragona, Duke of Medinaceli, Spanish Ambassador, famous protector of singers and most of all dangerous protector of women singers, who soon took a fancy to Giorgina but kept from offering himself as a protector to avoid a conflict with Christina, who was adamant when it came to keep the exclusive service of her singers.

Unfortunately Christina fell ill and Giorgina's mother started to interweave her dubious dealings. She promised her in exchange for money to the abbot Vaini, who had already been responsible for the death of *Giovannina*, another girl protected by Christina who had lived in Palazzo Riario. She arranged to have her alone with Vaini in the girl's room in Palazzo Riario, where he seduced her.

The incident was kept secret in order not to upset the Queen who was slowly recovering from an ailment. Some time after the recovery, the Queen, noticing a strange mental state in Giorgina, asked what had happened and after some resistance, was told the truth and was hit by a terrible fit of rage which apparently accelerated her death. She hired a Neapolitan killer – a certain Merula – to kill Vaini, who then fled to Subiaco. When Merula went back to the Queen to inform her that the criminal had fled, she had a fit of rage that proved fatal. This episode is quite controversial: some scholars believe that Giorgina was the innocent victim of the cunning and greed of her mother; others consider Giorgina guilty and complicit – that's why apparently the Queen threw her out of Palazzo Riario and had her shut in a nunnery.

After the death of Christina and after a brief compulsory stay in the Conservatorio del Priore Cosino in S. Maria Maggiore¹⁸, Angelica entered the court of the Spanish Ambassador and became the favourite of the marquise of Cogolludo, who successively acquired the title of Duke of Medinaceli, the aforementioned "protector" of women singers.

Medinaceli then became viceroy of Naples in December 1695 and Giorgina stayed in Naples for the successive five years; in 1701 he was then transferred to Madrid, where eight years later was appointed Minister of Foreign Affairs. Here he was imprisoned and then poisoned; Giorgina was also imprisoned in 1711; she was then freed and banished from Spain in 1714, when she returned to Rome. Alone and fallen from grace, she went back to live in Trastevere in via dell'Arco dei Tolomei – in the same house where she had lived with her parents – and she stayed there until her death, on 20th February 1730¹⁹. Giorgina was not a stage singer, she never sang in public or private theatres, she did not star in operas, she never left Rome if not after Christina's death - she only sang in private circles, in the salons of aristocratic palaces, during musical events organised privately; her activity must have been lively and much appreciated. The only musical document concerning Giorgina is the collection of motets which Alessandro Scarlatti dedicated "all'Illustrissima Signora D. Angela Voglia": *Motetti sacri, ad una, due, tre, e quattro voci con violini per ogni tempo*, published in Naples in 1702²⁰. It concerns a later historic moment than the years when she was at the service of Christina of Sweden.

Notes

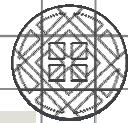
1. I-TnFoà 12, ff.1 -194 v
2. ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristi-*

na di Svezia, cit., p. 51, nota 52.

3. G. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta.*, cit., 1990, p. 76.
4. A. CAMETTI, *Cristina di Svezia: l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma*, cit., pp. 651.
5. G. MORELLI, *Una celebre "canterina" romana del Seicento: La Giorgina*, in «*Studi Secenteschi*», vol. XVI, 1975, p. 180.
6. ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti*, cit., p. 53, nota 55.
7. G. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta.*, cit., pp. 76-77.
8. ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, cit., p. 53, nota 55.
9. A. CAMETTI, *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, cit., vol. I, p. 14.
10. A. CAMETTI, *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, cit., p. 329.
11. A. CAMETTI, *Cristina di Svezia: l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma*, cit., pp. 651.
12. G. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta.*, cit., p. 68.
13. A. CAMETTI, *Cristina di Svezia: l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma*, cit., pp. 652.
14. Ivi, pp. 652.
15. G. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta.*, cit., p. 68-69.
16. Ivi, p. 70
17. A. ADEMOLLO, *La Giorgina*, in <<Fanfulla della Domenica>>, Anno III, N.49, Roma, 4 dicembre 1881, p. 1.
18. A. ADEMOLLO, *La Giorgina*, cit., p. 2.
19. Ivi, pp. 654.
20. (cfr. <http://opac.sbn.it/opacsbn/>)

Bibliography

- ARCKENHOLTZ JOHAN, *Mémoires concernant Christine de Suède, pour servir d'éclaircissement à l'histoire de son règne et principalement de sa vie privée et aux événements de l'histoire de son temps civiles et littéraires*, en 4 volumes, Pierre Mortier Libraire, Amsterdam & Leipzig, 1751.
- ADEMOLLO ALESSANDRO, *I teatri di Roma nel secolo XVII*, Roma, L. Pasqualucci, 1888.
- ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, dall'originale in francese: *Histoire des intrigues galantes de la reine Christine de Suède*, Amsterdam 1697; edizione moderna a cura di Jeanne Bignami Odier e Giorgio Morelli, Roma, Fratelli Palombi Editore, 1979.
- BARBIER PATRICK, *Gli evirati cantori*, Milano, Rizzoli, 1991.
- BUCKLEY VERONICA, *Cristina Regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, Milano, Mondadori, 2006.
- CAMETTI ALBERTO, *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, vol. I e II, Tivoli, Arti grafiche A. Chicca, 1938.
- CLARETTA GAUDENZIO: *La Regina Cristina di Svezia in Italia (1655 -1689). Memorie storiche ed aneddotiche con documenti*, Torino, Tipografie L.Roux e C., 1892.
- LAMAY THOMASIN K., edited by, *Musical voices of early modern women. Many-Headed Melodies*, London, Ashgate Publishing, 2005.
- PIZZAGALLI DANIELA, *La Regina di Roma. Vita e misteri di Cristina di Svezia nell'Italia barocca*, Milano, Rizzoli, 2002.
- STAFFIERI GLORIA, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli "Avvisi Marescotti" (1683-1707)*, Libreria Musicale Italiana, 1990.
- TAMBURINI ELENA, *La lira, la poesia, la voce e il teatro musicale del Seicento: note su alcune vicende biografiche e artistiche della baronessa Anna Rosalia Carusi*, pp. 419-431, in MORELLI ARNALDO, *La musica a Roma nella seconda metà del seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio; atti del convegno internazionale; Roma, 4-7 giugno 1992*, Libreria Musicale Italiana, 1994



The Language of the Violin (Terza parte)

Susanne Scholz

The first two parts of this essay are available on our site at address:

<http://www.fima-online.org/site/it/publications/il-ganassi>

A special emphasis on Michel Pignolet de Montéclair's *Méthode facile pour apprendre à Jouer du violon*¹ (Paris, 1711/12), including some information about the author, a survey of its general content, and his bowing indications compared with those in Pierre Dupont's *Principes de Violon* (Paris 1718)

We now arrive at the central source of this article, important not only for its clarity in style and examples but also for the amount of information it provides:

Michel Pignolet de Montéclair and his violin tutor.

