



Centre de Musique Baroque de Versailles  
Cahiers PHILIDOR 25

*Le arie italiane di Teobaldo de Gatti (Parigi, Ch. Ballard, 1696)*  
réalisation Barbara Nestola  
février 2004

© Barbara Nestola, CMBV  
dépôt légal : mars 2004  
ISBN 2-911239-38-5  
<http://www.cmbv.com/images/banq/cp/cp025.pdf>

# AIRS ITALIENS

DE

## MONSIEUR THEOBALDO

### DÈ GATTI.

*Dédiés à MADAME LA PRINCESSE DE CONTI  
Donairette.*



A PARIS,

Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique,  
ruë S. Jean de Beauvais, au Mont Parnasse.

M. DC. XCVI.

AVEC PRIVILEGE DE SA MAIESTÉ.

#### INDICE/INDEX

<i>Beaucoup d'esprit et un coeur capable de tendresse: Teobaldo de Gatti e il suo libro di arie italiane</i> .....	p. 2
<i>Beaucoup d'esprit et un coeur capable de tendresse: Teobaldo de Gatti and his Book of Italian Aires</i> .....	p. 5
Notice RECUEIL.....	p. 8
Notices OEUVRES .....	p. 10

***Beaucoup d'esprit et un coeur capable de tendresse:***  
**Teobaldo de Gatti e il suo libro di arie italiane**

‘Non è assolutamente vero che tutti gli italiani disdegnano il nostro modo di comporre. [...] Tutti sanno che le opere di Lully hanno attirato a Parigi numerosi ammiratori dall'Italia, molti dei quali vivono attualmente tra noi. Mi sarò ingannato se quel *Théobalde* che suona il basso nell'orchestra di Parigi, autore di *Scylla*, opera stimata per le belle sinfonie, non è uno di loro’. Così Lecerf de La Viéville nella *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française* (Bruxelles, 1705) delineava un rapido quanto efficace ritratto della personalità artistica di Teobaldo de Gatti.<sup>1</sup> La Viéville, benché difensore del gusto nazionale contro il processo di ‘italianizzazione’ verificatosi in Francia nel corso del Seicento, parla con entusiasmo di Teobaldo e della sua ammirazione per la musica francese, e a giusto titolo: tra i molti compositori italiani che vissero o soggiornarono in Francia nel XVII secolo, e che contribuirono alla diffusione dello stile italiano oltralpe, Teobaldo rappresenta un caso singolare di sintesi tra le due differenti culture musicali: italiano d'origine, una volta stabilitosi in Francia dimostrò apertura e interesse per la musica francese, proponendosi al tempo stesso come cultore e divulgatore consapevole dello stile italiano.

I suoi biografi affermano che era di origine fiorentina, anche se non esistono documenti che provino questa notizia. Si potrebbe pensare ad un tentativo di assimilarlo al suo illustre predecessore, Jean-Baptiste Lully. In genere, quando un italiano pubblicava le sue musiche in Francia, nei frontespizi o nelle prefazioni delle opere indicava il luogo d'origine (se al di fuori di Roma). È il caso di Jean-Baptiste Stuck, che si firmava ‘Florentin’, o di Giuseppe Fedeli, ‘Vénitien’.<sup>2</sup> Gatti non indica mai la sua provenienza, come neanche il romano Paolo Lorenzani, attivo a Parigi negli anni tra 1678 e 1696. Non sono certamente ragioni sufficienti per credere che anche Gatti fosse romano, ma possono forse mettere in dubbio le sue presunte origini fiorentine.

Fortunatamente per noi, Gatti ha scritto una lunga prefazione alla raccolta di arie italiane<sup>3</sup> che viene descritta in questo catalogo, in cui espone le ragioni della sua presenza in Francia, e successivamente l'intento programmatico della sua opera. Il compositore dichiara di essersi formato presso i migliori ‘maestri di musica’ italiani, e di aver conosciuto ad un certo momento le opere di Jean-Baptiste Lully, restandone talmente affascinato da partire per la Francia per incontrarlo di persona. Gatti indica come ragione della sua scelta l'impossibilità di cogliere la pienezza della musica di Lully ‘dalla carta’, quindi dobbiamo pensare che non avesse assistito in Italia ad esecuzioni dal vivo, ma avesse copie di alcune partiture. Questa idea appare sostenuta da uno scritto di François Parfaict, l'*Histoire de l'Académie Royale de Musique*, in cui afferma che Gatti aveva conosciuto ‘alcuni pezzi di musica strumentale delle prime opere di Lully (come la ciaccona delle *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*)’<sup>4</sup>. Una volta a Parigi, l'assistere alle rappresentazioni di opere all'Académie Royale e la sorpresa provocata dall'ascoltare la musica di Lully furono tali che il compositore decise di rinunciare a tornare in Italia.

A Parigi Teobaldo entrò a fare parte dal 1676 dell'orchestra dell'opera come suonatore di basso, strumento del quale era anche didatta, mantenendo l'incarico fino alla morte, avvenuta nel 1727.<sup>5</sup> Nel 1691 venne rappresentata la sua prima composizione drammatica, la pastorale *Coronis*, su un libretto francese di Chappuzeau de Beaugé: questo dato è significativo, perché per la prima volta dopo la morte di Lully si eseguiva un'opera di un autore italiano sulle scene dell'Académie Royale. Non doveva trattarsi di un'esperienza isolata: nel 1701 fu rappresentata la tragédie lyrique *Scylla*, su libretto di Duché de Vanchy, che diede la notorietà a Teobaldo. Dai commenti del *Mercure Galant*,<sup>6</sup> a quelli

<sup>1</sup> ‘Il n'est pas si absolument vrai que tous les Italiens méprisent notre composition [...]. Je suis trompé si ce Théobalde qui joue à l'Orchestre de Paris de la basse de violon à cinq cordes, et qui a fait *Scylla*, opéra estimé pour ses belles symphonies, n'en est pas un.’ Cfr Jean-Laurent LE CERF DE LA VIÉVILLE, *Comparaison de la Musique Italienne et de la musique Française*, 2e ed., Bruxelles, Foppens, 1705, I, p. 45.

<sup>2</sup> Si vedano a questo proposito le prefazioni dei quattro libri di cantate di Jean-Baptiste Stuck (Paris, Ch. Ballard, 1706-1714) o quelle del primo libro di sonate per violino di Giuseppe FEDELI (Paris, Foucault, 1715) e dei suoi tre libri di arie (Paris, Boivin, 1728-1735 ca.).

<sup>3</sup> Teobaldo DE GATTI, *Airs Italiens dédiés à la Princesse de Conti*, Paris, Ch. Ballard, 1696, pp. [V-VI].

<sup>4</sup> François e Claude PARFAICT, *Histoire de l'Académie Royale de Musique depuis son établissement jusqu'au présent [1645-1742]*, a cura di Renée GIRARDON-MASSON [dattiloscritto], F-Pn Rés Vmb 47, p. 212.

<sup>5</sup> Evrard TITON DU TILLET, *Le Parnasse Français*, Paris, J.-B. Coignard fils, 1732; su Teobaldo cfr la p. 621: ‘La place de symphoniste pour la basse de violon qu'il a occupé pendant cinquante ans dans l'Orchestre de l'Opéra de Paris doit le naturaliser musicien Français, quand même il n'aurait pas obtenu du Roi des lettres de naturalité’.

