

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Band:** 37 (2013)

**Artikel:** "... in numero di centocinquanta" : the orchestra in the age of Corelli

**Autor:** Nigito, Alexandra

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-868879>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

„... IN NUMERO DI CENTOCINQUANTA“  
THE ORCHESTRA IN THE AGE OF CORELLI

by ALEXANDRA NIGITO

The opulence of Roman orchestras at the time of Corelli is well known.<sup>1</sup> They could possibly consist of more than forty players and even eighty on special occasions. Exceptionally, there were gigantic groups, such as the 150 strings conducted by Corelli in the famous *Accademia* for Christina of Sweden (1687). Corelli himself is pointed out in Crescimbeni's *Notizie storiche degli Arcadi morti* as the „first who introduced symphonies in Rome with such a huge number and variety of instruments“ („il primiero che introdusse in Roma le Sinfonie di tal copioso numero e varietà tdi strumenti“).<sup>2</sup> This paper focuses on Roman orchestras between the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, drawing information from both archival documents and musical sources. Particular attention will be paid to the repertoire of S. Agnese in Agone. Selected examples of oratorios, serenatas and drammi pastorali are also discussed.

However, let us begin with a question: how should we interpret witnesses so important in the reconstruction of instrumental groupings as the archival documents?

### 1. *The Interpretation of Archival Documents*

Lists of musicians who took part in events are often fragmentary, and need to be completed by information coming from other sources. They usually only list additional players, and this could potentially explain discrepancies between contemporary chronicles (which sometimes mention 100 or even 150 musicians) and documents (which may only list around 60). Do such figures represent a hyperbolic account, written to emphasise and give importance to an event and amplify its echo? Or are they merely the consequence of a lack of documentary information?

<sup>1</sup> On this subject see, among others, Sven H. Hansell, „Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni“, *JAMS* 19 (1966), 398–403; Owen Jander, „Concerto Grosso Instrumentation in Rome in the 1660's and 1670's“, *JAMS* 21/2 (1968), 168–180; Franco Piperno, „Le orchestre di Arcangelo Corelli. Pratiche musicali romane. Lettura dei documenti“, in: *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo postbarocco*, ed. by Giovanni Morelli, Milano: Ricordi, 1982, 42–66; Hans Joachim Marx, „The Instrumentation of Handel's Early Italian Works“, *EM* 26 (1988), 496–505; John Spitzer, „The Birth of the Orchestra in Rome. An Iconographic Study“, *EM* 19 (1991), 9–27; Richard Maun-der, *The Scoring of Baroque Concertos*, Woodbridge: Boydell Press, 2004; John Spitzer–Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, New York–Oxford, Oxford University Press, 2004; Agnese Pavanello, *Il „concerto grosso“ romano. Questioni di genere e nuove prospettive storiografiche*, Turnhout: Brepols, 2006 (*Speculum musicae* 11).

<sup>2</sup> Giovanni Mario Crescimbeni, *Notizie storiche degli Arcadi morti*, Roma: Antonio de' Rossi, 1720–21, I, 251.



Perhaps there is no equivocal answer, yet I would like to consider some records of the Archivio Doria Pamphilj in Rome to analyse this phenomenon further. Let us consider a payment record of 1676 for S. Agnese's feast, celebrated on the 21<sup>st</sup> of January in S. Agnese in Agone. The musicians that were paid are those listed as 'added' („Parti aggiunte“):

Doc. 1<sup>3</sup>: Lista delle Parti aggiunte per 3 servitij a Santa Agnese

Primo Choro	
Ss.ri Franc[esc]o M[ari]a Fedi [soprano]	s. <sup>4</sup> 3
[Giovanni Francesco] Siface [alto]	s. 2
Gio. Matheo [tenor]	s. 1:40
[Francesco] Verdoni [bass]	s. 2
Secondo Choro	
Giorgio [soprano]	s. 1:50
Giacomo [Campalucci, alto]	s. 1:50
Lodovico [tenor]	s. 1:50
D. Paulo [bass. From Tivoli?] e D. Cesare [bass]	s. 1:50
Instromenti	
Violini	
Arcangelo <sup>5</sup>	s. 1:50
Gio. Antonio [violetta]	s. 1:50
Gio. Pertica [violetta]	s. 1:50
Violone	
D. Gasparo	s. 1:50
Leuti	
Pietruccio	s. 1:50
Giuseppe moro	s. 1:50
	----
	s. 23:40

Io infrascritto ho riceuto scudi vintitre moneta e quaranta baiocchi dal Sig.r Fran[ces]co Santini per la Musicha fatta a S. Agnese dal S. Pier Simone in fede questo dì 24 Genaro 1676  
Io Bartolomeo Catalani mano propria

<sup>3</sup> I-Rdp, *Mandati*, 1676/I, no. 39, in Alexandra Nigito, *La musica alla corte del principe Giovanni Battista Pamphilj (1648–1709)*, Kassel: Merseburger, 2013, no. 191.

<sup>4</sup> Abbreviation for scudi (1 *scudo* = 10 *giuli* = 100 *baiocchi*).

<sup>5</sup> S. Agnese's feast on the 25<sup>th</sup> January 1675 shows probably the earliest evidence for Corelli's stay in Rome. Cf. Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), 194. Nevertheless, this is not conclusive evidence, because the name of „Arcangelo“ can refer also to the lute player Arcangelo Lori del Leuto, who played in 1672 in the feast of S. Agnese and was active until his death in January 1679. See Arnaldo Morelli, „Lori, Arcangelo (Arcangelo del Leuto)“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960–, vol. 66 (2007). However, there is no doubt as to Corelli's employment in 1676, since „Arcangelo“ appears among the names of the violin players.



In order to find out how many musicians were in the orchestra, let us consider the „rolli“ or „ruoli“ of S. Agnese – that is, the payrolls where the employees were listed.

