

**NUOVA
ERA**
7099



ANCIENT MUSIC

Max van Egmond
bass

Marco Mencoboni
harpichord



JOHANN SEBASTIAN BACH “Amore Traditore”

and other Works by
HÄNDEL and SCARLATTI

DIGITAL

Production: Alessandro Nava & Danilo Prefumo

Assistant Production: Maria Cristina Nava

Artistic Supervision: Marco Mencoboni

Sound Engineer: Jef Hen

Editing: Paolo Mencoboni "E lucevan le stelle" - Macerata

Recording Assistants: Cornelius ten Wolde - Elisabeth ten Wolde - Roderick Krusemann

Digital Mastering: Maurizio Magnanini "Audiologic" - Roma

Recording Location: Christ Church, Amsterdam, August 28-30, 1991

Basso Continuo: © Marco Mencoboni

Language Coach: Paola Simonetti

© Mariateresa Dellaborra - Marco Mencoboni

English Translation: Timothy Alan Shaw - Rosanna Jacobs

Photos: Fotobureau Heno - Amsterdam / Luigi Ricci - Macerata

Editorial Department: Mirella Castiglioni

Art Direction: Maria Cristina Sala

1992 - Printed & Manufactured in Italy

© 4 - 1992 NUOVA ERA RECORDS

J. S. BACH

“AMORE TRADITORE”

and other Works by Händel and Scarlatti

COMPACT DISC 7099

GEORGE FRIEDRICH HÄNDEL

1 5 Suite for Harpsichord in F Minor N. 8

6 10 “Dalla Guerra Amorosa”
Cantata for bass voice and continuo

DOMENICO SCARLATTI

11 Sonata in C Major K 132

12 Sonata in C Major K 133

13 18 “Amenissimi Prati”
Cantata for bass voice and continuo

JOHANN SEBASTIAN BACH

19 Praeludium in B Minor BWV 923

20 22 “Amore traditore”
Cantata for bass voice and continuo

Max van Egmond, Baritone

Marco Mencoboni, Harpsichord

COMPACT DISC 7099 [63'09]

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Suite for Harpsichord in F Minor N. 8

- 1 Praeludium [2'21]
- 2 Allegro [2'36]
- 3 Allemande [3'38]
- 4 Courante [1'12]
- 5 Gigue [2'28]

“Dalla guerra amorosa”

Cantata for bass voice and continuo

- 6 Recitativo “Dalla guerra amorosa” [0'35]
- 7 Aria allegro
“Non v'alletti un occhio nero” [3'29]
- 8 Recitativo “Fuggite sì fuggite” [1'02]
- 9 Aria (andante)
“La bellezza è come un fiore” [2'01]
- 10 Aria (allegro)
“Fuggite; a chi servo d'amor” [1'20]

DOMENICO SCARLATTI

- 11 Sonata in C Major K 132 [6'39]
- 12 Sonata in C Major K 133 [2'41]

“Amenissimi prati”

Cantata for bass voice and continuo

- 13 Recitativo “Amenissimi prati” [0'54]
- 14 Aria “Amar non voglio” [3'39]
- 15 Recitativo “Quando sui primi albori” [0'38]
- 16 Aria “Il fior coll'aura” [2'06]
- 17 Recitativo “Così, libero e sciolto” [0'42]

18 Aria “Donne belle” [3'39]

JOHANN SEBASTIAN BACH

19 Praeludium in B Minor BWV 923 [4'30]

“Amore traditore” BWV 203

Cantata for bass voice and harpsichord

- 20 Aria “Amore Traditore” [6'32]
- 21 Recitativo “Voglio provar se posso” [0'43]
- 22 Aria con cembalo obbligato
“Chi in amor ha nemica la sorte” [6'01]

Harpsichord: copy from an original by M. Mietke, built by Bruce Kennedy (Amsterdam).

BACH · HÄNDEL · SCARLATTI
Cantate e Sonate

MARIATERESA DELLABORRA

Tra le circa quaranta composizioni vocali profane di Johann Sebastian Bach a noi note, *Amore traditore*, BWV 203, suscita qualche dubbio di autenticità. La sua destinazione è sconosciuta; è una delle due cantate su testo italiano (l'altra è BWV 209 *Non sa che sia dolore*) inserita tra le opere profane di argomento vario. I dubbi derivano soprattutto dalla struttura decisamente insolita nell'ambito dell'opera bachiana: aria-recitativo-aria. A parte questa “novità” alcuni tratti, relativi ad esempio al trattamento del basso e alla scrittura imitativa serrata, si rivelano tipici dell'autore. Senza dubbio quindi se la composizione non è autenticamente bachiana, proviene perlomeno dalla sua scuola ed è opera di allievi. Anche il *Praeludium in si minore* solleva analoghi dubbi di autenticità. Infatti nell'ambito dell'intricata produzione cembalistica mentre è certa la datazione e l'attribuzione delle monumentali raccolte di carattere didattico o speculativo, è difficile, se non impossibile, individuare sia il segno della genuinità sia l'ambito cronologico delle numerose pagine isolate che Bach compose a partire dagli anni di Köthen (cioè dal 1720 circa in poi). Il problema è comunque di complessa risoluzione poiché legato al

l'opinione, in auge nel secolo scorso, che le debolezze di opere dubbie o sicuramente non autentiche dovessero essere attribuite all'imperizia giovanile. Del *Praeludium in si minore BWV 923* esistono due versioni, la seconda delle quali (BWV 923 a) in *la minore*, contenute nella raccolta Schelble-Gleiehauß della Mozart-Stiftung di Francoforte sul Meno. Entrambe le pagine sono state attribuite a Wilhelm Hieronymus Pachelbel. Il *Praeludium* si consuma nell'arco di 49 battute durante le quali il compositore ha modo, attraverso una serie di scalette rapidissime, di fioriture ornamentali e di accordi indicati da arpeggiare, di imprimere un carattere “di improvvisazione”. Ad una prima sezione così costituita ne segue un'altra di stretta imitazione tra due voci caratterizzata da ritmo acefalo e quindi, attraverso il ribadire delle volatine velocissime, una terza interamente occupata da arpeggi armonicamente ricchissimi. Di altra natura la *Suite ottava in fa minore* di Händel composta molto probabilmente tra il 1707 e il 1720 e quindi contemporanea alla precedente. Pubblicata come ultimo numero della prima raccolta delle *Suites de pièces pour le clavecin* (Londra J. Cluer, per l'autore, 1720). Il successo di queste

composizioni fu sorprendente tanto che divennero fra le più note del genere in Europa. In effetti la prefazione dell'autore ce ne dà conferma: "*Je me suis trouvé dans l'obligation de publier les leçons ci-après en raison des copies incorrectes qui en ont été faites à l'étranger, et cela à mon insu. J'en publierai d'autres à l'avenir, estimant qu'il est de mon devoir de servir par mon modeste talent une Nation dont j'ai reçu si généreusement protection*". Lo schema tonale di questa prima raccolta è curato in base a regole di contrasto. La *Suite in fa minore*, una delle più apprezzate della serie, conferma la profonda sensibilità e il perfetto sfruttamento della tecnica e del suono dello strumento a tastiera. Attraverso il *Prelude (adagio)*, la brillante *Fuga (allegro)*, l'*Allemande* in stile vivace più italiana che francese, l'incantevole *Courante* e infine la *Gigue* finale costruita, come i movimenti precedenti, su un accordo perfetto, Händel sottolinea la sua appartenenza e adesione alla tradizione, ma anche il suo desiderio di ravvivarla e rimetterla in discussione grazie alla fantasia e alla attenta espressione lirica più che al rigore e all'osservanza degli schemi. La cantata "*Dalla guerra amorosa*" ci appare quasi come una piccola opera o per lo meno scena di un'opera buffa. L'interesse di Händel per il testo italiano deriva naturalmente dalla frequentazione con la patria del bel canto e soprattutto con il mondo teatrale. Il confronto è possibile grazie alla presenza della cantata scarlattiana "*Amenissimi prati*" anch'essa legata allo stile melodrammatico e rivelatrice non solo dell'influsso di papà Alessandro, ma anche e soprattutto di una indubbia essenzialità e di variegata manifestazioni espressive. Anche di