Michel Pignolet was born in 1667 in Andelot, a small village in the department of Haute-Marne. He attended a choir school in Langres under Jean-Baptiste Moreau, also a very successful composer whose most famous students (alongside Montéclair) were Clément Rambault and Dandrieu.

After arriving in Paris in 1687, Michel Pignolet added to his name the name of a small mountain with a fortress (Montéclair) that was located near his birthplace.

At least from 1699 onward, he played in the Paris Opéra orchestra, as well as in the “*petit choeur*” (a small ensemble within the orchestra which played works requiring only continuo and smaller-scale orchestral parts), where he also introduced the “*contrebasse*”, which until then had not been part of the orchestra (the only string bass in the orchestra up to then being the “*basse de violon*” and a “*voile*”, a viola da gamba, for the solo continuo).

Montéclair also had many students, among them the daughters of Francois Couperin. Furthermore, he joined with his cousin Francois Boivin to establish the very well known music shop on Rue St. Honoré à la règle d'Or (this shop can often be found in the sellers' lists included on the first pages of many music prints from that era).

He was a widely acknowledged composer, writing at least two large stage works (*Les Fêtes de l'Eté* [1716] and *Jephthé* [1732]). His sacred music is mostly lost, but numerous French and Italian cantatas, airs and instrumental pieces by him are extant.

Apart from the *Méthode facile pour apprendre à Jouer du violon*, Montéclair also wrote and published the *Nouvelle méthode pour apprendre la musique* (1709), *Leçons de Musique divisées en quatre Classes* (ca. 1709) and *Petite Méthode pour apprendre la musique aux enfants et même aux personnes plus avancées en âge* (ca. 1735), all of which testify to his interest in pedagogical matters and also to the interest of the public, as it was not simply a matter of course to be published in those days.

The *Méthode facile pour apprendre à Jouer du violon avec un Abrégé des Principes de Musique nécessaires pour cet Instrument*, or “Simple Method of Learning to Play the Violin With a Survey of the Principles of Music Necessary for This Instrument” provides the following general information:

- the stringing of the violin (a *chanterelle* for the E-string, second and third string, and a *boudon* for the fourth string)
- an explanation of the French and the Italian G-clefs, and—later on—of the soprano clef (C1)
- how to hold the violin and the bow

(The violin, according to Montéclair, is to be held making contact with the left hand and the button, where the tailgut must be placed firmly against the neck to hold the violin stable; for the bow hold, see the indications given in section 3 of this article)

- explanation of the signs for bowing (“t” for *tirer* [down-bow] and “p” for *pousser* [up-bow]) and for fingerings
- a diagram of the fingerboard with an explanation of the accidentals
- a diagram of the scale from g to c” in seconds, thirds, fourths, fifths, sixths, sevenths and eightths
- an example and explanation of a *tremblement* (trill), including an *appuy* (preparation)
- an explanation of the note values and the beat, duple and triple metres, and the time signatures with examples.
- an exact explanation of how to beat time (singers with their hand, instrumentalists with their foot) and the difference between the French and Italian ways of beating time
- indications as to where to play quavers and semiquavers *égale*, and where to play them *inégale* (definition of “*inégale*”: to remain longer on the first note than on the second)

In explaining equal-metre bars and how to beat them, he provides the following example—which also contains some initial indications on the topic of bowing²:



Batter la mesure à 2 temps gais, et employer la valeur de 2 noires à chaque temps.

à 3 temps légers la valeur de deux croches pour chaque temps.

Le Point (.) vaut la moitié de la noire qui le précède: La Ronde pointée par conséquent vaut trois Blanches, ainsi des autres.

There is nothing surprising or new in this.

He follows this example with dances in duple meters, always with two possibilities of bowing which are noted above and below the line:

-12 Rondeau.

Rigaudon.

Bourée. Il ne faut donner qu'un coup d'archet pour toutes les notes que la Tenue ou Liaison embrasse.

In the Rondeau, we see the bow being retaken after a long note and before two smaller notes (as in the bowing indicated below the first bars), and of course a retake at the bar-line between bars 4 and 5. Thinking back to Muffat, this would match to his example R if only what Muffat described verbally were also portrayed in the music.

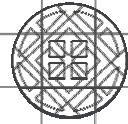
At this point, I would like to introduce another important source on French violin playing:

Pierre Dupont's violin tutor *Principes de Violon par Demandes et par Réponse Par lequel toutes Personne, pourront apprendre d'eux memes à Jouer du dit Instrument*³ ("Principles of the Violin by Question and Answer by the Use of Which all Persons Could Learn on Their Own to Play the Mentioned Instrument"), which by the way could be purchased at Montéclair's shop at rue St. Honore, à la Regle d'or beginning in 1718, and which was reprinted throughout the 18th century—although further examples of other tutors will show the major bowing changes that occurred later on in the century, compared to which Dupont's "Lullist" manner of bowing would seem rather old-fashioned.

In his bowing example for a Bourée, he always uses two up-bows for two small notes when they occur after a longer one. He begins the piece with two up-bows, and even ends up playing three up-bows in a row in the third-to-last bar:

Bourée.