Doc. 2<sup>6</sup>: Rollo per li Musici, et altri della Chiesa di S. Agnese in Navona per il mese di Giug[n]o 1676

SS.ri Pier Simone Augustini	s. 12
D. Giacomo Campalucci [alto]	s. 5
D. Gios[epp]e Fede [soprano]	s. 4:16
Carlo Antonini [tenor and „aiutante di camera“]	s. 2:50
Gios. Calidori [bass]	s. 5
D. Mattia [Minchner, bass] Todeschi	s. 5
D. Gio. Marri [soprano]	s. 1
D. Gio. . . . . [sic] [Luzi, tenor?] del S. Card.e Cibo	s. 5
Franc[esc]o M[a]r[i]a Tamburrini [soprano/alto]	s. 5
<del>Pietro Ugolini del arcileuto [crossed out]</del>	
Dom[enic]o [Mayer] del Violino	s. 3
Supp[liment]o della Cucina	s. 3:84
	-----
	s. 51:50

If the singers listed on the payroll are added to those in the payment records, we have altogether four sopranos, four altos, four tenors, and four basses (don Paolo and don Cesare share three services), subdivided into two choirs. The instruments were two violins, two violas, one violone, two archlutes and at least one organ, played by the maestro di cappella Pier Simone Agostini.

The church of S. Nicola da Tolentino was patronised by Prince Giovanni Battista Pamphilj, and construction was completed around 1670. The feast of the patron saint was celebrated every year on the 10<sup>th</sup> of September, recruiting musicians for the occasion from S. Agnese. The following record, dating from 1694, refers to a trumpet player that had to be paid, unlike in the previous year, when it was possible to have him for free („Tromba aggiunta q.t anno per non haver potuto i P.P. come gli altri anni haverla gratis“). This is confirmed by the fact that no trumpet was recorded in 1693.<sup>7</sup>

Doc. 3<sup>8</sup>: Per tre servitij di Musica oltre li Musici di S. Agnese speso in diversi altri in occasione della festa di S. Nicola a Capo le Case l'Anno 1694

Un Sop[ra]no del Papa per 2 servizij cioè per p.mo e 2.o Vespro	s. 2
Altri due Sop[ra]ni per i tre servizij	s. 3
Un Basso	s. 1:50
Un tenore per il p.mo e 2.o Vesp[r].o	s. 1
Tre Violini	s. 4:50

<sup>6</sup> I-Rdp, *Mandati* 1676/II, no. 217, in Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 203.

<sup>7</sup> I-Rdp, *Mandati* 1693/I, no. 26, in Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 566.

<sup>8</sup> I-Rdp, *Mandati* 1694/II, no. 277, in Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 599.



Violone	s. 1:50
Tromba aggiunta q[ues]t[']anno per non haver potuto i P.P. come gli altri anni haverla gratis	s. 1:50
Alza mantici	s. :30
	----
somma in tutto	s. 15:30
Giuseppe Piccini M[aest]ro di Capp[ell]a di S. Agnese	

In another record of 1674 for the same church, we find some names crossed out with the remark „he did not want them“ („non li volse“).<sup>9</sup> Therefore, also in this case, some musicians offered their services for free.

These payment records are examples of the documents' incompleteness. This is a recurrent aspect of all the records mentioned in this paper. Documents are not chronicles and must therefore be read from such a fragmentary perspective. Every payment record must be seen as a single, blurred frame of the exuberant musical life of the time, even if they are necessary for the reconstruction of a larger picture. As a matter of fact, it is impossible to gain information about the Roman orchestras solely by reading the scores.

## 2. Some Constants in the Years 1680–1710

If we have a look at the sacred music in S. Agnese in Agone in the 1680s, we immediately notice a peculiarity that lasts at least until 1710: the sum of low and medium instruments is equal to or more than that of the violins.<sup>10</sup> In the payment record that follows we find two choirs and an instrumental group of 16 violins, five violette, five violoni, three double basses, two trombones, an archlute, and four organs, which were used to accompany the choirs. This means 16 violins against 18 low and medium instruments (excluding the trombones). Unfortunately, we know only that they performed a *Te Deum*, but we do not have any concrete references to a work probably composed by the organist and maestro di cappella Giuseppe Piccini.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> I-Rdp, *Mandati* 1674/IV, no. 385, in Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 174.

<sup>10</sup> Cf. Hansell, „Orchestral Practice“ (see n. 1), 399: „From 1690 until the early 1720's the number of violins equalled the total of other stringed instruments used, with only slight occasional deviations [...]“; see also Piperno, „Le orchestre di Arcangelo Corelli.“ (see n. 1), 47, where he states that the number of violins tends to be equal or more than that of all other instruments, with a polarised texture high – low and less interest in middle parts; Franco Piperno, „Anfione in Campidoglio'. Presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca“, *Studi corelliani III*, 151–209, 161–162.

<sup>11</sup> Since four organists are listed in Doc. 4a, on the occasion Piccini could have possibly played the cello, an instrument which he was also said to play. Cf. Giancarlo Rostirolla, „La musica nelle istituzioni religiose romane al tempo di Stradella dal Diario n. 93 (1675) della cappella pontificia e dalle ‚Memorie dell'anno Santo' di R. Caetano, con alcune precisazioni storiche sulle ‚Stagioni di oratori a S. Giovanni dei Fiorentini““, *Chigiana* 39/19 (1982), II, 575–831, 591.



Doc. 4a<sup>12</sup>: Lista de' Musici per il Te Deum cantato in S.ta Agnese [for the victory over the Turks in Vienna in October 1683]

## Primo Choro

Sig.ri	Giuseppe Fede	s. 1
	Raffaelle	s. 1
	Giuseppino Dorzini [ <i>i.e.</i> D'Orsino]	s. 1
	Checchino	s. :80
	Antoniuccio	s. :80
Ss.ri	D. Franc[es]co	s. 1
	Campalucci	s. :60
	Domenico	s. :60
	Tamburrini	s. :60
	Gio. Batta	s. :60
Ss.ri	Sig. Gio. Carlo	s. 1
	Domenico Gennari	s. :60
	Gio. Domenico	s. :60
	D. Gio. Batta [Rosati]	s. :60
	Francesco	s. :60
Ss.ri	Verdoni	s. 1
	Gio. Fran[ces]co Rubini	s. :60
	Giubileo	s. :60
	D. Gio. Batta	s. 1
	Gio. Antonio	s. 1
Organisti		
Sig.ri	Bernardo Pasquini	s. 1
	Gio. Carlo	s. :60
	Gio. Batta Marcelli	s. :60
	Franc[esc]o Antonio	s. :60
Per Battere		
Sig.ri	Ottavio	s. :60
	Gio. Maria	s. :60
	-----	
		s. 19:60

## Secondo Choro

Ss.ri	Pietro Paolo	s. :60
	Placido	s. :60
	Pietro	s. :60
	Severo	s. :60
	Carlo Antonio	s. :60
	Giovanni	s. :60
	[Francesco] Litrico	s. :60
Ss.ri	Nicolò [Nicolai]	s. :60
	Paolo Felice	s. :60
	Tomassino	s. :60
	Lucchese	s. :60
Sig.ri	Posterla	s. :60

<sup>12</sup> I-Rdp, *Mandati* 1683/II, no. 254, in Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 361.