<sup>6</sup> MERCURE GALANT, Mars 1702, p. 112: ‘On [a] représenté l'été dernier un opéra sous le nom de *Scylla*. Il a été fort estimé, et le succès qu'il a eu a été d'autant plus glorieux à Mr Teobaldo Gatti qui l'a composé, qu'il a paru au mois de septembre, saison très desavantageuse pour les pièces de théâtre, puisqu'alors Paris est dégaré du beau monde et sur tout des personnes de distinction qui vont souvent à l'opéra’.

appena citati di La Viéville, all'elogio di Titon du Tillet che paragonò l'opera a quelle di Lully,<sup>7</sup> tutti furono concordi nel dichiararne l'alto valore musicale. Tra le due produzioni drammatiche con testo francese si colloca il libro di arie italiane, pubblicato nel 1696 da Ch. Ballard e dedicato alla principessa Marie-Anne de Blois Conti, protettrice del compositore, ella stessa eccellente musicista e ballerina, allieva di Couperin e di d'Anglebert.<sup>8</sup>

Sarà certamente utile, prima di esaminare la raccolta di Gatti, dare qualche indicazione sulla presenza e la ricezione della musica italiana in Francia durante la seconda metà del XVII secolo. La moda 'italianizzante', diffusa nel corso del Seicento grazie soprattutto all'abile politica culturale del Mazzarino, aveva subito una momentanea stasi con la nomina di Lully come sovrintendente unico per la Musica, carica che gli permise di esercitare fino al 1687, anno della sua morte, il monopolio sulla produzione di musica drammatica, proibendo che fossero rappresentate opere in italiano. Nel corso degli anni '80 il peso dell'autorità di Lully andava indebolendosi: a Fontainebleau nel 1681 venne rappresentata la pastorale *Nicandro e Fileno* di Paolo Lorenzani alla presenza di Luigi XIV, senza che il sovrintendente potesse impedirlo. Dopo la morte di Lully, i primi tentativi di ripresa di forme italiane sono da ricercare all'interno di opere francesi: nel 1691 figurano tre arie italiane in *Astrée* di P. Colasse, e nel 1693 un'aria per solo e coro in *Médée* di M.-A. Charpentier.

Che il fenomeno destasse rinnovata attenzione lo testimonia anche una tendenza editoriale nell'ultimo ventennio del secolo: arie italiane fecero la loro comparsa tra le pagine del *Mercure Galant* a partire dal 1678, mentre a metà degli anni '90 furono pubblicate dai Ballard due antologie: la prima, del 1695, raccoglie arie di opere rappresentate a Venezia, di autori come D. Gabrielli, D. Freschi, G. B. Tomasi, A. Giannettini, ed altre di compositori già noti o attivi in Francia come L. Rossi e P. Lorenzani;<sup>9</sup> la seconda, pubblicata nello stesso anno, è una raccolta di P. Lorenzani.<sup>10</sup> Nel 1696 fu la volta del libro di Gatti: al momento della pubblicazione della raccolta, dunque, l'interesse per la musica italiana aveva acquistato nuovo slancio. Lo stesso Gatti spiega, nella prefazione già citata poco avanti, che dopo il suo arrivo in Francia aveva composto e divulgato arie italiane, il cui successo fu tale che lo stesso Luigi XIV volle ascoltarle, approvandone lo stile. Questo e il favore accordatogli dagli intenditori incoraggiarono l'autore a continuare la sua impresa, tanto più che egli precisa di aver constatato nelle dame francesi 'tutta la predisposizione al canto italiano, che richiede molto spirito e un cuore capace di tenerezza; [...] perciò ho creduto di non poter far meglio per la gloria della mia patria che di affidare ciò che essa ha di più toccante alle più amabili persone del mondo'. Un ulteriore elemento rivelatore della diffusa conoscenza della musica italiana da parte dei francesi riguarda l'ornamentazione: l'autore dichiara che 'è impossibile scrivere tutti gli abbellimenti di questa musica; per apprendarli, bisognerà indirizzarsi a coloro che conoscono il gusto italiano', lasciando intuire che a Parigi non era difficile all'epoca incontrare estimatori e cultori dello stile italiano.

Il libro di Gatti contiene 12 arie, di cui 8 a voce sola (Soprano) e 4 a due voci (due Soprani; due Bassi; Soprano e Basso). Per quanto riguarda i testi poetici, la prima cosa che si rileva è la scelta di forme metriche atipiche, piuttosto lontane dagli schemi ricorrenti nelle arie che si scrivevano in Italia nello stesso periodo;<sup>11</sup> è presente l'impegno di versi –dal quaternario all'endecasillabo– utilizzati in combinazioni libere, spesso in distici a rima baciata o incrociata (*abba*) che però non rispettano la formula sillabica (es. *a7a8* opp. *a5a7* etc). La sola forma regolare è rappresentata dalla quartina dell'aria *Fanciul di venere*, costituita da due distici di endecasillabi a rima baciata (*aabb*). Ancora una volta la lettura della prefazione è utile per comprendere le ragioni della scelta: elencando i motivi che l'hanno portato a pubblicare la raccolta, Gatti afferma che spesso l'umiltà nel presentare i suoi lavori ha avuto come conseguenza che fossero attribuiti ad altri i testi e le musiche di cui egli stesso era autore. Questa affermazione potrebbe lasciar supporre che la poesia delle arie sia stata scritta da lui.

Dal punto di vista della musica, le arie rivelano una varietà formale che rispecchia l'eclettismo dell'autore: in Italia alla stessa epoca regnava incontrastata la forma col da capo nei tre generi di musica vocale (opera, oratorio e

<sup>7</sup> Evrand TITON DU TILLET, *Le Parnasse Français, cit.*; su *Scylla* cfr l'ultimo paragrafo di p. 621: 'La musique en a plu si fort aux personnes du premier goût et les plus en état d'en juger, qu'on a cru pouvoir le mettre en comparaison avec quelques opéra de Lully, dont il se disoit d'être disciple'.

<sup>8</sup> Maurice BARTHÉLÉMY, *Theobaldo di Gatti et la tragédie en musique 'Scylla'*, in « Recherches sur la musique française classique », IX, 1969, pp. 56-66, p. 57.

<sup>9</sup> *Airs italiens composés par les plus célèbres auteurs*, Paris, R. Ballard, 1695.

<sup>10</sup> Paolo LORENZANI, *Airs Italiens*, Paris, Ch. Ballard, 1695.

<sup>11</sup> La forma poetica tipica dell'aria italiana alla fine del XVII secolo è costituita da una strofa (in genere quartina) di versi con lo stesso numero di sillabe, prevalentemente quaternari, senari, ottonari, a rima baciata, incrociata o alternata; in molti casi è presente l'alternanza con l'endecasillabo, che consiste nell'inserirlo come ultimo verso, o ultimi due, della strofa.

cantata). Gatti usa la forma ABA in quattro casi (su dodici arie), scegliendo come alternative la forma di danza (AABB), canone, rondò (ABACA), aria bipartita A[A]B.