Dupont explains his point very clearly: "Lorsque'elle (la Bourée) commence par 2 croches, il faut les pousser toutes 2 et lorsqu'il y a 2 croches, entre 2 noires, il faut pousser les 2 croches de même, lorsqu'il y a 2 croches, après une blanche sincopé, il faut pousser les 2 croches, ou la noire qui est



aprez elle" (If it [the Bourée] begins with two quavers, both of them have to be played with an up-bow, and if there are 2 quavers between 2 crotchets, both of the two quavers also have to be played with an up-bow; if there are 2 quavers after a syncopated minim, the 2 quavers or the crotchet following have to be played with an up-bow.)

Even if Dupont and Muffat seem to be more strict, always using two up-bows for two short notes after longer one, the following example shows that, for Montéclair, the solution with two up-bows in a row is likewise the usual one. In similar situations, Montéclair only uses the solution of two down-bows for the beginning of a new phrase or for rather slow notes where the second down-bow falls on a strong beat:

This example seems to be an exercise for learning to play two up-bows in a row (analogue to what we will see later on in Courette's treatise), and it confirms the strictness of Dupont's example in the Bourée.

Apart from the "two up-bows" rule, the third-to-last bar of Dupont's Bourée shows us the next very interesting point about French bowing: a syncopated note is never to be played with a second down-bow, neither in this example by Dupont nor in the Bourée of Montéclair (above), nor in example BB by Muffat. They retake only in order to play the strong beat with a down-bow, and never for a weak one!

That is something which the "early music"-making of our times has gotten completely wrong about French bowing. But it is not the only such misconception.

Let us now come to the next topic in Montéclair's tutor: bowing in triple metre.

In addition to the many examples, the text passages dealing with this topic contain the following:

"When there are three equal notes forming a bar of three beats, such as three half notes, three crotchets/quarter notes or three quavers, some draw the first note with a down-bow and the second and third note with two up-bows; so that they will find themselves on the first note of the following bar with a down-bow again; the others

draw the bow on the first note with a down-bow, on the second with an up-bow and on the third note with a down-bow and draw the first note of the following bar once again with a down-bow.

As both kinds are in use, I will mark the one above the notes and the other below; you exercise one and the other in order to better loosen the wrist: nonetheless, the one which I mark below is generally the one adopted by able people."⁷⁵



This small passage gives us two very clear indications:

The French take the rule of playing with a down-bow on the first note of a bar very seriously. As we will see in the examples, this is principally related to the fact that, in France, the violin family stood first of all for dance music, whereas in Italy as early at the beginning of the 17th century, the soprano violin was developing its “career” of imitating the voice as a solo instrument. Therefore, we do not find any solo music for violin in France until the influence of the Italian sonata became too strong (roughly at the beginning of the 18th century); everything else meant for a solo soprano instrument, however, always remains closely related to dance music.

Montéclair provides two solutions with which to solve the “problem” of a triple-metre bar: the “normal” down-up-up, down-up-up, and the technically more demanding down-up-down, down-up-down version which we already got to know with Muffat. In accordance with this observation about required technical skills, the following examples have the down-up-down version attributed to the “more able people” written underneath, therefore being the solution preferred by Montéclair:

A tris tems

La valeur d'une blanche pour chaque temps.

La valeur d'une noire pour chaque temps.

La valeur d'une croche pour chaque temps.

The musical score consists of three staves of three measures each. The top staff shows a normal down-up-up bowing pattern. The middle staff shows a down-up-down pattern. The bottom staff shows a down-up-down pattern. The text "A tris tems" is on the left. Brackets group the three staves under their respective descriptions: "La valeur d'une blanche pour chaque temps.", "La valeur d'une noire pour chaque temps.", and "La valeur d'une croche pour chaque temps.". Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated above the staves.

The indication regarding writing two possible bowings, one above and the other underneath, is to be taken into account for all examples—the one beneath being the one adopted by the more skilled players (this being valid for all examples!)

After giving this general rule about playing bars with three beats, Montéclair inserts practical examples—all of them dances, of course—in which we can learn how to apply the rule to the music:

Il Ganassi

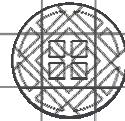
Bollettino della Fondazione Italiana per la Musica Antica C.P. 6159 00195 Roma

Anno 17, Numero 14

Direttore Responsabile
Andrea Damiani

Redazione
Giovanni Cappiello

Hanno collaborato
Emiliano Giannetti, Susanne Scholz, Anna Zilli



As we can see, the bow was retaken quite often.

To get a better understanding of why Montéclair sometimes uses the down-up-up solution and sometimes down-up-down, down-up-down (as well as—twice—down-up-down, up...), we must look at the form of the dances.

All musical examples given for French bowings so far are from real dance music, meaning musical pieces intended to be played and danced to. The form is extremely strict: two “two-bar elements” forming one “four-bar phrase”, with two of the latter forming one of two repeated parts of the dance. Choreographies for the dancers were always oriented on a similarly clear form, and the music’s harmonic structure breathes in the same rhythm—with cadences typically occurring after four bars.

That is why, between the first and the second bar, the rule of retaking is not paid strict observance, but is more important between the fourth and the fifth bars in order that the violinist(s) breathe together with all the other playing, singing and dancing artists.

The third-to-last and second-to-last bars of a part within the triple-metre dances are always understood to be a single whole, with three long beats. But as we can see in all the examples above (Montéclair’s example here and Muffat’s example HH), the bowing is not always changed for such a case. In his upper line, Montéclair provides indication of a slightly less strict bowing possibility for these cases (see Sarabande bar 7, Menuet bar 14, Passepied bar 6 in the line below, bar 14 in the line above). In the Passepied we can see how a so-called *mesure doublée*, a “doubled bar”, is to be written—in a pattern typical of this dance. But otherwise there is no real change, neither in bowing nor in beating time.

And that is once again something which many musicians and ensemble leaders performing early music nowadays are not aware of, being proud simply to recognize a so-called “hemiola” and play it in as inelegant and accented a manner as they possibly can. Ensemble leaders even change the beat of the piece in terms of their hand movements. After all that we have learned from Montéclair about how to beat time, this seems to be entirely foreign to the thinking of French musicians of this era. (This matter can be confirmed with a look at the scores of stage music from Lully to Rameau—so much effort was put into changing time signatures in order not to have to change the beat!)