	Gio. Batta	s. :60
	Ludovico	s. :60
	Franc[es]co Antonio	s. 1
Ss.ri	D. Gio. Batta di Sora	s. 1
	D. Benedetto	s. 1
	D. Peppe	s. :60
	Acciario	s. :60
	Girolamo di S. Pietro	s. :60
	Nicolò Cheller	s. :60
	Organi n.o 3	s. 4:50
	Alli facchini per haver tirato i tre	
	Organi soprad[ett]i sopra il Choro	s. :90
	Alzamantici n.o Quattro	s. :40
	Per Copiatura di Musica	s. 4:80
		-----
		s. 44:00
		s. 30
		----
	In tutto	s. 74

## Doc. 4b

Violini		
Ss.ri	Arcangelo	
	Matteo	s. 12
	Valentini	s. :60
	Giacomuccio	s. :60
	Carluccio [Mannelli]	s. :60
	Filippella	s. :60
	Bartolini	s. :60
	[Giovanni Battista] Carpani	s. :60
	Modenese	s. :60
	Antoniuccio	s. :60
	Checco	s. :60
	Bellardino	s. :60
	Polacco	s. :60
	Silvestro	s. :60
	Franchi	s. :60
	Paolo Maria	s. :60
Violette		
	Gasparrini	s. :60
	[Giovanni Maria] Pertica	s. :60
	Bartolomeo	s. :60
	Gasparrini Lucchese	s. :60
	Ottaviano	s. :60
Violoni		
	D. Gasparo	s. :60
	Gioannino [Lulier]	s. :60
	Zoppetto	s. :60
	Tarquini	s. :60
	Filippo [Amadei]	s. :60



Contrabassi	Simone	s. :60
	Gio. Antonio [Haym]	s. :60
	Gioannino [Travaglia]	s. :60
Tromboni	Carl'Antonio	s. :60
	Cesare	s. :60
	Arcileuto	
	Pietruccio [Ugolini]	s. :60
		-----
		s. 30

The musicians in the following payroll of S. Agnese are most likely to be added to the above list:

Doc. 5<sup>13</sup>: Rolo delli Musici della Chiesa di Sant'Agnese per il mese di Genn[a]ro 1683

Paolo Maria Basso a rag[io]ne di s. 50 l'anno con obbligo di mantenere il cambio a sue spese	s. 4:16 2/3
Carlo Antonini Tenore a rag[io]ne c[om]e s[opr]a	s. 4:16 2/3
Giuseppe Marri p[ri]mo soprano a rag[io]ne di s. 24 l'anno	s. 2
Gioseppe Piccini m[aest]ro di Cappella, et organista, a rag[io]ne di s. 100 l'anno, cioè s. 52 li paga l'Ecc.mo S.r P[ri]n[ci]pe a suo beneplacito, e s. 48 per compim[en]to di s. 100 li paga la medema Chiesa di Sant'Agnese, che sono il mese per parte di S. E.	s. 4:33 1/3
Supplimento della cucina	s. 3:84
	---
	s. 18:50 2/3

Therefore we have this disposition:

Choir I	Choir II	Instruments
6 sopranos	6 sopranos	16 violins
5 altos	5 altos	5 violette
5 tenors	5 tenors	5 violoni
6 basses	6 basses	3 double basses
		2 trombones
		1 archlute
		4 organs
		[trumpets?]

While these lists may at first glance look asymmetrical, the forces are actually well balanced. Once again, we observe that the number of low instruments is equal to or more than the number of violins.

<sup>13</sup> I-Rdp, *Mandati* 1683/I, no. 17, in Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 346.



In these circumstances, how were the musicians placed physically? From a document of S. Agnese we learn that the singers, subdivided into two groups, were located on the choir since three organs were brought up („per haver tirato i tre Organi soprad[ett]i sopra il Choro“), while the orchestra and possibly the maestro di cappella were placed on a separate stage („palco [...] per servitio della musica“), the latter being supplied by the scaffolding used by Domenico Guidi who was working on his bas-relief for the high altar of S. Agnese. The music stands were nailed to the parapet, while a curtain behind the orchestra hid Guidi's incomplete work.

Doc. 6<sup>14</sup>

Conto de' lavori di legname fatti per servitio del Ecc.mo Sig.r P[ri]n[ci]pe Panfilio da me Antonio Rozzi falegname a tutta mia robba e fatt[ur]a [...]

Adì 30 d[ett]o [September 1683]