Domenico Scarlatti, come dei due precedenti autori, è presentato oltre all'aspetto vocale quello strumentale. Tra i due è naturalmente più noto e meno soggetto a dubbi il secondo, se non altro per la pubblicazione, già nel 1738, degli *Esercizi per gravicembalo*. In essi Scarlatti esercita la propria fantasia utilizzando sì un'unica forma (sonata bipartita in un solo tempo), ma inserendovi profonde innovazioni stilistiche. Pur trattando così fantasiosamente il materiale musicale rivela una omogeneità di atteggiamenti e una varietà di intenti che difficilmente si ritrovano in qualche altro ambito storico e in qualche altra forma. Le due sonate K. 132 e K. 133 entrambe in *do maggiore* differiscono per immaginazione ritmica, invenzione melodica e impostazione strutturale. Tali differenze, evidenti subito dall'inizio, si ripercuotono sullo svolgimento: tanto veemente, imponente e complesso è il primo, tanto frizzante e grazioso è il secondo.

Appunti sull'esecuzione

MARCO MENCOBONI

"... Arrivato a Venezia durante il suo viaggio verso Roma, il sig. Roseingrave venne invitato, come straniero e per le sue qualità di virtuoso, ad una accademia in casa di un nobile, dove tra gli altri, gli venne chiesto di sedere al clavicembalo e deliziare i presenti con una toccata... Dopo la sua esibizione, di cui egli stesso si sentì molto orgoglioso e. dopo che un'allieva del Gasparini ebbe eseguito un brano del maestro, che la accompagnò al cembalo, un austero giovane, vestito di nero e con in testa una scura parrucca, che era rimasto in piedi in un angolo della stanza, molto attento e silenzioso mentre Roseingrave suonava, fu invitato a sedersi al cembalo. ... Quando questi incominciò a suonare il signor Roseingrave rimase sbigottito; sembrava che a suonare fossero cento diavoli; mai prima di quel momento aveva ascoltato simili passaggi. L'esibizione superò così ampiamente la sua ed ogni grado di perfezione alla quale egli stesso pensava di poter mai arrivare che, se avesse avuto a portata di mano uno strumento adatto si sarebbe tagliato le sue stesse dita. Quando Roisengrave, chiese quale fosse il nome di quello straordinario esecutore, gli dissero che era Domenico Scarlatti, figlio del celebre Cavalier Alessandro Scarlatti."¹

A questa interessante descrizione di una serata d'accademia veneziana, riportata dallo storiografo musicale Charles Burney², ci siamo ispirati per la prima realizzazione di questa incisione: abbiamo immaginato un'ipotetica serata, simile a quella sopra descritta, durante la quale Georg Friedrich Händel, Domenico Scarlatti e Johann Sebastian Bach si fossero incontrati ed avessero eseguito, per un pubblico attento e magari con spirito di competizione, alcune loro composizioni, esibendo così le proprie peculiarità di compositori, esecutori ed accompagnatori.³ Lungi da noi la presunzione di poter in qualche modo restituire, agli odierni ascoltatori, un briciolo dell'arte e del talento esecutivo dei grandi autori; pur tuttavia crediamo che un certo slancio fantastico ed una buona dose di illusione sia indispensabile per stimolare ed incoraggiare chi come noi ha scelto di dedicare gran parte della propria vita a inseguire le orme di una pratica musicale completamente perduta. L'unico fine, oltre al diletto personale che da ciò scaturisce, è di regalare all'ascoltatore un'illusione: quella di poter ancora provare un infinitesimo delle sensazioni che i grandi virtuosi sapevano suscitare.

* * *

Per l'interpretazione dei movimenti di danza della *Suite in fa minore* di Händel abbiamo seguito le indicazioni riportate da Johann Mattheson⁴ nel suo *Der vollkommene Capellmeister*, pubblicato ad Amburgo nel 1739 "...un'Allemande dalla forma austera ed elaborata che esprima per un temperamento di gioiosa serenità... una libera Courante caratterizzata da un continuo correre che mantenga però un carattere dolce e tenero... una Giga molto veloce e sfuggente: un po' violenta e ostinata, come lo sfrecciare continuo dell'acqua di un torrente".⁵

* * *

La lettura delle cantate è stata sempre pensata in relazione agli affetti del testo, ponendo sempre in primo piano la comprensibilità dello stesso. Se questo è alquanto immediato nei recitativi, dove il cantante può "recitare" e quindi illustrare chiaramente il significato delle parole, non lo è altrettanto nelle arie, dove benché le strofe vengano ripetute più volte, la parte vocale tende piuttosto a valorizzare le capacità esecutive del solista. Abbiamo quindi utilizzato il cembalo in modo da sottolineare la natura dei brani eseguiti: ecco il motivo, nella cantata di Händel *Dalla guerra amorosa* del carattere fiero e un po' battagliero della prima aria *Non v'alletti un occhio nero*, quello più leggiadro e fragrante dell'aria *La bellezza è come un fiore* e il tono più silenzioso e moraleggiante che abbiamo scelto per l'aria *Fuggite sì fuggite, a chi servo d'amor*.

* * *

Nella *Sonata K 132* di Scarlatti abbiamo cercato di mettere in evidenza il suo carattere cantabile vagamente melanconico, mentre nella *K 133* è stato determinante indovinare un tempo che potesse adeguatamente rendere la gaiezza e l'esuberante vitalità della sua scrittura.

* * *

La cantata *Amenissimi prati* del *Signor Domenico Scarlatti* fa parte di una collezione recentemente scoperta ed attribuibile al periodo "giovanile" del compositore. Sebbene conservi numerose caratteristiche stilistiche già presenti nei lavori del padre Alessandro, in alcune particolarità, come gli effetti spagnoleschi e le successioni armoniche *dominante-sottodominante*, si individuano alcuni degli elementi formali e stilistici che Scarlatti utilizzerà a profusione nei suoi più maturi lavori clavicembalistici. Si manifesta qui un'interessante scrittura vocale, a volte non meno audace di quella clavicembalistica, che tradisce però un gusto tipicamente strumentale. È il caso della scintillante aria in forma di giga *Il fior coll'aura* dove, sulla parola *scherzar*, Scarlatti elabora una parte vocale basata sulla rapida successione di arpeggi discendenti o come nel caso dell'intonazione di intervalli estremi a cui obbliga il solista nell'ultima aria, per meglio rendere l'affetto della parola *lontano*.