There are still more dances for which Montéclair provides bowing indications:

all of them are in triple-metre, with the Gigue and the Loure written in 6 and the Canarie in 3. In the dances in 6, we can see very well how, in Montéclair’s opinion it is not so important that the second half of the bar be played with a down-bow. But even in the Canarie (written in 3), the bowing is not corrected and the second bar starts with an up-bow.

The Canarie is, in fact, a very quick dance, often written in 6, where an up-bow for the second half of the bar would be permitted.



Loure, en La tierce majeure.

Gigue, en La tierce mineure.

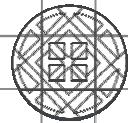
Canaries en Ré tierce majeure

There is an additional insight to be gained from the example of the Canarie by looking at its final note, which is played with an up-bow—in effect, the last bar is a weak second one, and it is also soft in a harmonic sense, as it resolves to the tonic.

A similar attitude can be found in another example of Pierre Dupont:

Sarabande.

It is obvious that Dupont was not worried by this section of the Sarabande being finished with an up-bow, just as Montéclair did not care about it in his final piece, which ends his treatise with an up-bow on the very last note:



This last piece is very interesting in another sense, as well:

not only is it rather unconventional in its bowings (perhaps because it is not a dance but a kind of fanfare, written for two violins but thinking of two trumpets), but additionally the two violins, teacher and student, are not at all together with their bow strokes, or at least do not always land on strong beats with the same bow-stroke—this would be considered outrageous behaviour in the eyes of most string players today.

To conclude the analysis of the *Méthode* by Montéclair, we can see that this tutor contains extremely valuable information on the French way of playing violin music throughout the 17th and the first part of the 18th century.

It is the most complete treatise, exceeding the others in its theoretical explanations as well as bowing indications for most dances, dealing with the major problems of bowing including triple-metres, cases where two small notes follow a longer one, and playing syncopated notes. It also shows with great consistency how to play the so called “hemiolas” that appear at the end of triple-metre dances. Given his importance as a composer and as a bass player in the 24 Violons du Roi and in the Petit Chœur of the orchestra of the Opéra, the indications given by Montéclair take on even more relevance.

Notes

1. Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737), *Méthode facile pour apprendre à Jouer du violon*, Paris 1711/12
2. Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737), *Méthode facile pour apprendre à Jouer du violon*, Paris 1711/12, p. 11 ff
3. Pierre Dupont (?–1740), *Principes de Violon par Demandes et par Réponse Par lequel toutes Personne, pourront apprendre d'eux memes à Jouer du dit Instrument Par Sr. Dupont Maitre de Musique et de Danse*, Paris 1718, reprint of 1740
4. idem, p. 6
5. Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737) *Méthode facile pour appprendre à Jouer du violon*, Paris 1711/12, p. 14



Jean-Jacques Rousseau: poesia italiana e musica francese Un sonetto petrarchesco messo in musica dal filosofo ginevrino

Emiliano Giannetti

Rousseau in Italia

Due furono i soggiorni di Rousseau in Italia ed entrambi furono decisivi per lo sviluppo della sua formazione, delle sue competenze e del suo gusto musicale. Nel primo soggiorno che ebbe luogo a Torino il ginevrino prese coscienza della personale vocazione per l'arte dei suoni e poi, qualche anno più tardi, a Venezia entrato in contatto con la cultura e gli artisti del nostro paese di riconoscere la superiorità della musica italiana – ma dovremmo forse dire anche della nostra lingua – su quella francese¹.

Riflettendo sui legami tra poesia e musica, Rousseau individuò infatti un fondamentale modello di riferimento: la lingua greca antica – ma anche quella latina – che per il carattere sonoro e armonioso che la caratterizzava riusciva ad esprimere i sentimenti in un modo che le lingue moderne non sapevano più riprodurre ad eccezione dell'italiano che aveva mantenuto quelle qualità.

Con il riconoscimento della maggiore espressività della lingua italiana era inevitabile che anche la poesia pensata in quella lingua risultasse più efficace. Non è certamente un caso che il ginevrino, nel 1778, al momento di partire per il suo ultimo soggiorno ad Ermenonville portasse con sé pochi libri fra cui alcuni di storia naturale e di botanica – un'altra delle sue passioni – gli scritti di Plutarco, il proprio *Dictionnaire de musique*, lo spartito del *Devin du village* e per quanto riguarda la poesia soltanto un volume contenente opere del Tasso, il suo poeta prediletto.

Una passione iniziata durante il soggiorno veneziano e che l'avrebbe accompagnato per tutta la vita, come testimonia una lettera in cui scrive:

«Le piante non mi divertono più, non faccio altro che declamare le strofe del Tasso. È stupefacente quale fascino io scopra in questo canto con la mia povera voce rotta e ormai tremolante. Ieri mi sono sciolto in lacrime senza quasi accorgermene, recitando la storia di Olindo e Sofronia. Se avessi una misera, piccola spinetta per sostenere un po' questa mia voce sempre più flebile, canterei da mattina a sera. È impossibile per la mia testaccia rinunciare ai castelli in aria [...] Una spinetta e il mio Tasso, ecco ciò che oggi, mio malgrado, mi occupa la mente»².

Rousseau, alcune composizioni su testo italiano

In questo breve intervento faremo riferimento ad alcune composizioni vocali su testo italiano presenti nella raccolta, pubblicata postuma, delle *Consolations des misères de ma vie*³. Questo titolo fu ideato dal marchese de Girardin, suo ultimo ospite, e come osserva Amalia Collisani, riflette un'immagine che Rousseau dava frequentemente di sé nella conversazione, fissata anche nei *Dialoghi*: «quando sentimenti dolorosi affliggono il suo cuore, cerca sulla tastiera le consolazioni che gli uomini gli rifiutano»⁴.

Questa edizione postuma di musica di Rousseau contiene anche molto materiale di scarto; infatti - come ha scritto Thiérsot – gli amici di Jean-Jacques hanno piamente depositato tutto quello che avevano scovato nei manoscritti, dove tutto non è di egual valore: semplici frasi musicali, ballate ad imitazione di arie popolari, piccole scene musicali composte a “grand orchestre”. Cioè, commenta agrodolce Thiérsot, con accompagnamento di violini e basso⁵!