	Per haver agiustato il palco dove lavora il Sig. Domenico Guidi al basso rilievo per servitio della musica per la funtione della festa che fu cantato il te Deum per la vittoria hauta dal imp[erato]re e disfatto il modello di d[ett]o basso rilievo e disfatto li ponti e li cavaletti levate le scale e messo tutto il legname sotto alle porte imp.	s. 1:50
s. 1	Per haver agiustato il ponte e apuntalato nel mezzo e ragiustate tutte le piane e messa la sua scala con suo parapetto da tutte due le parti e suo parapetto sopra al vano della scala con il suo ripiano chiodi e fatt[u]ra imp[orta]	s. 1:20
s. :60	Per haver calata la tenna [ <i>i.e.</i> tenda] e attaccata adosso al basso rilievo messa una filagna su li capitelli insitate assieme inchiodate con chiodi grossi servì per attaccare la d[ett]a tenna e l'apparato e calato dui filagnoni chiodi e fatt[u]ra imp[orta]	s. :80
s. :60	Per haver agiustato il parapetto del d[ett]o palco e agiustato le sue gelosie e fatto tre pilastri alle gelosie che erano corte messo uno in mezzo e uno da capo e da piedi l[ungo] p[almi] 1 ½ l'uno l[argo] p[almi] 2 ½ imp[orta]	s. :60
s. :60	Per haver fatto l'altare con la sua pradella e scalino e la sua scalinata dove posano li candelieri imp[orta]	s. 1:50
s. :50	Per haver messo assieme tutti li ponti e cavaletti e tirato la sua tenda al loco di prima e rimesso le sue scale al suo loco e filagne chiodi e fatt[ur]a imp[orta]	s. :80
s. :1	Per haver fatto le tavole per posare le carte della musica inchiodate adosso al parapetto e alle gelosie di tavole di albuccio pulite con il suo regolo davanti l[ungo] p[almi] 36 l[argo] p[almi] 1 imp[orta]	s. 1:20
s. :15	Per haver fatto una tavola di albuccio agiustata dietro a una zaina messi li sui regoli inchiodati alla zaina dove posa la d[ett]a tavola l[unga] p[almi] 3 ½ l[arga] p[almi] 1 ¾ imp[orta]	s. :25 [...]
	[In the ending summary]	
	n.o 12 Spese di allegrezze in occ[asio]ne della Vittoria di Vienna per agiustare il Palco per li musici a S. Agnese [...]	s. 6:30

<sup>14</sup> I-Rdp, *Mandati* 1683/II, no. 337, in Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 363.



In 1687, S. Agnese's feast was made even more sumptuous by performing extra concertos („Concerti di strumenti fuori del solito“) by Corelli:

Doc. 7a<sup>15</sup>

Nota delle spese in Cantori di Musica per la festa di S. Agnese l'anno 1687 e per l'esequie di Papa Innocenzo X.o e per i Concerti fuori del solito del Sig.r Arcangelo d'ord[in]e di S.E. Prone e per falegnami e tavole per aggiustare li SS.ri di d[ett]o Concerto

Nota de le spese in Musica per l'Essequie de la S[an]ta mem[ori]a d'Innocenzo X.o oltre alli Cantori della Chiesa nell'anno 1687 in S. Agnese

Soprani n.o 4 s. 2

Contralti n.o 3 s. 1:50

Tenori n.o 3 s. 1:50

Bassi n.o 4 s. 2

E per i 3 servizi di Musica in occasione de la festa di S. Agnese oltre li musici de la Chiesa anno sud[ett]o.

P.mo Coro	Sig.r Fede	s. 3
	altri 2 Soprani	s. 3
	2 Contralti	s. 3
	1 Tenore	s. 1:50
	3 Bassi	s. 4:50
2.o Coro	2 Soprani	s. 3
	2 Contralti	s. 3
	un tenore	s. 1:50
	2 Bassi	s. 3
Strumenti soliti		
	3 Violini	s. 4:50
	1 Violone	s. 1:50
	Organista	s. 2
	In tutto	-----
		s. 40:50

Concerti di strumenti fuori del solito a 3 servizi per la d[ett]a festa d'ordine di S.E. P[ad]rone

Per regalo al Sig.r Arcang[el]o che portò le Composizioni s. 6

a 5 altri Violini oltre li soliti s. 7:50

4 violette s. 6

2 violoni s. 3

2 contrabassi s. 3

Al falegname per pagamento di due tavole grosse per alzare al pari de le ringhiere laterali due zoccoli con mozzature di travicelli, e per altre sei tavole che formano due gran legivi per tener le carte intorno e per un altro tavolone per fare star in aria l'alzamantici. Come tutto si trova e servirà per altre occorrenze e per manifattura sua e d'altri operarij in tutto s. 2:80

La somma per d[ett]i Concerti s. 28:30

Che aggiunti a la spesa ordin[ari]a come di sopra somma in tutto s. 68:80

<sup>15</sup> I-Rdp, *Mandati* 1687, no. 36, in Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 433.



## Doc. 7b

Conto del Sig.r Picini Con Di ma[st]ro Giovanni Bianchi vicino a S. Agostino  
Adì 22 Genaro 1687

Conto del Sig.r Picini di lavori di legniami fatti nel Coro di S. Agnesa in piazza  
Navona

s. 1:38	Primis aver meso dui tavolle ordinarie da una parte del coro e l'altra dall'altra parte lo[n]ghe l'una pa[lmi] 15, la[r]ghe pa[lmi] 1 ¼ e mesoci un regollo per chiasceduna della stesa groseza e longeza la[r]ghi once 7 inchiodati soto alle dete tavole in pendeza a modo di legivo serveno per tener le carte delli Sig.ri musici. averle inchiodate sopra al parapeto di deto Coro et averci messo 4 regolli a modo di catena che le mantengono ferme al suo logo. le dete tavolle asieme con il regollo inchiodato soto requadrano pa. 54 ½ inporta	s. 1:58
s. 1:35	E più al deto Coro averci meso dui altri pezi di tavolle di albucio interzate rustice lo[n]ghe pa[lmi] 11 in circa large l'una pa[lmi] 2 agiustate sopra al pavimento del coro con li zocoli soto lo[n]ghi pa[lmi] 2 et inchiodati al[ti] pa[lmi] 2/4 cioè a una tavolla numero 5 all'altra mesocelli di roba sua e mesoci del mastro un piede soto al[to] pa[lmi] 2 g[ross]o pa[lmi] 2/4. asiema requadrano le dete tavole pa[lmi] 44, servono per star sopra li musici, asieme inporta	s. 1:54
	E più per un tavolone rustico di salecio lo[n]go pa[lmi] 8 la[r]go pa[lmi] 1 ¾ serve per star sopra quello che tira li mandici fermato con dui chiodi grossi et un regolo atraverso	s. :50
		----
		s. 2:73
		----
	Soma in tuto	s. 3:62

s. 2:80 m[one]ta Adì 20 Marzo 1687

Io sottoscritto sono stato sodisfatto dalli S. Giuseppe Piccini disse de suoi denari per rivalersene, delli lavori fatti in S. Agnese notati nella retrofaccia, servirono per li stromenti, che suonorno in occasione di d[ett]a festa, et ho riceuto scudi due, b[aiocchi] 80

Io Giovanni Bianchi m[anu] p[ro]p[ri]a.