Esaminando le varie soluzioni adottate sul piano dello stile musicale, emerge l'idea di un linguaggio 'cosmopolita', che si propone di aprire una prospettiva sulle diverse possibilità offerte dallo stile italiano, tenendo conto anche della contemporanea produzione francese. È significativo che a raccolta si apra e termini con due arie che hanno un carattere inequivocabilmente francese: *La speranza mi lusinga* e *D'amore alla forza*. *La speranza mi lusinga* introduce un tema che si snoda su un basso di ciaccona, costituito da quattro misure che si ripetono costantemente, con variazioni di altezza, o con l'inserimento di note di passaggio e cromatismi. Gatti ha probabilmente scelto di aprire la raccolta usando la forma della ciaccona come chiaro omaggio allo stile francese che tanto lo aveva affascinato, anche se lo fa in maniera tutto sommato personale: l'articolazione del basso e le aritmie, che all'epoca in cui Gatti pubblica sono molto più audaci presso i francesi, sono abbastanza miti, e l'attenzione sembra spostata piuttosto sull'armonia, ricca di modulazioni repentine (spesso senza conferma) e passaggi cromatici. La composizione che chiude la raccolta, *D'amore alla forza*, è un'aria col da capo a due voci (Soprano e Basso), in cui si rileva una convivenza di elementi italiani, come le brevi entrate in stile imitativo, e cadenze con sincopi e anticipazioni, tipiche dello stile francese.

Nelle altre arie, l'elemento più evidente dello stile italiano è riscontrabile in linee melodiche dal carattere patetico, accentuato dal frequente uso della tonalità minore. Ne è un esempio l'aria *Non ho ardire*, in cui l'impiego del metro ternario porta ad una scrittura sillabica che rispetta l'accentuazione del testo, con una concessione all'ornamentazione in chiusura di frase; un altro tratto stilistico chiaramente italiano è l'anticipazione della melodia del tema nel basso continuo, che lo esegue come introduzione, come nell'aria *Angellin di sete acceso*. Jérôme de La Gorce<sup>12</sup> ha tracciato un paragone tra quest'aria e l'aria italiana *Ad un cuore tutto geloso* estratta dall'*Europe galante* di André Campra, opéra-ballet rappresentata nel 1697, un anno dopo la pubblicazione del libro di Gatti. *Ad un cuore tutto geloso* riprende lo stesso incipit tematico e la stessa tonalità dell'aria di Gatti, con una introduzione strumentale che lo precede; l'affinità appare ancora più evidente se si considera che, proprio come in Gatti, anche in Campra il basso continuo tace al momento dell'ingresso della voce.

Concludendo, si può affermare che l'idea di Gatti risulta al tempo stesso ambiziosa e innovativa: ambiziosa perché apre una prospettiva su una delle forme musicali italiane per eccellenza, l'aria, dimostrando di essere aggiornato sulla produzione coeva in Italia, con al tempo stesso la consapevolezza di andare 'oltre' quanto era stato fatto in Francia sino ad allora (la raccolta di Lorenzani risulta più povera numericamente e formalmente); l'innovazione, forse meno consapevole in quanto non dichiarata programmaticamente, consiste nell'anticipazione del concetto di 'goûts réunis' che all'inizio del secolo successivo avrebbe richiamato l'attenzione di una folta schiera di compositori italiani e francesi attivi a Parigi come Giuseppe Fedeli, Giovanni-Antonio Guido, Jean-Baptiste Stuck, e naturalmente François Couperin, ognuno impegnato a conciliare 'gli armoniosi suoni che sorprendono l'orecchio e lo spirito' con 'il dolce e tenero incanto da cui il cuore non può difendersi'.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Jérôme DE LA GORCE, *Vogue et influence de l'air italien dans l'opéra français autour de 1700*, in « Studi Musicali » XXV, 1996 (1-2), pp. 197-207. Su Gatti cfr. le pp. 200-202.

<sup>13</sup> Jean-Baptiste STUCK, *Méléagre*, tragédie lyrique. Paris, Ch. Ballard, 1709: Prologue [L'union de la musique italienne et française].

***Beaucoup d'esprit et un coeur capable de tendresse:*  
Teobaldo de Gatti and his Book of Italian Airs<sup>1</sup>**

It is absolutely untrue that all Italians scorn our way of composing. Everyone knows that the works of Lully have attracted numerous admirers to Paris from Italy, many of whom live currently among us. I would be mistaken if Théobalde, who plays the bass in the orchestra of the Royal Academy, author of *Scylla*, an opera appreciated for its beautiful symphonies, were not one of them'. This is how Jean-Laurent Lecerf de la Viéville, in his *Comparison of French and Italian Music* (1705) described the artistic personality of Teobaldo de Gatti.<sup>2</sup> La Viéville, in spite of his being a supporter of French taste against the 'italianising' process that took place in France during the 17<sup>th</sup> century, speaks enthusiastically of Teobaldo and his admiration of French music, and with reason: among the many Italian composers who lived in or travelled through France during the 17<sup>th</sup> century, thereby spreading the Italian style, Teobaldo represents an uncommon specimen of synthesis between these two different musical cultures. Though Italian born, after moving to France he proved to be open-minded and interested in French music, also presenting himself as a professor and a conscious popularizer of the Italian style.

His biographers assert that he was of Florentine origin, even though there are no documents that prove this. One could infer their attempt to compare him to his illustrious predecessor, Jean-Baptiste Lully. Generally, whenever an Italian composer would publish music in France, he would indicate on the frontispiece or in the preface of his works his birthplace or his place of origin (if not Rome).<sup>3</sup> Gatti never reveals his origin, nor does the Roman Paolo Lorenzani, active in Paris between 1678 and 1696. This is not a reason to believe that Gatti was Roman too, but it might challenge his supposed Florentine origin.

Fortunately Gatti wrote a long preface to the Italian air collection<sup>4</sup> that will be described in this catalogue, in which he exposes the reasons of his presence in France, and subsequently the programmatic purpose of his work. The composer declares that he studied with the best Italian music masters, and maintains he has known the works of Jean-Baptiste Lully, remaining fascinated to such an extent as to go to France in order to meet him. Gatti indicates the reason for his choice being the impossibility of understanding the fullness of Lully's music 'from paper', therefore we must think that he had never attended performances of Lully's operas in Italy, but that he possessed copies of some scores. In the manuscript of the *Histoire de l'Académie Royale de Musique* François Parfaict wrote that Gatti knew 'some instrumentals pieces from Lully's first operas (such as the chaconne from the *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*)'.<sup>5</sup> After attending operatic performances in Paris at the Académie Royale, the astonishing effect of Lully's music was so fascinating that the composer decided not to go back to Italy.

In Paris Teobaldo joined the opera's orchestra in 1676 as player of bass, an instrument he also taught. He remained in this role until his death, in 1727.<sup>6</sup> In 1691 his first dramatic composition, the pastorale *Coronis*, based on a French libretto, was performed: this is a relevant fact, because it was the first time an opera of an Italian author was represented on the Académie Royale stage after the death of Lully. This was not an isolated incident: in 1701 the tragédie lyrique *Scylla* was performed, and that made Teobaldo famous. The praises of the *Mercure Galant*,<sup>7</sup> those of La Viéville cited above, and those of Titon du Tillet, who compared Gatti's opera to Lully's in his *Parnasse Français* (1732),<sup>8</sup> all agreed in declaring its high musical value. Between these two dramatic productions based on a French text is situated the Italian airs book, published in 1696 by Ch. Ballard and dedicated to princess Marie-Anne de Blois Conti.