Le Canzoni da batello

È opportuno precisare che già nel 1753 Rousseau aveva pubblicato a Parigi una raccolta dal titolo *Canzoni da batello. Chansons Italiennes, ou Leçons de Musique pour les Commencants*.

Dodici le composizioni nella raccolta, tutte in italiano: tre di Metastasio e nove del Rolli. Sono delle brevi arie in forma bipartita con un semplice accompagnamento affidato allo strumento a tastiera che secondo il suo autore sarebbe stato utile ai principianti per imparare il linguaggio musicale ed una corretta impostazione vocale, come si evince dall'*Avertissement* che apre l'edizione:

Queste piccole canzoni sono state composte per quelle persone che, sebbene francesi, avendo preso gusto per la musica, vorrebbero coglierne il carattere ed imparare a cantare. Si è provato a riunire i tipi di canzoni maggiormente adatti a mettere in evidenza questo carattere, ed a rendere lo stile sensibile e l'espressione facile. Per prima cosa si tratta di andare a tempo e di non gridare, il resto verrà con il naturale gusto e con le lezioni di un maestro.

Certamente Rousseau era un musicista autodidatta, ma la sua intuizione è confermata da un didatta del calibro di J.-J. Quantz che scrive nel suo celebre trattato:

Comunque la si voglia vedere, la migliore maniera di cantare, rispetto a quella di tutte le altre nazioni, resterà sempre quella degli italiani, presso i quali la si ascolta in una certa maniera perfino nelle loro Barquerolles.

Il titolo di questa raccolta sembra rimandare in maniera abbastanza esplicita al suo soggiorno veneziano in cui l'immaginario del filosofo ginevrino fu profondamente colpito dalla pratica musicale dei gondolieri: un splendida unione di poesia e di musica di cui parla diffusamente nelle sue *Confessioni*, e che affronterà col piglio dell'etnomusicologo anche nella redazione della voce “Barcarola” per l'Enciclopedia:

Specie di Canzoni in lingua veneziana che cantano i gondolieri a Venezia. Sebbene le arie delle *Barcarole* siano fatte per il popolo, e spesso composte dagli stessi gondolieri, esse hanno tanta melodia ed un accento così piacevole che non c'è musicista in tutta Italia che non si picca di conoscerne e di cantarne. L'ingresso gratuito che hanno i gondolieri a tutti i teatri, li mette in grado di formarsi senza spese l'orecchio ed il gusto; di modo che compongono e cantano le loro arie come persone che, senza ignorare le finezze della Musica, non vogliono assolutamente alterare il genere semplice e naturale delle loro barcarole. Le parole di queste canzoni sono di solito le più naturali, come le conversazioni di quelli che le cantano: ma coloro ai quali le immagini fedeli dei costumi del popolo possono piacere, e che amano d'altra parte il dialetto veneziano, se ne appassionano facilmente, sedotti dalla bellezza delle Arie; in modo che molti curiosi ne possiedono delle raccolte molto nutrita. Non dimentichiamo di segnalare alla gloria del Tasso, che la maggior parte dei Gondolieri sanno a memoria una gran parte del suo poema *La Gerusalemme liberata*, che molti lo sanno tutto intero, e passano le notti d'estate sulle loro barche a cantarlo alternativamente da una barca all'altra.

Da questa testimonianza di Rousseau sembra che ai battellieri veneziani venga implicitamente riconosciuta una sorta di professionalità in ambito musicale anche se la loro pratica a Venezia



rimase limitata all'ambito della musica popolare. Il genere riscosse comunque un tale successo che all'estero vennero pubblicate numerose raccolte di Canzoni da Battello. Ce lo segnala lo stesso Benedetto Marcello nel suo *Teatro alla moda* quando scrive:

Venderanno [i veneziani] a' forastieri che desiderassero buone Arie d'Opera, carte vecchie col nome de' Professori migliori; sapranno Comporre, Cantare, Suonare, Recitare, etc., riducendo la maggior parte dell'Arie dell'Opera in Canzon da Battello.

In effetti i canti dei gondolieri, secondo diverse testimonianze del tempo, erano rielaborazioni di arie d'opera. Non escludiamo che anche il nostro Jean-Jacques abbia compiuto un'operazione simile, ma ci piace pensare alla sua testimonianza come un lavoro meno arbitrario.

Sull'importanza di questo approccio che richiama una disciplina come l'etnomusicologia che all'epoca doveva essere ancora codificata rimandiamo al saggio di Roberto Leydi sull'argomento limitandoci a sottolineare come questa sia una testimonianza fondamentale per capire la figura di Rousseau come musicista, poiché ritroveremo questo evidente gusto per la musica popolare anche nel *Devin du village*.

Torniamo piuttosto alla questione della lingua. «Rousseau dall'epoca della *Lettre à Grimm* in poi andava edificando una teoria della musica ispirata ad un rapporto tra musica e linguaggio nazionale come indicatore di spontaneità e quindi "naturalità" espressiva, le *Canzoni da batello* possono senz'altro rappresentare un prototipo di unione tra la tradizione linguistica, anche se colta, e la musica di un popolo. Gli eroi di questo apollineo regno del bel canto erano i gondolieri, amati e rispettati da tutto il popolo che riconosceva in loro i depositari e gli interpreti dell'espressione spontanea e naturale del canto»⁶, scrive Giancarlo Moretti, ma in questa rappresentazione così spontanea un ruolo fondamentale lo aveva pur sempre la lingua e quindi la poesia. Una lingua, e Rousseau lo intuisce subito, che non poteva essere certamente il francese; e lo farà testimoniare alla sua Julie, la protagonista del romanzo epistolare *La Nouvelle Héloïse*:

Comincio tutte le lezioni leggendo alcune ottave del Tasso, qualche scena del Metastasio: poi mi fa dire e accompagnare qualche recitativo, e mi sembra di continuare a parlare o a leggere, il che non mi capita con il recitativo francese⁷

In effetti la lettura di questo romanzo epistolare è indicativa dei gusti poetici di Rousseau che nel corso di quelle pagine inserisce ben venticinque citazioni poetiche, tutte di autori italiani: dieci appartengono a Metastasio, nove al Petrarca, quattro al Tasso e due al Marino.