The payroll of that year was the following:

Doc. 8<sup>16</sup>

Rolo delli Musici della Chiesa di S. Agnese in Navona per il mese di Genn[ai]o 1687

Pavolo Maria Ceva Basso a s. 50 l'anno con obligo di mantenere il Cambio a sue spese s. 4:16 2/3

Gioseppe Marri p[rimo] Soprano a s. 24 l'anno s. 2

Gioseppe Piccini M[ae]stro di Cappella, et Organista a s. 100 l'anno cioè s. 52 li paga S. Ecc. P[ad]rone, a suo beneplacito, e s. 48 a compim[en]to li paga la med[esi]ma Chiesa, che sono il mese per parte di S. Ecc. s. 4:33 1/3

<sup>16</sup> I-Rdp, *Mandati* 1687, no. 36, in Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 432.



As attested by the carpenter's bill, both the singers and the instrument players were placed in the choirs – the former on a wooden step. Two long music stands were also constructed in the choirs. The choirs and the orchestra for Corelli's concertos could have been the following:

Choir I	Choir II	Instruments
3 sopranos	3 sopranos	8 violins (including Corelli)
2 altos	2 altos	4 violette
1 tenor	1 tenor	3 violoni
3 basses	3 basses	2 double basses
		2 organs

Pierre-Paul Sevin's drawing at the Stockholm National Museum recalls such a disposition:



Fig. 1: Pierre-Paul Sevin, *Roman Concert*, Stockholm Nationalmuseum, Inv. THC 3628.



3. *Two Oratorios from the Late 17<sup>th</sup> Century: Scarlatti's La Maddalena and Lulier's S. Beatrice d'Este*

Scarlatti's oratorio *La Maddalena* supplies us with unusually rich information on its performance, based upon music sources, lists of musicians, and payments for music copying:

Doc. 9a<sup>17</sup>

Nota di spese fatte nell'occasione dell'Oratorio fatto fare da S.E. al Seminario Romano

Pagato a SS.ri Musici, e sonatori	s. 93:50
Dato al S.r Ascanio per il Viaggio del S.r Siface	s. 24
Dato al P[ad]re Carrara per pagare i Tedeschi	s. 4:20
Dato al S. Giovannino per dare al Cimbalaro del S.r Prin[ci]pe Panfilij <sup>18</sup>	s. 1
Per n.o 15 candele per l'Orchestra	s. :40
Per l[i]b[re] 17 candele di cera da tavola	s. 4:59
Dato al S.r Pertica per copie dell'Oratorio	s. 14
Dato a Giulio cochiere andato ad Aquapendente con una mula	s. 3:75
Dato alli facchini per diversi viaggi	s. 1:20
	----
	s. 148:64

Si può spedir mand[a]to di s. Centoquarantotto b. 64 m[one]ta  
M. Drioli

Doc. 9b<sup>19</sup>

Violini

Giacomuccio	s. 2
Valentini	s. --
Luigi	s. --
Arcangelo	s. 6
Matteo	s. 2
Paolo Maria	s. 1:50
[Giovanni Battista] Carpani	s. 1:50
Modanese	s. 1:50
Giac[om]o Branca	s. 1:50
Checco	s. 1:50
Belardino	s. 1:50
Silvestro	s. 1:50
Nicolino	s. 1:50
Hipolito	s. 1:50
Antoniuccio	s. 1:50
Fiorentino	s. 1:50

<sup>17</sup> Also published in Hans Joachim Marx, „Die ‚Giustificazioni della casa Pamphilj‘ als Musikgeschichtliche Quelle“, *Studi Musicali* 12/1 (1983), 121–187, nos. 33–34.

<sup>18</sup> During these years, Francesco Acciario was looking after the harpsichords of Giovanni Battista Pamphilj. Cf. Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 393.

<sup>19</sup> Also in Marx, „Die ‚Giustificazioni della casa Pamphilj‘“ (see n. 17), no. 34.



	Violette	
[Giovanni Battista] Gasparini		s. 1:50
[Giovanni Maria] Pertica		s. 1:50
Bartol[ome]o		s. 1:50
Ottaviano		s. 1:50
N.N.		s. 1:50
Filippo		s. 1:50
	Violoni	
Giovannino [Lulier]		s. --
D. Gasparo		s. 1:50
[Giovanni Battista detto] Zoppetto [del Violone]		s. 1:50
Filippo [Amadei]		s. 1:50
Garuffi		s. 1:50
	Contrabassi	
Simone		s. 1:50
Gio. Ant[oni]o		s. 1:50
Giovanni [Travagli]		s. 1:50
	Leuti	
Gio. Fran[ces]co		s. 2
	Cimbalo	
S.r Bernardo		s. 9
		---
Musici		s. 57:50
S.r Gios[epp]e Fedè		s. 9
S.r Siface		s. 18
S.r Peppino [d'Orsino]		s. 9
		---
		s. 93:50

Doc. 9c<sup>20</sup>

Nota di quello ha scritto Gio. Pertica nell'Oratorio della Madalena per servizio dell'Em.mo S.r Card.le Panfilio d'ordine del S.r Giovannino Adì 8 Marzo 1685

Prima cavate le tre parti che cantano cioè Madalena, Penitenza e Gioventù fogli	n.o 24 ½
E più per la parte de Violini di Concertino e 6 parti delli Violini di ripieno f.	n.o 22
E più per 3 parti della viola f.	n.o 10
E più per 5 parti de' Bassi continui	n.o 38
E più per molte rimesse e poi mutate et aggiunte	n.o 18
	----
Sono in tutto fogli	n.o 112 ½
	----
che sono	s. 14
Io Gio. Lorenzo Lulier	
Io Infra[scritt]o ricevuto li sud[ett]i scudi quattordici m[one]ta per saldo del sud[ett]o conto q[ues]to di 25 Maggio 1685 s. 14	
Io Gio. Pertica mano p[ro]p[ri]a	

<sup>20</sup> Partially also in Marx, „Die ‚Giustificazioni della casa Pamphilj‘“ (see n. 17), no. 31.