* * *

Per certi versi problematica è risultata l'esecuzione del *Praeludium BWV 923* di Johann Sebastian Bach, forse composto per iniziare un allievo alla pratica dell'improvvisazione. Si tratta infatti di un brano spesso solo accennato in quanto lascia all'arbitrio dell'esecutore la realizzazione di gran parte di esso. Il lungo passo di arpeggi, ad esempio, si deve realizzare sulla base della sola disposizione armonica. È interessante notare come in brani coevi, che a differenza di questo riportano per esteso la composizione di arpeggi (vedi ad esempio la *fuga in re minore BWV 948* o il *preludio in Do Maggiore BWV 846*), questa venga sistematicamente e ostinatamente ripetuta fino alla conclusione del passo stesso. Applicare qui tale metodo, sintomo evidente di quel tipico affetto settecentesco che si compiacce della ripetizione quasi infinita delle medesime sensazioni, non sarebbe stato possibile vista l'incostante conformazione degli accordi. Per questo abbiamo individuato, a seconda del numero di parti componenti, degli schemi di arpeggio applicabili nel rispetto delle note scritte, che riuscissero contemporaneamente a mettere in risalto le meravigliose evoluzioni armoniche ed a svelare la recondita linea melodica in essi contenuta.

* * *

La cantata *Amore Traditore*, la cui paternità bachiana è messa in discussione da molti studiosi, è una composizione alquanto anomala non solo per la sua struttura, che alterna insolitamente due arie profondamente diverse separate da un breve recitativo ma anche per lo stile di scrittura delle stesse, ricondu-

cibile con ogni probabilità a due autori differenti. Se la prima aria presenta due parti di basso (una solistica e l'altra di accompagnamento) praticamente equivalenti ed interscambiabili, nella seconda troviamo assolutamente predominante la parte del clavicembalo, questa volta in veste concertante. Ci troviamo di fronte, almeno per quanto riguarda la prima aria, ad uno dei più perfetti esempi di composizioni musicali composte secondo le regole delle "Theatralischen Sachen", su cui a lungo si sofferma Johann David Heinichen nel suo *Der General-bass in der Composition*, pubblicato a Dresda nel 1728. In questo genere di componimento, che si distingueva da quello cameristico e sacro, la condotta delle parti musicali e la risoluzione delle dissonanze, venivano trattate in modo non convenzionale, comportando anche una maggiore libertà melodica della parte di basso. Per questo non sempre (anzi quasi mai) la parte di continuo rappresenta in questa cantata l'effettivo basso fondamentale della composizione, rendendo spesso difficile e per certi versi sibillina la comprensione del corretto svolgimento armonico del brano. Sebbene molti altri compositori come Alessandro Scarlatti e lo stesso Händel abbiano composto secondo le regole di questo stile, l'aria in questione si rivela talmente enigmatica da far pensare che fosse stata composta (con tutta probabilità dallo stesso Bach) per una competizione musicale, come quella che si sarebbe dovuta svolgere a Dresda nel 1717 tra lo stesso Bach e l'organista francese Louis Marchand.⁶

Realizzazione del Basso Continuo

Realizzare un basso continuo significa completare o per meglio dire elaborare una composizione che per sua natura nasce incompleta. Era infatti prassi comune nel XVII e XVIII secolo che i compositori lasciassero liberi gli esecutori della propria musica da camera di arrangiare a proprio piacimento le parti di accompagnamento; queste si manifestavano grazie ad una sola linea di basso qualche volta "cifrata" e cioè dotata di numeri posti sopra le note che potessero rendere più facilmente comprensibile il percorso armonico della composizione. Questa pratica era regolata da una serie quasi illimitata di norme, che coincidevano perlopiù con la grammatica della composizione musicale di quei tempi e che il moderno interprete, per non incorrere in errori di interpretazione, non può ignorare.

Il primo problema si incontra nella realizzazione dei recitativi. Qui la linea melodica affidata al solista poggia su una semplicissima linea di basso sulla quale il cembalista deve creare degli accordi che possano adeguatamente sostenere il cantante. Come formare quegli accordi? Seguendo quali criteri? Forte o Piano? Arpeggiando (e cioè ad imitazione dell'arpa) oppure abbassando tutti i tasti contemporaneamente? La formulazione di tali e tante altre questioni innescano normalmente, tra gli studiosi della materia, una serie infinita di quesiti e discordanze poiché spesso discordanti sono i documenti in nostro possesso. Per la realizzazione dei recitativi abbiamo pertanto scelto di eseguire "ad litteram" le indicazioni del trattato di Gasparini⁷ ove troviamo un passo che sembrerebbe rispondere proprio alla domanda che

ci siamo appena posti: "Per introdur gli accompagnamenti ne' Recitativi con qualche sorte di buon gusto si deve distender le Consonanze quasi arpeggiando, ma non di continuo; perché quando si è fatta sentire l'armonia della nota, si deve tener fermi i tasti, e lasciar che il Cantore si soddisfi, e canti col suo comodo, e secondo che porta l'espressiva delle parole, e non infastidirlo, o disturbarlo con un continuo arpeggio, o tirate di passaggi in su, e in giù, come fanno alcuni, non so s'io dica Sonatoronni, o Sonatorelli, che per far pompa della loro velocità di mano, credendola bizzarria, fanno una confusione"⁸. Proseguendo nella lettura il volume Gasparini ci riserva poi una gradita sorpresa, svelandoci i segreti relativi alla composizione delle *acciaccature*⁹. Si tratta di accordi dissonanti composti anche da 14 note (le dita delle mani sono solamente 10) consigliati nell'accompagnamento dei recitativi e dei movimenti lenti, i quali, se utilizzati con gusto e cognizione di causa "... fanno mirabile effetto..."¹⁰

Nelle arie delle cantate di Bach ed Händel abbiamo dato al clavicembalo una funzione quasi *orchestrale*, cioè utilizzando lo strumento ad imitazione di una piccola orchestra da camera, così come riteniamo fosse prassi comune nella realizzazione della cantata da camera italiana. Molto più "strumentale", o per meglio dire "clavicembalístico", il continuo immaginato per la cantata di Scarlatti per la cui realizzazione ci siamo serviti anche di vere e proprie "citazioni", come ad esempio *l'incipit* della sonata per clavicembalo K 64 utilizzato nei ritornelli strumentali della terza aria e l'uso di "Acciaccature ribattute"¹¹ alle battute 50-55 della stessa.

Per la realizzazione armonica del primo movimento della cantata "Amore traditore", di fondamentale aiuto sono state le preziose indicazioni presenti nei cap. I-IV della seconda parte del trattato di Heinichen.¹² I passi di accompagnamento con figurazioni di arpeggio (prassi comune nella realizzazione del continuo nel XVIII secolo) sono ispirati alle sezioni di continuo scritte da Bach per i suoi concerti per Clavicembalo e per la composizione dei ritornelli strumentali ci siamo rifatti alle trascrizioni bachiane per tastiera di composizioni per archi, come il corale per organo BWV 650 dove allo strumento viene affidato un disegno melodico di chiara ispirazione violinistica.

Per rispetto della forma "orchestrale", i ritornelli strumentali sono stati lasciati pressoché inalterati nella loro struttura melodica.

Per quanto riguarda lo strumento usato, si tratta della fedele riproduzione di un clavicembalo costruito da Michael Mietke: il costruttore di cembali della corte berlinese che Bach visitò nel 1718 per ordinare un nuovo strumento. Esso non solo rappresenta l'ideale per eseguire le composizioni di Bach ed Händel, ma anche uno degli strumenti probabilmente vicini al gusto di Scarlatti. Abbiamo poi scelto una sala non troppo grande e di acustica piuttosto secca che potesse contribuire a restituirci un suono simile a quello che presumibilmente avremmo ottenuto in un'antica sala d'accademia, purtroppo in questo caso non disponibile.