È, infine, importante poi sottolineare che la pubblicazione delle *Canzoni da batello* avvenne nel pieno della *querelle* fra buffonisti e antibuffonisti. Non si trattava quindi semplicemente dell'esercizio di Rousseau di recuperare alla memoria la semplicità dei canti sentiti intonare dai battellieri lagunari durante il suo soggiorno veneziano bensì di proporre un nuovo modello di bellezza, «superiore rispetto a quello della melodia vocale francese, in quanto immune dalle artificiose sovrastrutture del gusto razionalmente decadente e socialmente cortigiano che caratterizzavano, a suo parere, la musica francese»⁸.

Consolations des misères de ma vie

Dopo esserci soffermati sull'esperienza delle *Canzoni da batello* procediamo finalmente verso le *Consolations des misères de ma vie*.

Riportiamo la descrizione che ne fece Gian Luca Tocchi nell'antologia che realizzò con alcune di queste composizioni nel 1900 e presente in copia anastatica presso il fondo Pedrotti della Biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma⁹.

Sulla copertina dell'edizione dei librai de Rouillé de la Chevardière, rue du Roulle; Esprit, au Palais-Royal, 1781, il signor Bonazech, incisore, raffigurò finissimamente il filosofo Rousseau sotto forma di un busto scolpito, e attorno a lui quattro figure infantili e due femminili allegoricamente concepite. Il tutto inquadrato fra leggiadre piantine d'alloro. Gli intenti allegorici sono dimostrati dall'atteggiamento delle figure suddette: assisa una bella signora in seriche vesti, florida e sorridente, tiene in grembo un altrettanto florido e benestante pargoletto e porge nello stesso tempo ad un misero e, sparuto e dimesso bimbo a lei dinanzi un fiorellino gentile; al suo fianco sta la servente con a tracolla il porte-enfant. Questo gruppo è composto sulla destra, nel mentre a sinistra si vedono un fanciullo ed una fanciulla egualmente in nobili vesti che, estraendo da un panierino ghirlande floreali, ne adornano il piedistallo del busto commemorativo di Rousseau, al centro fra i due gruppi descritti.

Il poeta volge lo sguardo verso destra con espressione, direi, adirata (e non se ne sa il perché!); il volto ombreggiato da un'aria infastidita, il naso sprezzante, con piglio aristocratico, la parrucca ben ravviata (cosa che, in vita, gli accadde di rado!), la pelle del volto raggrinzita (sic!) tanto da farlo sembrare una vecchina. Sul pannello del piedistallo, eretto su due gradini, si leggono scolpite, a mo' di epigrafe, le parole di Montagne:

NATURE EST UN DOUX GUIDE.
JE QUESTE PARTOUT SA PISTE: NOUS L'AVONS
CONFONDUE DE TRACES ARTIFICIELLES.

Un piccolo medaglione sottoposto al quadro principale descritto mostra la tomba di Rousseau, contornata di salici, sull'isoletta del lago di Ermenonville; strumenti musicali stanno arrampicati alle cornici rococò del medaglione. Tutt'intorno la composizione allegorica è inquadrata da medaglioncini alle piantine d'alloro che fanno da pergolato: ognuno di essi porta il titolo di un'opera di Jean-Jacques: *La Nouvelle Héloïse – Lettre sur le Spectacle – Pygmalion – Le Devin du Village – Dictionnaire de Musique – Lettre sur la musique française*.

Questa raccolta, assai varia, si articola in 94 composizioni. Ne troviamo quattro su testo di Metastasio (tre sono in comune con la precedente raccolta) e otto su poesie di Paolo Rolli, anch'esse presenti fra le *Canzoni da batello*.

Rolli e Metastasio rappresentavano in quegli anni un modello nell'arte di scrivere poesia per musica in lingua italiana: il primo fu librettista per Bononcini, Scarlatti e soprattutto Haendel, il secondo – poeta cesareo – ottenne i massimi riconoscimenti cui un poeta poteva aspirare venendo definito addirittura da Stendhal come «il solo poeta della musica».

Le composizioni dedicate ai testi di questi due poeti sono sostanzialmente dei brevi brani strofici in cui Rousseau si limita ad indicare, su un doppio pentagramma, la linea della melodia e quella del basso senza alcuna indicazione per la realizzazione del basso.



Questa apparente semplicità è l'inevitabile conseguenza del genere letterario scelto da Rousseau, entusiasta ammiratore della semplicità italiana, per essere musicato ossia quello della *Canzonetta*.

Intendo pertanto porre la mia attenzione sui lavori ispirati da testi che appartenevano già all'epoca di Rousseau ai classici della letteratura italiana, mi riferisco quindi a quelli ispirati da opere del Petrarca e del Tasso.

I versi dell'amato Tasso il lettore li incontrerà tanto sia in la *Nuova Eloisa* che nell'*Emilio*. La poesia italiana e i versi del Tasso vengono utilizzati da Rousseau per descrivere la forma di seduzione per eccellenza: quella femminile. Poesia, seduzione e mondo femminile sono quindi indissolubilmente legati: sia Julie che Sophie, i due personaggi femminili di Rousseau, vengono presentate ricorrendo alla descrizione di Armida presente nella *Gerusalemme liberata*. Al numero XCIV delle *Consolations* troviamo una *Psalmodie nouvelle sur le Tasse* a cui viene aggiunta la nota: «Je joins ici les deux autres Psalmodies de Florence et de Venise, pour qu'on puisse comparer»¹⁰. Osserva Giovanna Gronda¹¹ che le ottave tassiche appartenevano per Rousseau a pieno diritto al repertorio delle canzoni da battello come in fondo afferma anche nel suo *Dictionnaire de musique*:

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Tasse, que la plupart des gondoliers savent par cœur une grande partie de son poème de *La Jérusalem délivrée*, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'est assurément une belle *barcarole* que le poème du Tasse, qu'Homère seul eut avant lui l'honneur d'être ainsi chanté, et que nul autre poème épique n'en a eu depuis un pareil¹².