<sup>1</sup> My gratitude goes to Francesca Caffarena, whose precious and patient advices made so pleasant and clean the English of this text.

<sup>2</sup> 'Il n'est pas si absolument vrai que tous les Italiens méprisent notre composition [...]. Je suis trompé si ce Théobalde qui joue à l'orchestre de Paris de la basse de violon à cinq cordes, et qui a fait *Scylla*, opéra estimé pour ses belles symphonies, n'en est pas un.' See Jean-Laurent LE CERF DE LA VIÉVILLE, *Comparaison de la Musique Italienne et de la musique Française*, 2e ed., Bruxelles, Foppens, 1705, I, p. 45.

<sup>3</sup> Jean-Baptiste Stuck used often to sign with the adjective 'Florentin': see the forewords to his four books of cantatas (Paris, 1706-1714); Giuseppe Fedeli called himself 'Vénitien' in his three books of airs (Paris, Boivin, 1728-1735 ca.).

<sup>4</sup> Teobaldo DE GATTI, *Airs Italiens dédiés à la Princesse de Conti*, Paris, Ch. Ballard, 1696, pp. [V-VI].

<sup>5</sup> François e Claude PARFAICT, *Histoire de l'Académie Royale de Musique depuis son établissement jusqu'au présent [1645-1742]*, by Renée GIRARDON-MASSON [dactylograph copy], F-Pn Rés Vmb 47, p. 212.

<sup>6</sup> Evrard TITON DU TILLET, *Le Parnasse Français*, Paris, J.-B. Coignard fils, 1732; on Teobaldo see p. 621: 'La place de symphoniste pour la basse de violon qu'il a occupé pendant cinquante ans dans l'orchestre de l'Opéra de Paris doit le naturaliser musicien Français, quand même il n'aurait pas obtenu du Roi des lettres de naturalité'.

<sup>7</sup> MERCURE GALANT, Mars 1702, p. 112: 'On [a] représenté l'été dernier un opéra sous le nom de *Scylla*. Il a été fort estimé, et le succès qu'il a eu a été d'autant plus glorieux à Mr Teobaldo Gatti qui l'a composé, qu'il a paru au mois de septembre, saison très désavantageuse pour les pièces de théâtre, puisqu'alors Paris est dégarni du beau monde et sur tout des personnes de distinction qui vont souvent à l'opéra'.

<sup>8</sup> Evrard TITON DU TILLET, *Le Parnasse Français*, cit.; on *Scylla* see p. 621, last paragraph: 'La musique en a plu si fort aux personnes du premier goût et les plus en état d'en juger, qu'on a cru pouvoir le mettre en comparaison avec quelques opéra de Lully, dont il se disait d'être disciple'.

She was the patroness of the composer, and was herself an excellent musician and dancer, who had been a pupil of d'Anglebert and Couperin.<sup>9</sup>

Before examining the collection of Gatti, it is useful to give some indication of the presence and the spread of Italian music in France during the second half of the 17<sup>th</sup> century. The 'Italianizing fashion', diffused in the course of the XVII<sup>th</sup> century thanks especially to the skillful cultural policy of Mazarino, had a momentary stasis with the appointment of Lully as sole supervisor for Music. This office allowed him to exercise a monopoly on the production of dramatic music until his death in 1687, forbidding the representation of stage works in Italian. On the other hand, Lully himself was unable to prevent in 1681 the performance of Paolo Lorenzani's Italian pastorelle *Nicandro e Fileno* in Fontainebleau, with Louis XIV attending. The period following Lully's death saw most important French composers attempting a rapprochement with the Italian style. In 1691 we find three Italian airs in P. Colasse's tragédie en musique *Astrée*. Two years later, M.-A. Charpentier's *Médée* (1693) includes an air written in Italian for a female character identified only as 'an Italian'.

Proof of the new awareness awakened by this matter, is a publishing trend in Paris of the twenty last years of the Century. Italian airs made their appearance within the pages of the *Mercure Galant* from 1678, while in the mid of the Sixteen-Nineties two anthologies were published by Ballard: the first, in 1695, collects airs from operas represented in Venice, by composers like D. Gabrielli, D. Freschi, G. B. Tomasi, A. Giannettini, and composers already famous or active in France like L. Rossi and P. Lorenzani;<sup>10</sup> the second one, published in the same year, is a collection of airs by P. Lorenzani.<sup>11</sup> In 1696, when Gatti's book was published, the interest in Italian music had already been increasing. Gatti himself explains, in the preface quoted below, that after his arrival in France he had composed Italian airs that were so remarkably successful that Louis XIV himself expressed his desire to listen to them, approving their style. This along with the favour expressed by connoisseurs encouraged the author to continue his enterprise, even more so after noticing French ladies' 'completely natural disposition to Italian way of singing, which requires much wit and a heart capable of tenderness. [...] That's why I thought I could do nothing better for the glory of my country than to share its most moving qualities with the most amiable persons in the world'. A further element which reveals the ubiquitous acquaintance with Italian music is on the subject of ornamentation: the author declares that 'it is impossible to write all the embellishments of this music; in order to learn them, it is necessary to address oneself to those who know Italian taste', implying that in Paris it was not difficult at the time to meet appreciators and followers of the Italian style.

Gatti's book contains twelve airs, eight of which are for one voice (Soprano) and continuo; the other four are for two voices (two Sopranos; two Basses; Soprano and Bass) and continuo. With regard to the poetic texts, the first remarkable instance is the choice of atypical metric shapes, divergent from the recurrent outlines of the airs written in Italy at the same period.<sup>12</sup> Freely combined verses –from the quaternario (a four-syllable line) to the hendecasyllabic line– are often utilised in couplets or in 'rima incrociata' (*abba*). The couplets, however, do not follow the syllabic pattern (for example *a5a7* or *a8a9*). The only instance of a regular pattern is the quatrain of the air *Fanciul di Venere*, composed by two hendecasyllabic couplets. Once again reading the preface helps us to understand the motives of the choice: listing the reasons that drove him to publish the collection, Gatti asserts that humility in introducing his works often had as a consequence the attribution of his own texts and music to others. This statement might imply that the lyrics of the airs were written by himself.

From the musical point of view, the airs display a variety of forms reflecting the eclecticism of the author: in Italy at the same age the *da capo* air was the dominant form in the three styles of vocal music (opera, oratorio, cantata). Gatti uses ABA form in four instances, choosing as alternatives the dance form (AABB), canon, rondeau (ABACA), two-part air A[A]B.

Gatti's style shows a cosmopolitan musical language. It purposefully opens up to the wide range of possibilities provided in the Italian style, without disregarding the contemporary French production. It is worth noting that the collection begins and ends with two airs that combine features of both French and Italian style: *La speranza mi*

<sup>9</sup> Maurice BARTHÉLÉMY, *Theobaldo di Gatti et la tragédie en musique 'Scylla'*, in « Recherches sur la musique française classique », IX, 1969, pp. 56-66, p. 57.