Un sincero grazie a Katrin Buttkeus per il prezioso supporto fornito nell'analisi degli antichi trattati tedeschi. Si ringraziano inoltre: Erze-Enzo Mencoboni, Giovanna Ridolfi, Marta Mastrolia-Monini, Giovanni Messi, Menno van Delft, Jean-François Boucher, Bruce Kennedy e tutti gli amici di Amsterdam, per aver contribuito alla realizzazione di questa incisione.

Fonti:

- Georg Friedrich Händel
Suite in fa minore London British Library
Dalla guerra amorosa London British Library
Domenico Scarlatti
Sonate K 132, 133 Venezia, Biblioteca Musicale Marciana
Amenissimi Prati London British Library.
Johann Sebastian Bach
Praeludium BWV 923, Deutschen Staatsbibliothek Berlin
Amore Traditore BWV 203 Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin

1 Charles Burney, *A general History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, vol. II, Londra 1782, pagg. 703-704, (mia libera traduzione).

2 Scrittore e musicologo inglese (1726-1814). Compi numerosi viaggi di studio in Europa, incontrando i musicisti ed i letterati più stimati del tempo. I suoi diari, nei quali annotava con dovizia di particolari le sue esperienze, rappresentano un'interessante spaccato della vita musicale e letteraria settecentesca.

3 Se una tale ipotesi può sembrare irrealista al lettore, l'organizzazione di competizioni tra artisti e letterati era un fenomeno molto in voga nel XVIII secolo tanto più che una vera e propria sfida musicale avvenne nel 1709 a Roma in casa del cardinale Ottoboni tra G. F. Händel e D. Scarlatti. I loro stili risultarono completamente diversi: Scarlatti si rivelò molto più abile ed elegante nelle esecuzioni al clavicembalo mentre Händel risultò, per ammissione dello stesso Scarlatti, impareggiabile all'organo.

4 Musicista tedesco (1681-1764). Fu amico e collaboratore di Händel con il quale tuttavia si batté in duello. Compose opere, cantate e musica strumentale e molti scritti sulla musica tedesca del suo tempo.

5 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Amburgo 1739, pagg. 227-232, (mia libera traduzione). "... Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaftige und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen vergnügten Gemüths trägt das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet." "... Soll aber diese Melodie (der Couante) dem clavier dienen, so wird ihr mehr Freiheit vergönnet: ... (sie) suchet ihrem Rahmen, durch immervährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe."

"Die... Gänge endlich... zwingen sich gleichsam zur äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit; doch mehrtheils auf eine fließende und keine ungestörte Art: etwa wie der glattfortschreitende Strom Pfeil eines Bachs."

6 Bach-Documente (II.441, III.666, III.675). I due musicisti avrebbero dovuto eseguire "a prima vista" alcune rispet-

tive composizioni musicali: sembra che Marchand, non appena ebbe potuto visionare del materiale composto da Bach, fuggì repentinamente da Dresda, rinunciando alla competizione.

7 Musicista italiano (1668-1727). Allievo di Corelli e Pasquini a Roma. Il suo volume sul basso continuo *L'armonico pratico al cimbalo*, pubblicato a Venezia nel 1708, fu senza dubbio il più noto e divulgato trattato musicale di tutti i tempi a giudicare dal considerevole numero di ristampe effettuate negli anni e dal fatto che ancora oggi è conservato in quasi tutti gli archivi musicali. Tutte le copie che ho avuto modo di visionare presentano inoltre delle chiare tracce di un prolungato uso nel tempo: dovette pertanto rappresentare, per i maestri di cappella, cembalisti ed organisti dei tempi passati, una specie di "libro sacro" in cui erano custoditi i veri precetti della composizione musicale e della pratica dell'accompagnamento.

8 Francesco Gasparini *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia 1708, Cap IX, pagg. 61, 62.

9 Francesco Gasparini, *Op. cit.*, Cap. IX, pagg. 63, 64. "... Si usa alcune volte qualche falsa, che sarà con acciaccatura di due, tre, o quattro tasti uniti uno appresso l'altro, e particolarmente ne' recitativi, o Canti gravi fanno mirabilmente effetto... Bisogna con la destra adoprare tutte le dita, ed alle volte due tasti con un sol dito, per lo più col Pollice. Quando al Mi o nota con diesis vi cade la quinta falsa, vi si unisce la Sesta minore, e per acciaccatura tra l'Ottava, e la Decima si aggiunge in mezzo la Nona, che fa buonissimo effetto, e l'istessa positura serve alle cadenze, e ogni volta, che le note con la settima vogliono la Terza maggiore, restando tra la detta Terza maggiore, e la Quinta unita la quarta per acciaccatura."

10 Pur essendo Gasparini il primo a descrivere questa pratica di accompagnamento, rivela di aver appreso questo ed altri segreti musicali frequentando a Roma Bernardo Pasquini: Francesco Gasparini, *Op. cit.*, Cap. VIII, pag. 60 "... Chi avrà la sorte di praticare, o studiare sotto la scuola del famosissimo

Sig. Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno l'avrà inteso, o veduto suonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella e nobile maniera di suonare, e di accompagnare; e con questo modo così pieno avrà sentito dal suo cimbalo una perfezione di Armonia maravigliosa".

11 Domenico Scarlatti giunse a Venezia nel 1705, per volontà del padre Alessandro, per studiare con Francesco Gasparini, allora maestro di coro e direttore musicale dell'Ospedale della pietà. È lecito supporre che il Gasparini stesse lavorando in quel tempo, proprio alla stesura del suo volume sul basso continuo e che dal maestro, il giovane Scarlatti, apprese "l'arte di formar acciaccature", visto l'imponente e spettacolare impiego fatto poi nelle sue sonate per clavicembalo.

12 Johann David Heinichen, *Der General-Baß in der Composition*. Pagg. 585-836.

Cap. I: Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien.
Cap. II: Dem General-Baß ohne Signaturen, und wie diese in Cameral, und Theatralischen Sachen zu erfinden.

Cap. IV: Von der Application der gegebenen Regeln, welche nebst einigen Observationibus practicis, in einer ganzen Cantata deutlich und nutzbar gezeigt wird.

Max van Egmond

Nato nel 1936 nelle ex Indie Olandesi, rimpatriò nei Paesi Bassi dopo la seconda guerra mondiale. Da giovane ha cantato nella Società Corale Olandese Bachiana sotto la direzione di A. van der Horst. Debuttò come solista nel 1959 e da allora ha vinto numerosi premi in concorsi canori internazionali: Hertogenbosch (1959), Bruxelles (1962), Monaco (1964).

Si è dapprima affermato come cantante, di oratori e, nel corso della sua carriera ha arricchito il suo repertorio affrontando campi come Lieder, la tecnica canora barocca, l'opera pre-romantica, opere contemporanee e la declamazione.

Dal 1963 è ospite abituale in gran parte dei paesi europei ed ha partecipato a molti festivals in Olanda, Belgio, Polonia, Gran Bretagna, Berlino, Vienna e Parigi. La sua prima tournée concertistica extraeuropea risale al 1967. Debuttò nell'America settentrionale durante la Fiera Mondiale di Montreal. Da allora è apparso spesso sia in America settentrionale che in quella meridionale e attualmente si esibisce negli Stati Uniti ed in Canada più volte l'anno.

Ha inciso numerosissimi dischi per diverse etichette in Europa e negli Stati Uniti, vincendo tra l'altro cinque premi Edison e quattro Gran Prix du Disque. Si è esibito con molti direttori illustri, fra cui Claudio Abbado, Jean Fournet, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Eugen Jochum, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Charles Mackerras, Jean-Claude Malgoire, Zubin Metha, John Pritchard, Hans Swarowsky, August Wenzinger e Charles de Wolf.