Doc. 9d<sup>21</sup>

Viaggi fati per servitù di Sua Em.za	
E in prima per avere presso un Cimallo in nanticamera e portato al seminario e riportato detto locho	s. :15
E più per porto e riporto di deice sedie grandi	s. :50
E più per porto e riporto di sei rialzi di parati et arazzi et altra robba	s. :3
E più per porto e riporto di dicidoto lusstriere ciouè in sei viaggi	s. :3
E più per aver presso il Cimalo granda da Principe in tre fachini e portato e riportato in dato locho	s. :45
	---
	s. 1:70

Thanks to the receipt of the copyist, Giovanni Pertica, we can reconstruct the disposition of the orchestra for the performance at the Seminario Romano in 1685:

- 3 singers (SSA)
- 14/16 violins
- 6 violas
- 5 violoni
- 3 double basses
- 1 archlute
- 2 harpsichords (played by Pasquini and Scarlatti; one of 16 foot and with 4 stops).

The two concertino violins, Corelli and Fornari, read from the same music stand, as we can argue from the copying bill for the concertino partbook („per la parte di concertino“). This was usually a score with three staves, two for the concertino violins, and one for the bass.<sup>22</sup> Concerto grosso violin and viola players usually read in pairs from one music stand. Thus, six parts were copied for the concerto grosso violins (i. e., for twelve violins), three parts for the violas (i. e., for six violas), and five parts for the continuo group. Each of the two harpsichords had a full score. Information supplied by the list of musicians is therefore more or less the same as that provided by the parts. Valentini and an unidentified Luigi are in the list, but they did not receive

<sup>21</sup> I-Rdp, sc. 2, b. 5, n. 529. All documents from the Archivio Doria Pamphilj concerning the cardinal Benedetto Pamphilj will be available soon in Alexandra Nigito, *La musica alla corte del cardinale Benedetto Pamphilj (1653–1730)*, Kassel: Merseburger (forthcoming).

<sup>22</sup> These kinds of concertino partbooks are also to be found in Scarlatti's *Teodora Augusta* (1692–93), I-Rvat, Chigi Q.VII.103-110, and in the anonymous *Dagli inganni alle nozze* (1714), I-Rvat, Barb. lat. 4224–26. For a description of the latter, attributed to Pietro Paolo Bencini, cf. Margaret Murata, „A Topography of the Barberini Manuscripts of Music“, in: Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze and Francesco Solinas (eds), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma: De Luca, 2007, 375–380; Lowell Lindgren and Margaret Murata (eds), *Catalogue of the Barberini Music Manuscripts in the Vatican Library*, Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e Testi), forthcoming. My thanks to Prof. Margaret Murata for alerting me of these manuscripts, which will form the subject of a forthcoming study of mine on surviving parts as a source for performance practice.



any honorary, either because they did not play, played for free, or served the cardinal Pamphilj, as did Lulier. The payroll of March records only the following players:

Gio. Lorenzo Lulier	s. 7:50
Alberto Platner Chitarraro	s. 4
Gio. Batta Mombriani Cimbalaro	s. 1

In a special payroll for extra musician fees („Rolo straordinario del mese di Marzo 1685“), the following musicians are listed:

D. Ant[oni]o Violino <sup>23</sup>	s. 2
Gio. Lorenzo Lulier	s. 3

The situation changes in April, and a special record for the „Musici“ appears in the payroll:

Fran[es]co Maria Tamburrini	s. 7
Giuseppe Riccardi	s. 10:50
Antonio Astesani	s. 6:30
Fran[es]co Ant[oni]o Valentini	s. 5
Fran[es]co D'Alma	s. 4:20
Alberto Platner Chitarraro	s. 4
Gio. Batta Mombriani Cimbalaro	s. 1

Thus, Valentini officially began to work for Pamphilj in April, but of Luigi there is no trace. As is usual for the oratorios, two harpsichords were used, one played most likely by the composer himself, Scarlatti. The composer usually attended the performance of his works – except for fatal occasions!

On Thursday Cardinal Ottoboni repeated the oratorio of last Thursday with the participation of the Queen and many Cardinals, gaining the same success, even if the composer, the celebrated violone player Giovanni Lulier, was missing, since he died on Monday due to a heart attack. („Replicò giovedì sera il Card. Ottoboni l'Oratorio del giovedì passato coll'intervento pure della Regina e di molti Cardinali, e con ugual applauso, benché sia mancato il compositore della Musica. Cioè il famoso suonatore di Violone Gio: Lulier, che morì lunedì d'accidente apoplettico.“)<sup>24</sup>

One of the harpsichords used for the oratorio belonged to the prince Giovanni Battista Pamphilj and was set in good condition by the harpsichord maker of the house, Francesco Acciari.<sup>25</sup> It was probably the 16-foot harpsichord („all'ottava bassa“) with four stops that is mentioned by Acciari in two receipts (from 1680 and 1685), together with Giuseppe Mondini's vertical harpsichord („in piedi“), acquired in 1676 for the palace:

<sup>23</sup> Most doubtfully Antonio Astesani, since in the documents he is never mentioned as „Don“.

<sup>24</sup> Document of the 3<sup>rd</sup> April 1700 in Gloria Staffieri, „Corelli compositore di ‚Sinfonie‘. Nuovi documenti“, in: Pierluigi Petrobelli and Gloria Staffieri (eds), *Studi corelliani IV*, 335–357, 343.

<sup>25</sup> Cf. Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), nos. 391 and 407.