<sup>10</sup> *Airs italiens composés par les plus célèbres auteurs*, Paris, R. Ballard, 1695.

<sup>11</sup> Paolo LORENZANI, *Airs Italiens*, Paris, Ch. Ballard, 1695.

<sup>12</sup> The typical metrical shape of the Italian air the end of the 17<sup>th</sup> century is made up of one *strofa* (generally a quatrain) of verses with the same number of syllables.

*lusinga* and *D'amore alla forza*. *La speranza mi lusinga* introduces a theme on a ciaccona bass, constituted by four bars constantly repeated, with some variations: of pitch, with passage note insertion and chromatism. Gatti may have deliberately chosen to open the collection with a chaconne, an unmistakable tribute to the French style that had so intensely captivated him, even though, after all, he does it in a personal way: the articulation of the continuo and the arhythmies, that, at the age in which Gatti published his book, were much more audacious among the French, are mitigated, and attention seems focused rather on the harmony, full of sudden modulations (often without a close) and chromatism. On the other hand, the utilization of the ternary meter leads to a syllabic musical writing that mirrors the accentuation of the text, indulging in ornamentation on the last syllable of the phrase: this is clearly an Italian stylistic feature. In the same way, the last composition in the book, *D'amore alla forza*, a da capo air for two voices, introduces both Italian musical elements, such as the short entries in imitative style, and French ones, such as cadences with syncopations and anticipations.

In the other airs, the most evident feature of the Italian style may be found in melodic lines with a pathetic character, emphasized by the use of the minor tonality, with the anticipation of the thematic melody in the continuo. The air *Augellin di sete acceso* represents an interesting example of this musical writing. A study by Jérôme de La Gorce<sup>13</sup> draws a comparison between this air and André Campra's Italian air *Ad un cuore tutto geloso*, excerpt from *L'Europe galante*. This opéra-ballet was represented in 1697, one year after Gatti's book of Italian airs. Campra's air takes the same tonality, the same ternary meter and the same melodic incipit of Gatti's, with an instrumental introduction that displays it before the voice; the affinity is more evident if we consider that both in Campra and in Gatti the continuo is silent when the voice starts singing the theme.

In conclusion, we can assert that Gatti's purpose proves to be both ambitious and innovative: ambitious, because it portrays an overview of one musical form, the air, among the most representative of the Italian style, proving at the same time the author's awareness of Italian musical features and French ones; moreover, he attempts to go beyond the contemporary production in France of the same style (for example, Lorenzani's book, published by Ballard in 1695, contains only six airs, most of which in the da capo form). Gatti's innovation, perhaps less aware because not intentionally declared, consists in anticipating the concept of 'goûts réunis' (combined tastes), that at the beginning of the following century would have called the attention of numerous Italian and French composers active in Paris, like Jean-Baptiste Morin, Jean-Baptiste Stuck, Giuseppe Fedeli, Giovanni-Antonio Guido, and, of course, François Couperin, all involved in synthesizing 'the harmonious sounds which surprise the ear and the spirit' with 'the sweet and tender charme against which the heart is defenceless'.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Jérôme DE LA GORCE, *Vogue et influence de l'air italien dans l'opéra français autour de 1700*, in « Studi Musicali » XXV, 1996 (1-2), pp. 197-207. On Gatti see the pp. 200-202.

<sup>14</sup> Jean-Baptiste STUCK, *Méléagre*, tragédie lyrique. Paris, Ch. Ballard, 1709: Prologue [L'union de la musique italienne et française].

NOTICES PHILIDOR<sup>1</sup>

## I. NOTICE « RECUEIL »

## AIRS ITALIENS DÉDIÉS À LA PRINCESSE DE CONTI

pré-sélection	# musique - recueil ~ état en cours ☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE
auteur de la fiche autres catalogues	Barbara Nestola RISM/ G 0573 Nuovo Vogel/ 1118
sous-catalogue	TdG.recueil.01
auteurs	GATTI, Teobaldo de
dates	1696
éditeur/graveur/libraire	BALLARD, Christophe
dédicataires	BLOIS-CONTI, Marie-Anne de
source A	AIRS ITALIENS/ DÈ/ MONSIEUR THEOBALDO/ DE GATTI./ Dédiez à MADAME LA PRINCESSE DE CONTI/ Douairiere. Paris, Christophe Ballard, 1696 Partitura, [VII]-49-[3] p. F-Pn/ Vm7 21
notes source A	contiene :

- p. [I] [Frontespizio]
- p. [II-III] ALL ALTEZZA/ SERENISSIMA/ DELLA/ SIGNORA PRINCIPESSA/ VEDOVA DI CONTI
- p. [IV-V] A SON ALTESSE/ SÉRÉNISIME/ MADAME/ LA PRINCESSE DE CONTI/ DOUARIÈRE
- p. [VI-VII] AU LECTEUR
- p. 1-6 La speranza mi lusinga
- p. 7-9 Non ho ardire
- p. 10-18 L'altèra mia fede
- p. 19-22 Pene terribili
- p. 23-28 Augellin di sete acceso
- P. 29-30 Fanciul di venere
- p. 31-33 Care pene, dolci catene
- p. 34-37 Non chiedo amor
- p. 38-40 S'io v'amo, cor mio
- p. 41-42 Qual infermo che sta
- p. 43-44 Il capriccio governa
- p. 45-49 D'Amore alla forza
- p. [50] Illustrazione con motto VIRTUTI FORTUNA CEDIT
- p. [51] TAVOLA
- p. [52] EXTRAIT DU PRIVILÈGE

Testi introduttivi:

EPISTOLA ALL'ALTEZZA SERENISSIMA DELLA SIGNORA PRINCIPESSA VEDOVA DI CONTI.

All'ombra dei Gigli di VOSTRA ALTEZZA SERENISSIMA e sotto i raggi d'un suo placidissimo sguardo, io mi studio d'acquistar chiara luce alle mie oscure musicali note ; e benché da sì temerario ardire dovesse ritenermi, e la debolezza de miei talenti, ed il finissimo gusto, che ha L'A. V. S. in ogn'arte liberale, ed in questa in specie della musica ; con tuttociò, giacché alcune delle sodette mie note, hanno havut'in sorte d'esser udite dal più saggio e dal più augusto di tutti i regi, e sapend'io, che tra 'l coro delle Virtù, che s'accordano sì ben insieme nell'inclito animo di V. A. S. e donde viene decantato il suo gloriosissimo nome, rilevino però con più dolce grido quelle della benignità e clemenza, sotto la guida di queste per tanto m'avanzo io a porgere a suoi piedi un piccolo bensì, mà ossequioso tributo della mia rauca lira. Imploro dalla medesima sua benignità che si degni di riflettere non alla picciolezza dell'offerta ; ma alla fervenza del zelo, con che, segnalando me stesso nel vanto dell'invitta sua protezione, ambirei di poter tramandar a secoli a venire colla tromba della Fama, canori accenti in applauso eterno delle grazie e doti, ond'il Cielo ha sì mirabilmente arricchita tutta la Serenissima persona dell'A. V. mentre con farle profondissimo inchino mi consacro,

<sup>1</sup> L'ortografia e la punteggiatura dei testi contenuti nella raccolta di arie italiane di Gatti (dediche, prefazione e testi poetici) sono state modificate secondo le regole dell'italiano e del francese attuali.