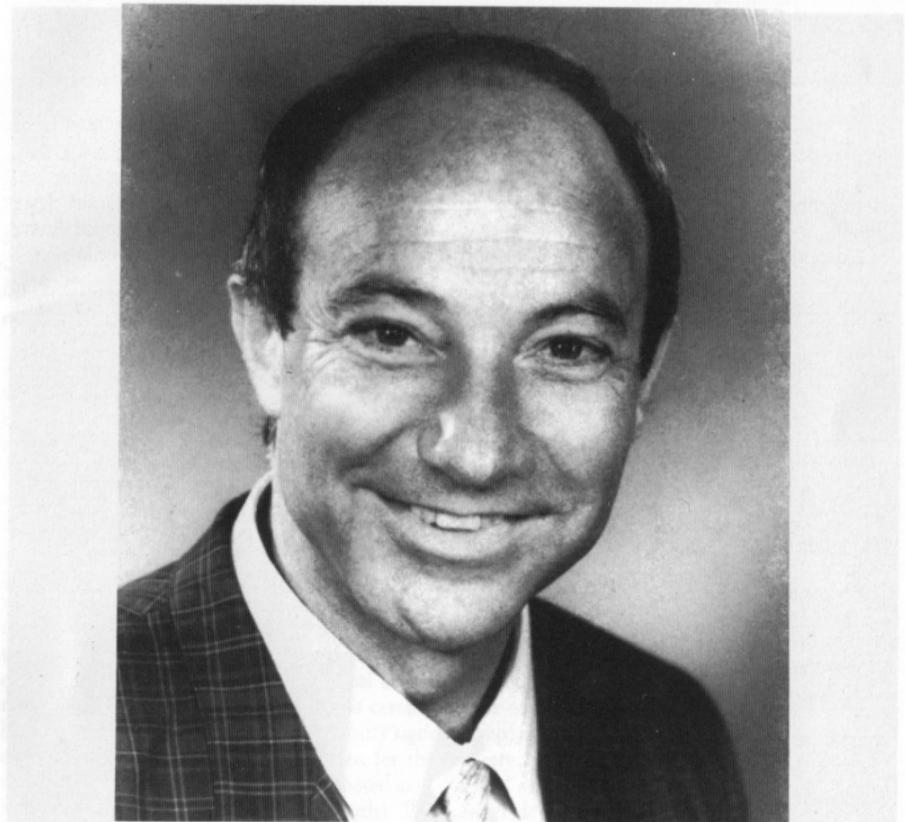
È docente di canto al Conservatorio Sweelinck di Amsterdam.

Marco Mencoboni

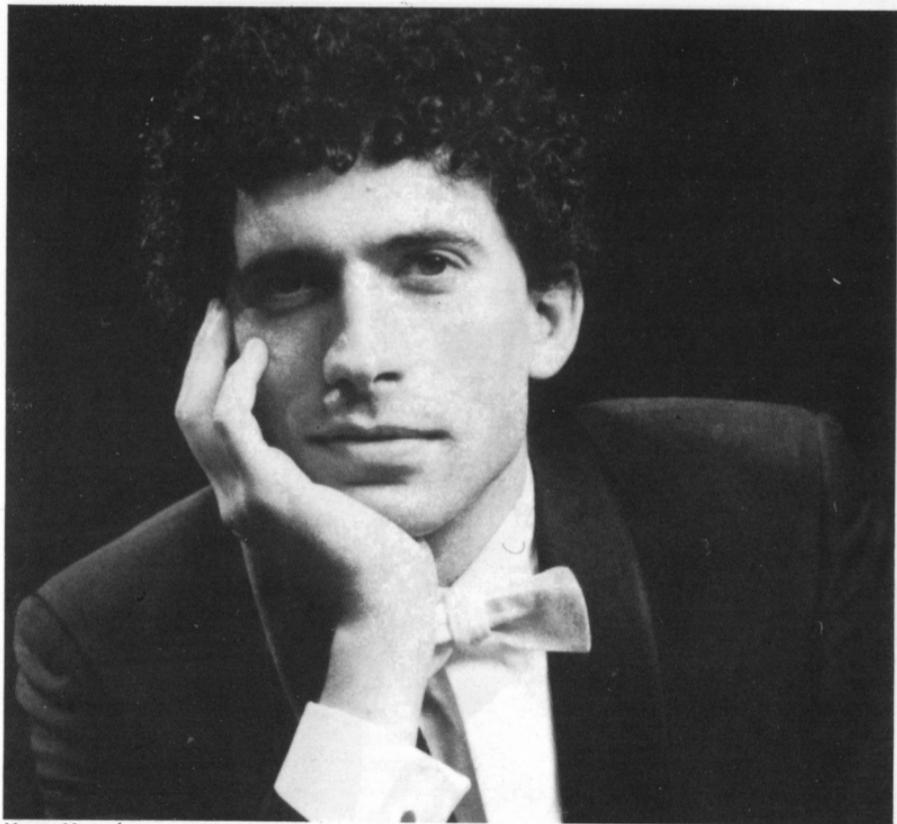
Marco Mencoboni nasce nel 1961 a Macerata. Su invito di Ton Koopman, nel 1984, inizia lo studio del clavicembalo iscrivendosi nella sua classe al conservatorio Sweelinck di Amsterdam ed il suo debutto concertistico come solista avviene lo stesso anno alla stagione milanese "Musica e poesia a S. Maurizio".

Nel 1985 si diploma in organo e composizione organistica al conservatorio "G. B. Martini" di Bologna e cura per la Berenreiter/Paideia l'edizione anastatica del terzo "Clavierübung" di J. S. Bach. Nel 1987 entra nella classe di Gustav Leonhardt allo "Sweelinck Conservatorium" dove termina nel 1989 il corso di clavicembalo e contemporaneamente è allievo di Jesper Christensen alla Schola Cantorum di Basilea dove segue i corsi di basso continuo e musica da camera.

Dal 1983 collabora con il violinista Luigi Mangiovallo con il quale sta realizzando, insieme al violoncellista Claudio Ronco una serie di incisioni discografiche di musica da camera italiana.



Max van Egmond



Marco Mencoboni

BACH · HÄNDEL · SCARLATTI

Cantatas and Sonatas

MARIATERESA DELLABORRA

Among the forty or so secular vocal compositions by Johann Sebastian Bach that we know of, some doubts arise over the authenticity of *Amore traditore*, BWV 203. Its destination is unknown; it is one of two works on an Italian text (the other is BWV 209 *Non sa che sia dolore*) inserted among secular works on various subjects. These doubts are mainly based on the work's very unusual structure compared to the rest of Bach's writing: aria-recitative-aria. Apart from this "novelty", there are features which appear to be typical of the composer - the handling of the bass, for example, and the dense, imitative scoring. There can be no doubt then that if the composition is not by Bach himself, it belongs to his school and is the work of a pupil. The *Präludium in B minor* raises similar doubts of authenticity. In the intricate production of harpsichord music, the dating and attribution of the monumental collections of didactic and speculative works is certain, but it is difficult, if not impossible, to identify signs of authenticity or chronological positions for the numerous, isolated pieces that Bach composed as of his Köthen years (from about 1720 onwards). The problem is further complicated by the opinion that