Doc. 10<sup>26</sup>

Conto de lavori fatti da Fran.co Acciari per l'Ecc.mo Sig.r Prencipe Pamfilio		
3	Per haver accomodati et accordati il Cimbalo al ottava bassa a quattro registri, et il cimbalo in piedi a doi registri havendoli accomodati cinque volte in diverso tempo	s. 3
2:40	Per haver rincatenato un cimbalo che era alla vigna del Ecc.mo Sig.r Prencipe messoci tutte le corde tutte le penne, et panni et accordatolo	s. 3
---		---
5:40		s. 6
Si potrà spedir m[anda]to di s. cinq[ue] e ba[iocchi] 40 m[one]ta al S.re Fran[ces]co Acciario per resto del sop[radet]to suo conto q[ues]to dì 14 Aple 1680		
s. 5:40		
F. Santini		

Doc. 11<sup>27</sup>

Conto dell'Ecc.mo Sig.r Prencipe Pamfilio Per Fran[ces]co Acciari 1685		
Adì 14 Aprile fu accomodato il Cimbalo all'ottava bassa d'ordine di S. Ecc.za all'Oratorio di sopra per fare una Cresima		
		s. :60
Adì detto fu accomodato il Cimbalo in piedi		
		s. :60
Adì 26 Ap[ri]le fu accomodato il Cimbalo all'ottava bassa per ordine di S. Eccellenza		
		s. :60
Adì 16 luglio di ordine di S. Ecc.za fui mandato da S. Ecc.za ad accomodare il Cimbalo in piedi dal Sig. <sup>re</sup> Don Livio [Odescalchi]		
		s. :60
Adì 28 luglio d'ordine di S. Ecc.za fu accomodato il Cimbalo a quattro registri		
		s. :60
Adì detto fu accomodato, e rimpennato il Cimbalo a tre registri, e rimpennato di nuovo		
		s. :90
Adì 14 Agosto fu accomodato il Cimbalo all'ottava bassa		
		s. :60
Adì 27 Agosto fu accomodato il Cimbalo all'ottava bassa		
		s. :60
Adì p[ri]mo Settembre fu rimpennata la spinettina per la Vigna		
		s. :60
		-----
		s. 5:70

The disposition of the orchestra recalls Cristoforo Schor's well known engraving (Fig. 9), with the concertino violins on a stage separated from the concerto grosso, two harpsichords in the middle, and the ripieno violins behind on the steps. A similar description is also to be found in Scarlatti's oratorio *Il regno di Maria Vergine assunta in cielo* (1705):

<sup>26</sup> I-Rdp, *Mandati*, 1679/III, n. 109, Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 282.

<sup>27</sup> I-Rdp, *Mandati*, 1685/II, n. 262, Nigito, *Giovanni Battista Pamphilj* (see n. 3), no. 407.



on the stage there were seven comfortable, triangular steps, where the professors were playing, each two of them having their own gold-plated music stand („sopra del palco vi erano in forma triangolare rialzato sette commodi gradini, dove stavano a sonare i professori, ambe doi de' quali havevano il lor leggio lumeggiato a oro [...]“)<sup>28</sup>

*La Maddalena* has come down to us through seven sources:<sup>29</sup>

1. „La Maddalena. Oratorio a 3 voci con istrumenti“  
I-MOe, Mus. F. 1056, 140 ff. (with inserts referring to another performance)
2. „Oratorio à 3. Del S.r Aless.o Scarlatti | Maddalena, Gioventù, e Penitenza, | con Istrumenti“  
I-Rn, Mss. mus. 63, 150 ff.
3. „Oratorio à 3. con Stromenti | Madalena, Penitenza, Gioventù | Del Sig.r Alessandro Scarlatti“  
GB-Cfm, MU.MS.629, ff. 49-107v
4. „La Maddalena | Orat.o à. 3. Con Strom.ti | Del Sig. Alessandro Scarlatti“  
US-NYp, JOF 76-2, 101 ff.
5. „Trionfo della Grazia | Oratorio à 3. | Sa Maria Maddalena Penitenza e Gioventù | Del Sig: Alessandro Scarlatti“  
D-Dl, Mus. 2122-D-7, 92 pp. Probably dating from the years 1735–49.<sup>30</sup>
6. „La Maddalena | Orat.o à. 3. Con strom.ti“  
I-Rli, Musica S 15 (6 parts: S1, S2, A, Vl I, Vl II, Vla)
7. „Sinfonia di Stomenti posta nell'Oratorio di S. M.a Madalena del Scarlatti“  
I-Bc, DD. 55: Vl I-II, Vla, Basso

We will focus on the manuscript of the Biblioteca Estense, which shows evidence of two different versions, and the parts at the Biblioteca Corsiniana. The *Sinfonia* in I-Bc is identical to the „Sinfonia che dinota il moto de' Cieli“ for strings („senza cimbalo“) in the second part of the oratorio. The score in I-Rn is very similar to that of Modena, except for some variants, and seems to stem from the same Roman musical milieu. The same can be said about the manuscripts in US-NYp and D-Dl, also of Roman origins. The manuscript in GB-Cfm is an elegant copy of different origin. The oratorio's premiere (Rome 1685) was followed by revivals in Modena (1686), Florence (1693, 1699), Vienna

<sup>28</sup> Cf. Pavanello, *Il „concerto grosso“* (see n. 1), 249.

<sup>29</sup> Scarlatti's *La Maddalena* has nothing to do with a spurious oratorio, apparently dating from the second half of the 18<sup>th</sup> century, in I-Rsc, Gov. G-Mss-300: „Oratorio | A. Scarlatti | Parte seconda | La Maddalena annunciatrice della Resurrezione | di N. S. J“.

<sup>30</sup> For the dating cf. Claudio Bacciagaluppi and Janice B. Stockigt, „Italian Manuscripts of Sacred Music in Dresden. The Neapolitan Collection of 1738–40“, *Fonti Musicali Italiane* 15 (2010), 141–79, 165.



(1693, 1703), and Bologna (1699, probably unperformed; 1704).<sup>31</sup> The only substantial variant among the libretti is to be found in the last three verses: the editions published in Rome (1685), Modena (1686), Rome-Bologna (1699) and Bologna (1704) end with „Un'incognita forza | A ogni vivente il suo principio addita, | Ma tragge i fiori, e 'l rivo, e l'huomo invita“, whereas those published in Florence (1693) and Vienna (1693, 1703) end with „Erra l'uman desio; | Ma doppo mille inganni | Pace non ha, se non ritorna in Dio“. All scores and parts correspond to the libretti for the performances in Florence and Vienna.