DI VOSTRA ALTEZZA SERENISSIMA,  
Umilissimo, ubbidientissimo ed obligatissimo servitore,  
J. THEOBALDO DE GATTI.

ÉPÎTRE A SON ALTESSE SÉRÉNISSIME MADAME LA PRINCESSE DE CONTI DOUAIRIÈRE.

MADAME,

Si j'ose paraître devant VOTRE ALTESSE SÉRÉNISSIME, et aspirer à l'honneur de sa protection, c'est pour former mon génie à la vue de tant de lumières qui vous élèvent au dessus de ce qu'il y a de plus accompli dans l'Univers. Je suis le premier, MADAME, à reconnaître que cette audace n'est pas excusable, et que je ne devais pas exposer de faibles talents au parfait discernement que vous avez sur tous les arts libéraux, et particulièrement sur la musique ; mais après que le plus grand Roi du monde n'a pas dédaigné d'entendre quelques-uns de mes ouvrages, j'espère que ces mêmes bontés qui portent la gloire de votre nom jusqu'aux extrémités de la terre ne seront pas refusées à un Étranger, qui ne les demande que pour tâcher de les mériter. Ma Muse tremblante et timide met aux pieds de V. A. S. un petit essai de ses occupations ; heureuse si favorisée de son illustre protection, elle peut mêler sa voix à celle de la Renommée pour célébrer un jour vos admirables qualités : en attendant que devenue plus hardie et plus digne de l'attention de V. A. S. elle soit en état de remplir un si noble dessin, je prends la liberté de me dire avec un profond respect,

MADAME,  
DE VOTRE ALTESSE SÉRÉNISSIME,  
Le très humble, très obéissant et très obligé serviteur,  
THEOBALDO DE GATTI.

AU LECTEUR

La fréquentation des plus habiles maîtres de musique d'Italie, et l'application que j'avais à bien comprendre la délicatesse du chant m'inspirèrent un dessein qu'on ne devait pas attendre d'un homme qui jouissait d'une heureuse tranquillité : j'apprenais que la manière française avait ses beautés, et j'étais charmé des airs et de la réputation de Monsieur de Lully ; et comme je ne pouvais juger du chant sur le papier, ni connaître tout le mérite de mondit Sieur de Lully sans voir ses ouvrages exécutés selon son génie, je pris la résolution de venir en France, et je m'y rendis pour m'informer de l'un et de l'autre. Je fus agréablement surpris de la manière de chanter, dont la perfection est l'ouvrage de l'illustre Monsieur Lambert, qui, outre la composition où il excelle, possède encore éminemment l'art d'exprimer par le chant les divers sentiments que la musique fait naître dans les cœurs ; mais l'idée que je m'étais formée de l'incomparable Monsieur de Lully n'égalait pas ce qui m'en parut à la représentation de ses opéras : j'eus même le bonheur d'être assuré de son estime, et la joie que j'en ressentis fut si grande que je suspendis le projet de retourner en Italie.

Je remarquais dans les dames toutes les dispositions pour le chant italien, qui demande beaucoup d'esprit et un cœur capable de tendresse ; la langue italienne semble être la langue de l'Amour ; le chant italien a des agréments qui vont au cœur ; ainsi je crus que je ne pouvais mieux faire pour la gloire de ma patrie que de confier ce qu'elle a de plus touchant aux plus aimables personnes du monde. Je composais des airs italiens qui furent bientôt sus des honnêtes gens ; leur destinée fut si belle que Sa Majesté les voulut entendre, et qu'elle eût la bonté de les approuver.

Ce succès qui avait passé mes espérances me donna le courage de continuer : j'en composais d'autres de temps en temps, et l'on en tira tant de copies qu'ils n'étaient plus reconnaissables.

Voilà le véritable sujet qui m'a obligé de les faire imprimer ; j'aurais pu le rejeter sur mes amis qui ne m'en dédieraient pas ; mais pourquoi les charger du reproche de s'être laissé prévenir en ma faveur ?

J'ai eu si peu d'empressement à faire valoir mes avantages qu'on a quelquefois attribué à d'autres qu'à moi des airs et des paroles dont j'étais l'auteur.

S'ils sont bien reçus j'en donnerai un pareil nombre tous les trois mois, le sort des premiers en décidera ; on ne les verra paraître à l'avenir que sur l'assurance de l'approbation publique.

Il est impossible d'écrire tous les agréments de cette musique ; pour s'en instruire il faudra s'adresser à ceux qui sont dans le goût italien.

Plusieurs de mes airs sont mêlés de symphonies, j'en ai marqué les endroits avec des chiffres romains ; on peut toutefois les chanter sans elles. Il ne tiendra pas à moi que je ne donne les symphonies en particulier.

Tant de livres n'auront rien de choquant, puisqu'on y remarquera de l'ordre ; et d'ailleurs il sera aisé de les rassembler en un seul.

On m'a conseillé de faire une explication de l'épître italienne qui est au commencement de ce premier livre ; mais une traduction littérale n'aurait pas la même grâce dans la langue française : je me suis contenté d'en marquer le sens, et de conserver le caractère de respect dont elle est conçue.

Je n'importunerai pas le lecteur par des soumissions qui l'offenseraient ; je le prie seulement de prendre ces avertissements en bonne part : je les devais à la satisfaction du public et à ma propre réputation.

B.

D-W [Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek].

A proposito di quanto dichiara Gatti nella prefazione in merito al suo viaggio dall'Italia a Parigi per incontrare Lully, cfr. François e Claude PARFAICT, *Histoire de l'Académie Royale de Musique depuis son établissement jusqu'au présent [1645-1742]*, a cura di Renée GIRARDON-MASSON [dattiloscritto], F-Pn Rés Vmb 47, p. 212: "Théobaldo fut si chargé de quelques morceaux de symphonie des premiers opéras (c'était la chaconne des

autres sources

remarques

*Fêtes de l'Amour et de Bacchus*) de Lully, qui étaient venu jusqu'à Florence, qu'il voulut absolument en connaître l'auteur'.

La ciaccona menzionata da Parfaict puo' essere identicata con il *Deuxième air des Magiciens* (Atto II, scena 2). Cfr. Jean-Baptiste LULLY, *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* [1672], Paris, J.B.C. Ballard, 1716, pp. 75-76.

dépouillements  
cote CMBV  
bibliographie

F-Pn/ Vm7 21

CMBV/ ARC THE 01

Evrard TITON DU TILLET, *Le Parnasse Français*, Paris, 1732, p. 622.

Claude et François PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, 1756, T. 5, p. 405.

Jérôme de LA GORCE, *Vogue et influence de l'air italien dans l'opéra français autour de 1700*, in « Studi Musicali » XXV, 1996 (1-2), pp. 197-207. Su Gatti cfr le pp. 200-202.