was widely held in the last century that the failings of works that were uncertain or clearly not authentic could be ascribed to youthful inexperience. Two versions exist of the *Präludium in B minor* BWV 923, the second of which (BWV 923a) is in A minor; both are held in the Schelbe-Gleichauf collection of the Mozart-Stiftung in Frankfurt-on-the-Main. Both pieces have been attributed to Wilhelm Hieronymus Pachelbel. The *Präludium* extends over 49 bars in which the composer impresses an "improvisatory" character, using a series of rapid scales, ornamental embellishments and chords which he indicates as arpeggios. This first section is followed by a section of strict imitation of two parts characterised by acephalous rhythm, leading on, with the repetition of very rapid volatas, to a third section composed entirely of arpeggios of extremely rich harmonic temper. Of totally different nature is the *Suite ottava* in F minor by Handel, most probably composed between 1701 and 1720 and thus contemporary with the previous piece. The *Suite* was published as the last number in the first collection of *Suites de pièces pour clavecin* (London, J. Cluer, presumably 1720). These compositions were remark-

ably successful and they came to be the most well-known in the genre in Europe. Indeed, the author's preface confirms this: "*Je me suis trouvé dans l'obligation de publier les leçons ci-après en raison des copies incorrectes qui en ont été faites, et cela à mon insu. J'en publierai d'autres à l'avenir, estimant qu'il est mon devoir de servir par mon modeste talent une Nation dont j'ai reçu si généreusement protection*" [I have found myself obliged to publish these lessons on account of the uncorrect copies which have been made, without my knowledge. I shall go on to publish further pieces, holding it a duty to set my modest talents to the service of a nation which has so generously offered me its protection]. The tone scheme of this first collection is based on rules of contrast. The *Suite* in F major, one of the most highly appreciated in the series, confirms Handel's great sensitivity and perfect mastery of the technique and sound quality of the keyboard instrument. From the *Prélude* (Adagio), the *Fugue* (Allegro), the *Allemande* in a lively style that is more Italian than French, to the charming *Courante* and, lastly, the *Gigue*, all constructed on a perfect chord, Handel underlines his perfect loyalty to tradition but, at the same time, in the imagination and carefully worked lyrical expression of the piece, rather than in its rigorous observation of models, he shows his desire to give new life to this tradition and to look it afresh. The cantata *dalla guerra amorosa* almost resembles a short opera or at least a scene from an opera buffa. Handel's interest in the Italian text naturally stems from his visits to the land of bel canto and from his contact with the theatrical world. A comparison is pos-

sible thanks to the presence of Scarlatti's cantata *Amenissimi prati*, likewise linked to the style of opera, bearing signs not only of the influence of his father Alessandro but especially of unquestionable essentiality and of a variety of expressive forms. As for the two previous composers, Scarlatti is represented here by an instrumental piece as well as by a vocal work. The instrumental piece is, of course, better known and less subject to doubt, due to the publication, in 1738, of his *Essercizi per gravicembalo*. In these exercises Scarlatti gave free rein to his imagination, using a single form (two-part sonata in a single movement) but adding wide-ranging stylistic innovations. As imaginative as his treatment of musical material is, it nonetheless displays evenness of attitude and a variety of intentions that can scarcely be found in any other period or form. The two sonatas K. 132 and K. 133, both in C major, vary in their rhythmic fantasy, melodic invention and structural basis. These differences, which are clearly visible from the very beginning, influence the development of the two pieces: vigorous, imposing and complex in the first, bright and graceful in the second.

English translation by Timothy Alan Shaw

Notes on the performance

MARCO MENCOBONI

"... *Having stopped in Venice on his way to Rome, Mr. Roseingrave, because a foreigner and a recognised virtuoso, was invited to a musical Academy held at the house of a nobleman. Here he was asked to sit at the harpsichord and played a toccata of which he felt very proud... After his performance a pupil of Gasparini played a piece accompanied by the composer himself. A sober young man in a dark suit and wearing a black wig, who had been standing in a corner listening with great attention to Roseingrave's execution, was then invited to take his turn at the harpsichord. As soon as he started to play, Mr. Roseingrave could not hide his astonishment; it sounded as if a hundred demons were playing. Never before had he heard such music. The performance was so superior to his own and it exceeded to such an extent the limits of perfection he had set for himself, that he would gladly have cut his fingers off if only he had had the proper tool... When Mr. Roseingrave asked who the extraordinary player was, he was told that he was Domenico Scarlatti, the son of the famous Cavalier Alessandro Scarlatti...*"¹.

This interesting description of a musical Academy in Venice, written by the musical historian Charles Burney², has given us the cue to realise this recording; we have fancied a soiree similar to the one described above, during which Georg Friedrich Handel, Domenico Scarlatti and Johann Sebastian Bach would meet and perform some of their compositions for a public of experts and, probably driven by their competitive minds, would show their peculiarities of composers, players and accompanists³.

We know we will not be able to reproduce for the modern listeners even a little of the art and executive talent of the great virtuosos nevertheless we believe that some illusion and fantasy are necessary to stimulate and encourage those who, like us, have chosen to dedicate their lives to the pursue of the footsteps of a lost musical practice. On the other hand we only aim to offer the public a little illusion: to experience even an infinitesimal part of the feelings that the great virtuosos were able to arise in their listeners.

For the interpretation of the ballet movements of the *Suite in F minor* by Handel, we have followed the indications contained in "Der vollkommene Capellmeister" by Johann Mattheson⁴, published in Hamburg in 1739.

"... *An Allemande in austere and elaborate form, pervaded by a joyous tranquillity... a free Courante marked by a constant flow which keeps up a sweet and tender trait... a fast and elusive Giga, a little violent and persistent, like the continuous darting of streaming water*⁵. The reading of the cantatas has always been considered as strictly related to the *affetti* in the text, the comprehension of which was given absolute priority. If this is quite immediate in the recitatives, where the singer "acts" the meaning of words, it becomes more difficult in the arias where, although the verses are repeated more than once, the effect is focused more on the virtuosity of the soloists. We have therefore used instrument in such a way as to underline the different nature of the pieces. The first aria *Non v'alletti un occhio nero* from Handel's cantata *Dalla guerra amorosa* has a bold and aggressive temperament, which becomes exquisite and fragrant in *La bellezza è come un fiore*, moral and sententious in *Fuggite sì fuggite, a chi servo d'amor*.

* * *

In Scarlatti's *Sonata K 132* we have tried to emphasize its vaguely melancholy character, while for *K 133* we had to pick out a suitable tempo to reproduce the gaiety and exuberant vitality of its writing.

* * *

The cantata *Amenissimi prati* by *Signor Domenico Scarlatti*, is part of a collection just recently discovered and can be ascribed to the composer's early period. Although it contains many stylistic traits, formerly used by his father Alessandro, such as the Spanish effects and the harmonic succession *dominante and sottodominante*, some of the formal and stylistic elements that Scarlatti will use lavishly in his more mature works, are already present. Here an interesting vocal part is revealed, sometimes as daring as the instrumental part but with an unmistakable taste for the instrument itself. In the sparkling aria in giga form *Il fior coll'aura* for instance, on the word *scherzar* (to tease), Scarlatti builds up a vocal part based on a rapid succession of descending arpeggios, while in the last aria he engages the soloist in extreme intervals to underline the word *Lontano* (far away).

* * *

Johann Sebastian Bach's *Praeludium BWV 923* has proved somehow difficult to reproduce. Probably composed to initiate a pupil on the art of improvisation, the piece is, at times, only sketched, so as to leave to the performer the completion of a great part of it. The long passage of arpeggios has to be played on the harmonic pattern only. It is interesting to notice that coeval pieces bear, unlike this, the detailed composition of the arpeggios and this is repeated almost obstinately to the conclusion of the piece (see *fuga in D minor BWV 948* or *preludio in C major BWV 846*). This method, which is typical

of the XVIII century *affetto*, seems to delight in an endless repetition of the same sensations, and it was practically impossible to reproduce, because of the discontinuity of *chords* in the structure. That is why we have picked out suitable patterns of *arpeggios*, according to the number of the component parts and respecting the written notes. At the same time we have tried to underline the harmonic evolution and to reveal the sublime melodic line concealed in the text.