Voce non dissimile da quella precedentemente citata tratta da l'Enciclopedia.

Anche Petrarca compare nelle *Consolations des misères de ma vie* in una breve composizione, ma assai interessante, per voce ed arpa, la numero 21 della raccolta¹³. I due versi, come è indicato sullo spartito, furono «fournis par Mademoiselle Dalton». A Rousseau, infatti, piaceva dare prova delle proprie capacità composite e «tutti quelli che gli portavano un testo adatto ad essere messo in musica, erano benvenuti»¹⁴.

La dedicataria aveva quindi scelto il finale del sonetto 254 tratto dal Canzoniere che per questa composizione subisce una piccola variazione rispetto alla versione originale che però non ne altera affatto la struttura metrica.

Infatti Gian Luca Tocchi, che lo inserisce nella sua raccolta di composizioni roussouviane, preferisce denominare tale composizione *Da un sonetto di Petrarca*, evidentemente per sottolinearne l'incompletezza testuale.

Questo il suo breve commento alla composizione:

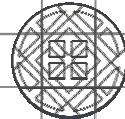
L'arpa d'accompagnamento! Quasi una rarità per quei tempi.... – E queste, in particolare, le cognizioni tecniche di Jean-Jaques su tale strumento! Chiamiamole ARDITE senza timore di esagerazione. – Come testo: due versi di un sonetto di Petrarca; le dimensioni sono, questa volta decisamente modeste! Ma: raggiunto uno scopo prediletto: quello di rivestire di suoni la lingua italiana, l'unica cioè, secondo lui, avente diritto pieno di sposarsi con la musica¹⁵.

Soltanto due versi per questo breve *Chant*, così lo definisce Rousseau, che risponde pienamente alla definizione di *Chanson* che il ginevrino redasse per il suo *Dictionnaire de musique*:

Specie di piccolo testo poetico per musica, assai breve, che tratta di argomenti gradevoli, al quale si aggiunge una melodia per essere cantato in occasioni familiari, come a tavola, con gli amici, con l'amante, e anche da soli per allontanare, per qualche momento la noia se si è ricchi; e per sopportare più lievemente la miseria e il lavoro se si è poveri.

Note

1. Sul soggiorno italiano di Rousseau: Luigi Firpo, *Rousseau in Italia*, Edizioni di «Filosofia», Torino, 1963.
2. J.-J. Rousseau, *Correspondance complète*, edizione critica curata e commentata da R. A. Leigh, voll. I-XLIX, poi Banbury, poi Oxford, 1965-89, n. 6497, vol. XXXVI, p. 196.
3. J.-J. Rousseau, *Les consolations des misères de ma vie*, ou *Recueil d'airs romances et duos*, chez de Roulede de la Chevardière, Paris, 1781.
4. Cfr. le lettere di Girardin del 13 e del 20 dicembre 1778, CC, XLII, 7397 e 7406. Cfr. Rousseau giudice di Jean-Jacques..., cit., p. 1248 (OC, I, 873).
5. Cfr. Prefazione a J.-J. Rousseau, *Les consolations des misères de ma vie*, da una raccolta postuma di musiche varie a cura di Gian Luca Tocchi, De Santis, Roma.
6. Giancarlo Moretti, *Il sogno di Euterpe*, Clueb, Bologna, 2002, pp. 210-211.
7. J.-J. R. Nuova Eloisa, BUR, Milano, 1994, p. 156.
8. Giancarlo Moretti, *Il sogno di Euterpe*, Clueb, Bologna, 2002, p. 210.
9. J.-J. Rousseau, *Les consolations des misères de ma vie*, da una raccolta postuma di musiche varie a cura di Gian Luca Tocchi, De Santis, Roma; collocazione AS 313. La copia conservata è la fotocopia anastatica di un manoscritto in cui troviamo nella prima pagina del testo il timbro indicante il nome dello studioso e l'indirizzo: LARGO DELLA GANCIANA 1 / ROMA.
10. J.-J. Rousseau, *Les consolations des misères de ma vie*, ou *Recueil d'airs romances et duos*, chez de Roulede de la Chevardière, Paris, 1781, p. 198.
11. Cfr. Giovanna Gronda, *Scelte poetiche italiane nelle «Consolations des misères de ma vie»*, in Parigi/Venezia. Cultura, relazioni, influenze negli scambi intellettuali nel Settecento, Leo S. Olschki, Firenze, 1998, p. 180.
12. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Parigi, 1768, p. 139.
13. Questa breve composizione è stata recentemente ripubblicata con il titolo *Chant de Petrarque*, Vigor Music, Eboli, 2012.
14. Così scriveva F. de Chambrier in una lettera del 12 dicembre 1774.
15. J.-J. Rousseau, *Les consolations des misères de ma vie*, da una raccolta postuma di musiche varie a cura di Gian Luca Tocchi, De Santis, Roma, p. 20.



(Continua da pagina 4)

Articles

ADEMOLLO ALESSANDRO, *La Giorgina*, in «Fanfulla della Domenica», Anno III, N.49, Roma, 4 dicembre 1881.

ADEMOLLO ALESSANDRO, *Le avventure romane di una cantante al tempo di Innocenzo XI*, in «L'Opinione», 28 Luglio 1880.

MORELLI GIORGIO, *Dal Babuino all'arco de' Tolomei: il canto della "Giorgina"*, estratto dalla «Strenna dei Romanisti», Roma, Editrice Roma Amor, 1980.

MORELLI GIORGIO, *Una celebre "canterina" romana del Seicento: La Giorgina*, in «Studi Secenteschi», vol. XVI, 1975.

PROTA-GIURLEO ULLISSE, *Notizie intorno ad Anna Maria Scarlatti*, «Archivi», anno XXVII (1960), N.ri 3-4, Biblioteca D'Arte Editrice, Roma.