=====  
=====

## II. NOTICES « ŒUVRE »

### air LA SPERANZA MI LUSINGA

pré-sélection	# musique - oeuvre ~ état en cours ☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE
auteur de la fiche	Barbara Nestola
sous-catalogue	TdG.recueil.01.01
auteurs	GATTI, Teobaldo de
effectif général	ut1/bc
code incipit	31 55 434 44 331 25
dates	1696
source A	I. [senza titolo] in Teobaldo de Gatti <i>Airs italiens</i> Paris, Christophe Ballard, 1696 Partitura, pp. 1-6 F-Pn/ Vm7 21
autres sources	B. Air in Theoballe [ <i>Cantates et Airs italiens</i> ] partitura ms, ff. 6v-7 F-Pn/ Vm7 7216
dépouillements	F-Pn/ Vm7 21 F-Pn/ Vm7 7216
comparaison sources	B., parte di Ut1: - mancano le legature alle mis. 14-15, 38-39, 57-58, 75-76.
forme musicale	aria
notes musique	La M ABA tempo: 3
texte	<i>La speranza mi lusinga e mi dice ch'un dì godrò. Ma il timore c'ho nel core mi fa veder dipinto in lontananza il bel goder della speranza.</i>

=====  
=====

air **NON HO ARDIRE**

pré-sélection # musique  
 - oeuvre  
 ~ état en cours  
 ☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE  
 auteur de la fiche Barbara Nestola  
 sous-catalogue TdG.recueil.01.02  
 auteurs GATTI, Teobaldo de  
 effectif général ut1/bc  
 code incipit 55 55 22 31 11 66 54 33  
 dates 1696  
 source A II. [senza titolo]  
 in  
 Teobaldo de Gatti  
*Airs italiens*  
 Paris, Christophe Ballard, 1696  
 partitura, pp. 7-9  
 F-Pn/ Vm7 21  
 dépouillements F-Pn/ Vm7 21  
 forme musicale aria  
 notes musique sol m  
 ABA  
 tempo: 3  
 texte *Non ho ardire di scoprire  
 il secreto c'ho nel petto  
 alla cruda che ignuda  
 di pietà sempre fu.  
 O stelle! Che lassù  
 voi vedete i miei deliri,  
 palesate i miei martiri  
 all'adorato mio bene,  
 e dite che, tra catene  
 se mi convien morire  
 sì fermo e costante,  
 finirò i miei dì mutolo amante.*

## =====

duo **L'ALTÈRA MIA FEDE**

pré-sélection # musique  
 - oeuvre  
 ~ état en cours  
 ☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE  
 auteur de la fiche Barbara Nestola  
 sous-catalogue TdG.recueil.01.03  
 auteurs GATTI, Teobaldo de  
 effectif général ut1,ut1/bc  
 code incipit 3 223 444 432 36 655 144 432 334  
 dates 1696  
 source A III. [senza titolo]  
 in  
 Teobaldo de Gatti  
*Airs italiens*  
 Paris, Christophe Ballard, 1696  
 partitura, pp. 10-18  
 F-Pn/ Vm7 21  
 dépouillements F-Pn/ Vm7 21  
 forme musicale aria  
 notes musique mi m  
 tempo: 3  
 texte *L'altèra mia fede  
 pretende pietà,  
 ardita la chiede,  
 se è giusto il tuo core  
 a me la darà.*

*Tu m'ami, lo so.  
Conosco il martire,  
m'è noto il servire,  
ma che farci poss'io,  
Che cerca il tuo core?*

*Altro che amor non recompensa amore.*

*Affetto amoroso,  
provarlo non oso.  
Amor che cos'è?  
Prometter non voglio  
alcuna mercé.*

*Amore, sì, sì,  
è vita del mondo.  
Al viver giocondo  
la strada n'apri,  
a tutti egli giova.*

*Abi, quanto perigliosa una tal prova!*

*Sè lo provi goderai:  
è sì dolce a un core l'amore.  
Che dolcezza sempre spira,  
ma si placa in un istante.  
O felice chi puo' viver amante!*

*No'l proverò mai:  
è sì amaro a un core l'amore.  
Che amarezza sempre spira,  
ma s'adira in un istante.  
Infelice colei che vive amante!*

=====

**duo PENE TERRIBILI**

pré-sélection	# musique - oeuvre ~ état en cours ☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE
auteur de la fiche	Barbara Nestola
sous-catalogue	TdG.recueil.01.04
auteurs	GATTI, Teobaldo de
effectif général	fa4,fa4/bc
code incipit	112 333 531 34 555 555 56 55
dates	1696
source A	[senza titolo] in Teobaldo de Gatti <i>Airs italiens</i> Paris, Christophe Ballard, 1696 partitura, pp. 19-22 F-Pn/ Vm7 21
autres sources	B. [senza titolo] in Theoballe [ <i>Cantates et Airs italiens</i> ] partitura, ff. 9-9v F-Pn/ Vm7 7216
dépouillements	F-Pn/ Vm7 21 F-Pn/ Vm7 7216
comparaison sources	B., parte di Fa4 [I]: - mis. 44, II nota: la.  B., parte di Fa4 [II]: - mis. 50, I nota: fa.
forme musicale	aria

notes musique Sol M  
AABB  
tempo A: 3  
tempo B: C barrato, 3

texte *Pene terribili,  
che di punture orribili  
l'anima lacerate;  
uccidete o cessate,  
che troppo è gran martire  
perder la vita e non poter morire.  
Come ha loco tanto gelo  
nel mio seno s'è nel foco?  
Il cor struggesi e vien meno;  
provi solo l'alma mia  
o la morte, o gelosia,  
che non può aver ricetta entro un sol core  
ghiaccio di gelosia, foco d'amore.*

=====

**air AUGELLIN DI SETE ACCESO**

pré-sélection # musique  
- oeuvre  
~ état en cours  
☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE

auteur de la fiche Barbara Nestola  
sous-catalogue TdG.recueil.01.05  
auteurs GATTI, Teobaldo de  
effectif général ut1/bc  
code incipit 12 32 17 15 51 71 321 1  
dates 1696  
source A [senza titolo]  
in  
Teobaldo de Gatti  
*Airs italiens*  
Paris, Christophe Ballard, 1696  
partitura, pp. 23-28  
F-Pn/ Vm7 21

autres sources B.  
[senza titolo]  
in  
Theoballe  
[*Cantates et Airs italiens*]  
partitura ms, ff. 1-2  
F-Pn/ Vm7 7216

dépouillements F-Pn/ Vm7 21  
F-Pn/ Vm7 7216

comparaison sources B., parte di Ut1:  
- mancano gli abbellimenti.  
- mancano le note alle misure 16-18, 69-71, 140-102.

forme musicale aria  
notes musique re m  
ABACA  
tempo: 3

texte *Augellin di sete acceso,  
non andar al fonte, no.  
Fra quell'acque laccio teso  
nasconder ben si può'.  
Quell'onda ch'alletta  
al varco t'aspetta:  
sarai preso ben certo, lo so.*