* * *

The cantata *Amore Traditore*, whose Bachian paternity has long been debated, is quite an anomalous composition. Its structure used two deeply different arias, separated by a short recitative. The style in the writing of the arias might lead us to think of two different composers. While the first aria has two basso parts (one for the soloist and one for the accompanist) practically equivalent and interchangeable, in the second we find the harpsichord dominating in concertante mode. The first aria in particular is a perfect example of composition realised according to the rules of the "Theatralischen Sachen", on which Johann David Heinichen lingers in his *Der General-bass in der Composition*, published in Dresden in 1728. In this kind of composition, quite different from that of sacred and chamber music, the execution of the musical parts, as well as the evolution of dissonances, were treated in quite an unconventional way, which involved a greater freedom for the basso part. In fact the part of basso continuo,

hardly ever represents the real fundamental bass in this cantata, thus making the reading and the correct execution of the text somehow problematic and sybilline. Although many other composers such as Alessandro Scarlatti and Handel worked according to this stylistic rules, the aria in question is so enigmatic to make one think it was composed (probably by Bach himself) for a musical competition between Bach and the French organist Marchand, that should have taken place in Dresden in 1717⁶.

Realization of the basso continuo.

Realising a basso continuo means completing or better elaborating a piece that by nature was born unfinished. It was common practice among the composers of the XVII and XVIII century to leave the performers of their chamber music free to arrange the accompaniment to their taste and pleasure. The parts were based on a single line of bass, sometimes numbered above the notes, to allow an easier reading and comprehension of the harmonic evolution of the piece. This practice was regulated by an endless series of rules, mostly corresponding to the precepts of the musical composition of that time. These rules cannot therefore be ignored by the modern performer, in order to avoid misinterpretations.

The first problem is how to realise the recitatives. Here the melodic line entrusted to the soloist, rests on a very simple line of bass, on which the artist is to create the chords to support the singer. What is the correct way to form the chords? Forte or Piano? Harping or pressing all the keys at once? The

formulation of such and many other questions has caused debates and disagreements among the musicologists, because very often the documents at their disposal are discordant. To realise the recitatives we have chosen to follow *ad litteram* the indication contained in Gasparini's treatise⁷. He comes to our rescue with a passage that seems to answer our questions: we quote... "To introduce the accompaniment with some good taste in the recitatives, we should let the consonances expand, with subtle harping, but not continuously, because, once the harmony of the notes is clear, we should hold the keys and let the singer satisfy himself and sing at ease, not annoy or disturb the performance with insistent harping and passing notes, up and down, like someone loves doing, just to show off the quickness of the hand and, thinking this eccentric, makes such confusion"⁸.

Further on in Gasparini's volume, we are reserved a pleasant surprise, when we are revealed the secrets of the composition of *acciaccature*⁹. These are dissonances taking up even 14 notes (the fingers of the hands are only 10) recommended in the accompaniment of recitatives and slow movements. If used with taste and full knowledge, *they create*, we quote, *admirable effect*.¹⁰

In Bach's and Handel's cantatas' arias we have conferred to the instrument an almost *orchestral* function, as if it were a little chamber orchestra. This, we deem, was common practice in the realization of the cantata *da camera italiana*. The harpsichord, on the contrary, is the solo protagonist in the cantata by Scarlatti, for which we had to use a lot of imagination but also real "quotations", like the *incipit*

of the *Sonata for harpsichord K 64*. The *incipit* has been used in the instrumental *ritornellos* of the third aria, the *acciaccature ribattute*¹¹ in bars 50 to 55 of the same.

For the harmonic realization of the first movement, we have found precious help in chapters I - IV of Heinichen's publication¹². The accompaniment passages with harping figuration are inspired to sections of basso continuo, written by Bach for his concert for harpsichord. In composing the instrumental *ritornellos*, we have referred to the Bachian transcription for keyboard of compositions for strings, like the choral for organ BWV 650 where the instrument is given a melodic purpose of clear violinistic inspiration. The *ritornellos* have been left almost unchanged in their melodic and harmonic structure to respect the orchestral form.

The instrument used is a faithful reproduction of an harpsichord made by Michael Mietke: the harpsichord maker at the Court of Berlin, that Bach visited in 1718 to order a new instrument. It is ideal for playing Bach's and Handel's compositions and it is probably one of the instruments closest to Scarlatti's taste. We have chosen a medium size hall with a rather sharp acoustic, which yields a sound similar to the one we would probably have achieved in an old Academy hall, unfortunately not available at present.

We are grateful to Katrin Buttkeus for the precious help offered in analysing the old German text. We also thank: Erze-Enzo Mencoboni, Giovanna Ridolfi, Marta Mastrolia-Monini, Giovanni Messi, Menno van Delft, Jean-François Boucher, Bruce Kennedy and all our friends in Amsterdam for cooperating to the realization of this recording.

Sources:

- Georg Friedrich Handel
Suite in F Minor London British Library
Dalla guerra amorosa London British Library
Domenico Scarlatti
Sonatas K 132, 133 Venice, Musical Library Marciana
Amenissimi Prati London British Library.
Johann Sebastian Bach
Praeludium BWV 923 Deutschen Staatsbibliothek Berlin
Amore Traditore BWV 203 Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin.

1. Charles Burney, *A general History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, vol. II, London 1782, pages 703-704 (freely translated).
2. English writer and musicologist (1726-1814). He travelled extensively in Europe, meeting the most significant musicians and men of letters of his time. His diaries, on which he noted his experiences with a wealth of details are a precious document on the musical and literary life of the XVIII century.
3. Even if such an hypothesis may sound unreal to the reader, the organization of competitions between artists and men of letters was a fashionable event in the XVIII century. A competition of this kind took place in 1709 in Rome, in the house of Cardinal Ottoboni, between G. F. Handel and D. Scarlatti. Their style proved entirely different. Scarlatti was much cleverer and more elegant at the harpsichord, while Handel proved, as Scarlatti had to admit, incomparable at the organ.
4. German musician (1681-1764). Friend and collaborator of Handel, with whom, despite their friendship, he fought a duel. Composer of operatic music, cantate, and instrumental music, he also wrote extensively about the German music of his time.
5. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, pages 227-232 (my free translation) "... Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernstbaffte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen vergnügten Gemuths trägt das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet."
"... Soll aber diese Melodie (der Courante) dem clavier dienen, so wird ihr mehr Freiheit vergönnet: ... (sie) suchet ihrem Rahmen, durch immerwährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe."
"Die... Gige endlich... zwingen sich gleichsam zur äs-

sersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit; doch mehrentheils auf eine fließende und keine ungestüme Art: etwa wie der glattfortschereitende Strom Pfeil eines Bachs".

6. Bach-Documente (II. 441, III. 666, III 675). Each of the two musicians should have played "at first sight" some compositions of the other: it is said that Marchand, after taking a look at some of the works composed by Bach left Dresda in haste, renouncing to the competition.

7. Italian musician (1668-1727). Pupil of Corelli and Pasquini in Rome. His work on the basso continuo *L'armonico pratico al cimbalo*, published in Venice in 1708, was doubtless the most famous and popular musical treatise of all times, judging by the number of pressings issued during the years. All the copies I saw bear the marks of wear, suggesting that it must have been a sort of "holy book" for chapel masters, cymbalists and organists of past times in which the real precepts of musical composition and accompaniment were preserved.