Excerpt from:

Anna Zilli, *Cristina di Svezia regina della musica a Roma. Le "canterine" al suo servizio*. Rome, ARACNE Editrice, 2013.

musicali. Dal 1974 al 2006 ha insegnato Storia ed Estetica della musica al Conservatorio Morlacchi e, contemporaneamente, dal 2002 al 2007, Organologia ed Estetica alla Facoltà di Lettere dell'Università di Perugia. Trasferitosi poi (2009-2012) al Conservatorio Santa Cecilia di Roma, ha promosso la costituzione del Dipartimento storico-musicologico di questa Istituzione. Inoltre, per la notorietà dei suoi studi e ricerche di interesse bibliografico-musicale, è stato contrattista della disciplina presso la Scuola di specializzazione in Beni Archivistici e Librari della romana Università.

Vastissimi i suoi interessi e sempre originali e di ampio respiro gli esiti dei suoi contributi, per non dire monumentali.

Specializzatosi in ricerche sul teatro musicale sei-settecentesco e sull'editoria romana dei secoli XVI-XVIII, ha fondato e animato dal 1965 al 1979 l'Accademia Barocca, trascrivendo e facendo eseguire in tale ambito melodrammi, oratori e composizioni strumentali inediti (Stradella, Jacopo e Alessandro Melani, Caldara, Galuppi, Cimarosa, Benedetto Micheli, C.Ph.E. Bach, Händel e A- Scarlatti). Analoga attività ha poi svolto nell'ambito del Festival Barocco di Viterbo, pure di sua ideazione, e sempre con solisti di fama internazionale. Senza contare che nei programmi artistici curati da Saverio Franchi figurarono anche *Die Zwillingsbrüder* di Schubert e *Trouble in Tahiti* di L. Bernstein.

Nell'ambito dell'Istituto di Bibliografia Musicale, ha ricoperto ruoli di presidente, di consulente scientifico e direttore di collana, assumendo la direzione del progetto Annali della Stampa Musicale Romana, concretizzatasi con il primo, fondamentale, tomo riguardante la prima metà del Seicento: opera monumentale, appunto, in cui è riflessa a tutto tondo la personalità di studioso di Saverio Franchi, ideale per la competenza storiografica e la formazione umanistica, innanzitutto, che sostanziano la solidità dell'interpretazione di documenti e fonti musicali e corroborano il metodo, con risultati, appunto, sempre di primissimo livello. E le recensioni ai suoi lavori (circa quattrocento, tra volumi, repertori e saggi), i premi e i riconoscimenti ufficiali hanno scandito la sua vita di studioso, sottolineandone il portato: un lavoro serio, silenzioso, di un uomo infaticabile, che ha costruito un archivio personale di dati immenso, sempre disponibile a chiunque chiedesse collaborazione e consigli.

La generosità dello studioso verso i singoli e l'impegno verso la comunità degli studiosi e dei musicologi, ricordano quelli di un Robert Eitner, di un Alfred Einstein, di un Claudio Sartori e di un Oscar Mischiati. Un esempio e una gloria italiana di fronte al mondo. Grazie Saverio!

Giancarlo Rostirolla

(Continua da pagina 1)

trasformando. Quando la musica antica viene ospitata dalle grandi istituzioni concertistiche e teatrali si trova necessariamente coinvolta nelle loro strategie commerciali: quasi sempre il risultato di queste operazioni è un allontanamento dallo spirito genuino della ricerca filologica, come è evidente in alcune produzioni operistiche, che di barocco conservano solo una patina superficiale.

Il compito di continuare a fare ricerca, di sperimentare nuove forme di spettacolo che possano anche stimolare culturalmente il pubblico, è proprio delle piccole istituzioni, dei gruppi autogestiti, dei conservatori: che ormai si affidano quasi esclusivamente al volontariato, essendo evidente anche nel nostro campo l'ampliamento della forbice tra chi ha molto e chi ha poco.

Con l'augurio che i meriti di questo lavoro vengano riconosciuti e che il mestiere della musica antica possa continuare a esistere.



Fondazione Italiana per la Musica Antica della SIFD

Via Col di Lana 7 - 00195 Roma

Tel e Fax 06/3210806

PRESIDENTE Andrea Damiani - PRESIDENTE ONORARIO Giancarlo Rostirolla

COMITATO DIRETTIVO - Giovanni Cappiello, Celestino Dionisi, Saverio Franchi, Franca Maraschini,
Renato Meucci, Orietta Startori,

TESORIERE Massimo Monti - SEGRETERIA Lara Amici
BOLLETTINO a cura di Giovanni Cappiello

Indirizzo Internet della FIMA: www.fima-online.org

Posta elettronica: biblio.fima@libero.it

Modalità e quote di rinnovo associativo per l'anno 2014

| | |
|--|------|
| Quota rinnovo ordinario con il ricevimento del solo Bollettino | € 25 |
| Quota rinnovo ordinario con il ricevimento di tutte le pubblicazioni edite nel 2014 | € 35 |
| Quota di socio sostenitore " " " " " " € 55 | |
| Quota di socio benemerito " " " " " " € 105 | |

La presentazione di un nuovo socio dà diritto al rinnovo gratuito (€ 25) per l'anno 2010. Qualora il socio proponente desiderasse ricevere le pubblicazioni (Rivista Recercare e Musiche relative all'anno associativo) dovrà versare la differenza di € 10. Il socio proponente dovrà trasmettere la propria richiesta di rinnovo unitamente all'iscrizione del nuovo associato.



(da spedire unitamente a fotocopia del versamento)
alla Fondazione Italiana per la Musica Antica della SIFD
C.P. 6159—Roma Prati

Il sottoscritto

Indirizzo (completo di CAP)

Tel/fax

Professione

Strumenti suonati

livello medio semi-professionale professionale

Rinnova la sua adesione per l'anno 2014 versando la quota di € a mezzo:

- c/c postale n. 48457006 intestato a Fond. Italiana per la Musica Antica della SIFD
 assegno bancario NT intestato a Fond. Italiana per la Musica Antica della SIFD
 presenta l'iscrizione del nuovo socio
e chiede il rinnovo gratuito per l'anno 2014, come previsto dalle modalità di iscrizione.

Data e firma