=====

## air FANCIUL DI VENERE

pré-sélection # musique  
 - oeuvre  
 ~ état en cours  
 ☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE

auteur de la fiche Barbara Nestola  
 sous-catalogue TdG.recueil.01.06  
 auteurs GATTI, Teobaldo de  
 effectif général fa4,fa4  
 code incipit 512 321 534 5 312 765 164 5  
 dates 1696  
 source A [senza titolo]  
 in  
 Teobaldo de Gatti  
*Airs italiens*  
 Paris, Christophe Ballard, 1696  
 partitura, pp. 29-30  
 F-Pn/ Vm7 21

autres sources B.  
 [senza titolo]  
 in  
 Theoballe  
 [Cantates et Airs italiens]  
 partitura ms, f. 12v  
 F-Pn/ Vm7 7216

dépouillements F-Pn/ Vm7 21  
 F-Pn/ Vm7 7216

forme musicale aria  
 notes musique La M  
 AAB  
 tempo: 3

genre texte canzonetta  
 texte *Fanciul di Venere ferito m'ha,  
 ridotta in cenere quest'alma già:  
 ma profitervele la piaga m'è  
 se dilettevole vien la mercé.*

=====

## air CARE PENE DOLCI CATENE

pré-sélection # musique  
 - oeuvre  
 ~ état en cours  
 ☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE

auteur de la fiche Barbara Nestola  
 sous-catalogue TdG.recueil.01.07  
 auteurs GATTI, Teobaldo de  
 effectif général ut1/bc  
 code incipit 15 31176 53  
 dates 1696  
 source A [senza titolo]  
 in  
 Teobaldo de Gatti  
*Airs italiens*  
 Paris, Christophe Ballard, 1696  
 partitura, pp. 31-33  
 F-Pn/ Vm7 21

dépouillements F-Pn/ Vm7 21

forme musicale aria  
 notes musique mi m  
 AABA  
 tempo A: C barrato  
 tempo B: C

texte *Care pene,  
 dolci catene.  
 Soave impaccio,  
 gradito laccio;  
 non v'è gioia maggiore  
 di reciproco amore.*

*Non corrisposto, fassi un crucio eterno;  
e se non giunge la gradita speme,  
tormento non ha pari il crudo inferno.*

=====  
**air NON CHIEDO AMOR**

pré-sélection	# musique - oeuvre ~ état en cours ☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE
auteur de la fiche	Barbara Nestola
sous-catalogue	TdG.recueil.01.08
auteurs	GATTI, Teobaldo de
effectif général	ut1/bc
code incipit	135 5 5452 30 5 31
dates	1696
source A	[senza titolo] in Teobaldo de Gatti <i>Airs italiens</i> Paris, Christophe Ballard, 1696 partitura, pp. 34-37 F-Pn/ Vm7 21
dépouillements	F-Pn/ Vm7 21
forme musicale	aria
notes musique	sol m ABACA tempo AB: 3 tempo C: 6/4
texte	<i>Non chiedo amor, che non lo merto e ne son certo. Chiedo ben, e con giustizia, se ben m'averto, qualche cosa di più che l'amicizia. Ciò che sia quel che vorrei, quantunque aperto, dir non saprei. E meno so, più che saper m'ingegno, a te sta di veder di che son degno.</i>

=====  
**air S'IO V'AMO COR MIO**

pré-sélection	# musique - oeuvre ~ état en cours ☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE
auteur de la fiche	Barbara Nestola
sous-catalogue	TdG.recueil.01.09
auteurs	GATTI, Teobaldo de
effectif général	ut1/bc
code incipit	1 321 255 554 5
dates	1696
source A	[senza titolo] in Teobaldo de Gatti <i>Airs italiens</i> Paris, Christophe Ballard, 1696 partitura, pp. 38-40 F-Pn/ Vm7 21
dépouillements	F-Pn/ Vm7 21
forme musicale	aria
notes musique	do m ABA tempo A: 3 tempo B: C barrato, 3

texte

*S'io v'amo, cor mio,  
Amore lo sa.  
Se vedervi desio,  
Amor lo dirà.  
L'incostanza nel mio cor  
non ha ricetto.  
L'amarvi, adorarvi ognor  
è 'l mio diletto.  
I sospiri e i lamenti,  
i martiri e i tormenti,  
son per me gioie, contenti.  
Un sguardo solo, o Dio!  
dà tregua al dolo, e le pene obliò.*

=====

**air QUAL INFERMO CHE STA**

pré-sélection # musique  
- oeuvre  
~ état en cours  
☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE

auteur de la fiche Barbara Nestola  
sous-catalogue TdG.recueil.01.10  
auteurs GATTI, Teobaldo de  
effectif général ut1/bc  
code incipit 12 321 7 17 655 54 5  
dates 1696  
source A [senza titolo]  
in  
Teobaldo de Gatti  
*Airs italiens*  
Paris, Christophe Ballard, 1696  
partitura, pp. 41-42  
F-Pn/ Vm7 21

dépouillements F-Pn/ Vm7 21  
forme musicale aria  
notes musique re m  
AAB  
tempo: 3

texte *Qual infermo che sta  
ben vicino alla morte,  
se per propizija sorte  
ritorna in sanità,  
il vede e nol crede,  
tal'io, che più non amo un core ingrato,  
non credo mia salute, e son sanato.*

=====

**air IL CAPRICCIO GOVERNA**

pré-sélection # musique  
- oeuvre  
~ état en cours  
☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE

auteur de la fiche Barbara Nestola  
sous-catalogue TdG.recueil.01.11  
auteurs GATTI, Teobaldo de  
effectif général ut1/bc  
code incipit 15 67654 51 15 67654 51  
dates 1696  
source A [senza titolo]  
in  
Teobaldo de Gatti  
*Airs italiens*  
Paris, Christophe Ballard, 1696  
partitura, pp. 43-44  
F-Pn/ Vm7 21

dépouillements F-Pn/ Vm7 21  
forme musicale aria



notes musique Fa M  
AABB  
tempo A: 3/8  
tempo B: C barrato, 3

texte  
*Il capricio governa  
senza ch'alcun discerna  
dove va né quel che fa.  
S'ama Filli, ama in eccesso,  
se non cura fa l'istesso.  
Sempre va il tutto seco alla Fortuna,  
né si piglia con lei misura alcuna.*

=====

**duo D'AMORE ALLA FORZA**

pré-sélection # musique  
- oeuvre  
~ état en cours  
☐ corpus MUSIQUE ITALIENNE EN FRANCE

auteur de la fiche Barbara Nestola  
sous-catalogue TdG.recueil.01.12  
auteurs GATTI, Teobaldo de  
effectif général ut1,fa4/bc  
code incipit 3 223 112 117 11 76 5  
dates 1696  
source A [senza titolo]  
in  
Teobaldo de Gatti  
*Airs italiens*  
Paris, Christophe Ballard, 1696  
partitura, pp. 45-49  
F-Pn/ Vm7 21

autres sources B.  
[senza titolo]  
in  
Theoballe  
[*Cantates et Airs italiens*]  
partitura ms, ff. 11-12  
F-Pn/ Vm7 7216  
F-Pn/ Vm7 21  
F-Pn/ Vm7 7216

dépouillements

comparaison sources B.: la I voce è notata in Sol2.  
forme musicale aria  
notes musique do m  
ABA  
tempo: 3

texte  
*D'Amore alla forza  
resister non so.  
Benché le stelle  
mi sian rubelle,  
contrastar mai non potrò.*

=====