8. Francesco Gasparini *L'armonico pratico al cimbalo*, Venice 1708, Cap. IX, pages 61, 62.

9. Francesco Gasparini, work quoted, chapter IX, pages 63, 64 on the *acciaccatura*. (Freely translated from the original text).

"... At times some falses are used, this will be by *acciaccatura* of two, three or four keys all linked and one after the other and particularly in the recitatives and in *Canti Gravi*, this makes an admirable effect... it is necessary to use all the fingers of the right hand, and sometimes to press two keys with the same finger, mostly the Thumb. When a Fifth false drops on the E, or else on a sharp, the Sixth minor is added and, by *acciaccatura*, between the Eight and Tenth, the Ninth is added, which makes a good effect, and likewise the same posture is needed in cadences. Whenever

the notes with Seventh require the Third major, remaining between the said Third major and the Fifth, the Fourth is added by acciaccatura".

10. Gasparini was the first to describe this accompaniment practice, but he reveals having learnt this and other musical secrets from Bernardo Pasquini in Rome. Francesco Gasparini, work quoted, chapter VIII, page 60 "... *Whoever is so fortunate to study at the school of the famous Signor Bernardo Pasquini in Rome, or at least whoever will have heard or seen him playing, will have known the truest, nicest and noblest way of playing and accompanying and in this way will have heard from his cymbal a perfection of sublime Harmony*".

11. Domenico Scarlatti arrived in Venice in 1705, to study with Francesco Gasparini who, at that time, was chorus master and musical director at the Ospedale della Pietà. It seems right to suppose that Gasparini was then working at his book on the basso continuo and that the young Scarlatti had learnt from the maestro how to form *acciaccature*, considering the massive and spectacular use of them in the sonate for harpsichord that he composed later.

12. Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Pages 585-836.

Chapter I: *Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien*.

Chapter II: *Dem General-Baß ohne Signaturen, und wie diese in Cameral, und Theatralischen Sachen zu erfinden*.

Chapter IV: *Von der Application der gegebenen Regeln, welche nebst einigen Observationibus practicis, in einer ganzen Cantata deutlich und nutzbar gezeigt wird*.

English Translation by Rosanna Jacobs

Max van Egmond

Max van Egmond was born in the former Dutch East Indies in 1936 and repatriated to the Netherlands after World War II. In his youth he was a member of the Dutch Bach Choral Society under the direction of dr. A. van der Horst. His début as a soloist took place in 1959, after which he won a number of prizes at international vocal competitions: Hertogenbosch (1959), Brussels (1962) and Munich (1964).

He first established his reputation as an oratorio singer. With the progress of his career, fields such as Lieder, baroque performance practice, pre-romantic opera, contemporary works and declamation have also claimed his attention.

He has been a regular guest in most European countries since 1963 and has appeared at many festivals e.g. in the Netherlands, Belgium, Poland, Great Britain, Berlin, Vienna and Paris. His first concert tour outside Europe took place in 1967. His North American début was during the Montreal World's Fair. Since then he has appeared both in North and South America and currently performs in the United States and Canada several times a year. Max van Egmond has recorded dozens of records and musicassettes on several labels in Europe and the United States.

Max van Egmond has appeared with many distinguished conductors, including Claudio Abbado, Jean Fournet, Nikolaus Harnoncourt,

Philippe Herreweghe, Eugen Jochum, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Charles Mackerras, Jean-Claude Malgoire, Zubin Metha, John Pritchard, Hans Swarowsky, August Wenzinger and Charles de Wolf. He teaches voice at Amsterdam's Sweelinck Conservatory.

Marco Mencoboni

Marco Mencoboni was born in Macerata in 1961.

At Ton Koopman's invitation he began to study harpsichord in 1984, enrolling in Koopman's class at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. In the same year Mencoboni made his concert debut as a soloist as part of the Milan season "Musica e poesia a S. Maurizio". He was awarded his diploma in organ and organ composition at the "G. B. Martini" Conservatory in Bologna in 1985 and edited the anastatic print of J. S. Bach's "Clavierübung" for Berenreiter/Paideia.

In 1987 he joined Gustav Leonhardt's class at the Sweelinck Conservatory and completed the harpsichord course in 1989 when he was also a pupil of Jesper Christensen at the Basle Schola Cantorum, following courses in basso continuo and chamber music.

Since 1983 he has worked with the violinist Luigi Mangiocalvo. With Mangiocalvo and the cellist Claudio Ronco, he is producing a series of gramophone recordings of Italian chamber music.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Dalla guerra amorosa

Recitativo

*Dalla guerra amorosa,
or che ragion mi chiama,
oh miei pensieri,
fuggite pur, fuggite,
vergognosa non è
in amor la fuga,
che sol fuggendo un'alma
del crudo amor
può ritornar la palma.*

Aria

*Non v'alletti un occhio nero, no,
con suoi sguardi lusinghiero,
che da voi chieda pietà.
Che per far le sue vendette,
e con arco e con saette,
ivi amor nascosto stà.*

Recitativo

*Fuggite, sì fuggite,
ahi! di quanto veleno
amore asperge i suoi piaceri,
ah quanto ministra duol, e pianto,
a chi lo segue, e le sue leggi adora.
Se un volto v'innamora,
sappiate, oh pensieri miei, che ciò che piace
in brev'ora svanisce,
e poi dispiace.*

DOMENICO SCARLATTI

Amenissimi prati

(Recitativo I)

*Amenissimi prati,
fiorite piagge
e limpidi ruscelli,
antri romiti,
opache selve,
e voi augelletti canori,
a rivedere io torno
e in sì dolce soggiorno
non vuò che turbi amore
la cara libertà
di questo core.*

(Aria I)

*Amar non voglio per non penare,
voglio gioire in libertà.
Tuo fiero orgoglio seppi lasciare
per non languire, cruda beltà.*

(Recitativo II)

*Quando sui primi albori
del matutino raggio
vedrò rider la rosa
su la siepe odorosa
et udirò il concerto
del grato rosignuolo,
dirò che è questa solo
la stanza del piacere
e del contento.*

(Aria II)

Il fior coll'aura,

l'aura coll'onda

scherzar vedrò.

E l'augelletto

lieto cantando

di ramo in ramo,

di fronda in fronda

mirar potrò.

(Recitativo III)

Così, libero e sciolto

dall'empia schiavitù del dio bendato

cangiarò voglia ancor cangiando stato.

Quivi daràmmi alimento,

ciò che il bosco produce e il rio dispensa,

al praticel mi sarà letto e mensa.

(Aria III)

Donne belle, se tutti gl'amanti

quando usate sì fieri vigori

sen fuggisser lontano con me,

cessarebber le pene ed i pianti,

si vedrebber più lieti gl'amori,

me' delusa e più certa la fè.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Amore Traditore

Aria

Amore traditore,

Tu non m'inganni più.

Non voglio più catene,

Non voglio affanni, pene,

Cordoglio e servitù.

Recitativo

Voglio provar,

Se posso sanar

L'anima mia dalla piaga fatale.

E viver si può senza il tuo strale:

Non sia più la speranza

Lusinga del dolore,

E la gioja del mio core,

Più tuo scherzo sarà nella mia costanza.

Aria

Chi in amore ha nemica la sorte,

È follia, se non lascia d'amar,

Sprezzi l'alma le crude ritorte.

Se non trova mercede al penar.