The Modena manuscript is in the hand of Giovanni Maria Pertica. We can see his handwriting in a copying bill of 1688 for *La Maddalena*:

Nota d'ognale ha' scia di musica Gio. Pertica presento dell' Em. S. C. R. M. t. d. S. Filippo Neri, 1688

Vorrei che un di La. Maddalena con strom. caueri	f. 13
Maestria della med.	f. 12
Il siglio con strom. caueri	f. 9 1/2
Bellezza che sei f. con strom.	f. 3 1/2
La bella che regina f. con strom.	f. 3
La fortuna un di giri f. ad. f. v. d.	f. 12
Successo Romana di cartace	f. 3
La legge vero f. con strom.	f. 3
Il Oratorio della Maddalena a 3. con strom. l'haraca	f. 13 1/2
<b>To Gio. Lorenza Pertica</b>	
Sono in tutto fogli n.º	58
Importa tutto	7.125

Fig. 2: Giovanni Pertica's handwriting. I-Rdp, sc. 2, b. 8, no. 130, unnumbered document. (By permission of Archivio Doria Pamphilj, Rome.)

<sup>31</sup> *Il trionfo della Gratia, ovvero La conversione di Madalena*, Roma: Tinassi, 1685 (Text: B. Pamphilj. Music: A. Scarlatti. Sartori 23853: I-Rc, Rn, Rvat); *Il trionfo della Gratia, ovvero La conversione di Maddalena*, Modena: eredi Soliani, 1686 (Sartori deest: I-MOe, LXXI.I.6); *La conversione di S. M. Maddalena. Oratorio a tre voci da cantarsi nella chiesa de' padri della congregazione dell'oratorio di S. Filippo Neri di Firenze. Musica del signor Alessandro Scarlatti*, Firenze: Vincenzo Vangelisti, 1693 (Sartori 6579: I-Rn); *La Maddalena pentita. Oratorio d'autore incerto, cantato nell'Augustissima Cappella della S.C.R.M.tà dell'Imperatore Leopoldo. Musica d'Alessandro Scarlatti*, Vienna: Cosmerovio, 1693 (Sartori 14582: A-Wn, SI-Lna); *Il trionfo della Grazia o vero La conversione di S.M. Maddalena oratorio a tre voci da cantarsi nel nobile collegio Tolomei di Siena. Musica del signor Alessandro Scarlatti*, Firenze: Pier Mattia Miccioni, 1699 (Sartori 23855: I-Rc); *Il trionfo della Grazia, ovvero la conversione di Madalena, oratorio a tre, Santa Maria Maddalena, la Penitenza, e la Gioventù*, Roma & Bologna: eredi Sarti, 1699 (Sartori deest: I-PESo, B. 14-6-12/16; I-Bc, Lo. 7258); *La Maddalena pentita. Oratorio d'autore incerto cantato nell'augustissima cappella della S.C.R.M dell'Imperatore Leopoldo l'anno M.DCCIII. Musica d'Alessandro Scarlatti*, Vienna: eredi Cosmeroviani, 1703 (Sartori 14582a: A-Wn, I-Vnm); *Il trionfo della Grazia, ovvero la conversione di Madalena, oratorio a tre, Santa Maria Maddalena, la Penitenza, e la Gioventù*, Bologna: Peri, 1704 (Sartori 23857: I-Bc)



In the Archivio Doria Pamphilj there are many receipts by Pertica for copies of *La Maddalena*:<sup>32</sup>

26 <sup>th</sup> May 1685	fogli 34, s. 4:25
2 <sup>nd</sup> June 1685	fogli 34, 3rd copy of the oratorio („[...] 3.a copia dell'oratorio della Madalena copiato da Giovanni Pertica“), s. 4:30
17 <sup>th</sup> August 1685	fogli 35, s. 4:40
6 <sup>th</sup> October 1685	fogli 34, to give as a present („per donare“), s. 4:25
26 <sup>th</sup> September 1688	fogli 34, s. 4:25
15 <sup>th</sup> January 1689	fogli 34, s. 4:25

„Fogli“ here refer to folders: every manuscript consists of 34 or 35 folders, corresponding to about 136 folios. Pertica always writes down the folder number exactly. The score in Modena has 35 folders, even though the last one consists of only one folio.

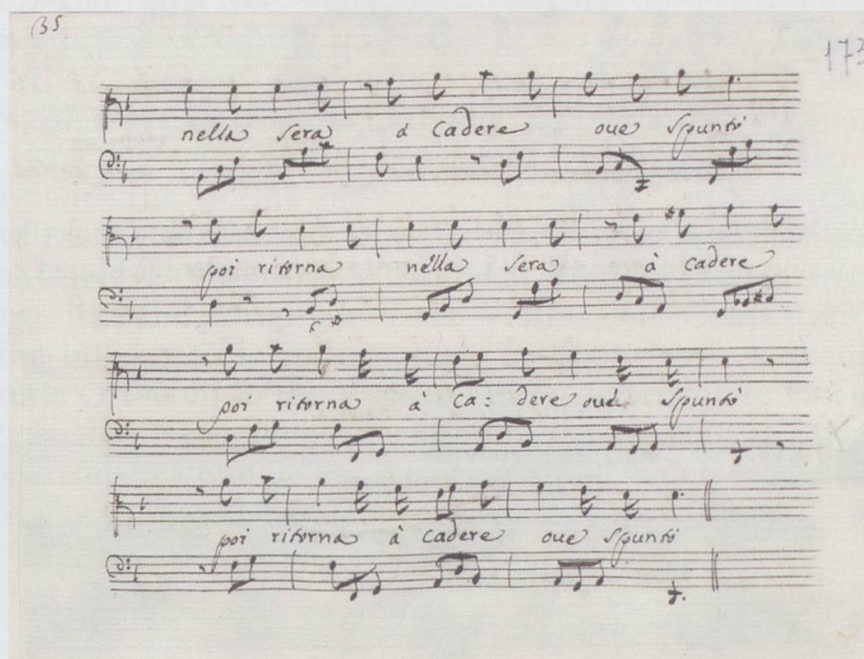


Fig. 3: A. Scarlatti, *La Maddalena*, I-MOe, Mus. F. 1056, f. 173. The folder number 35 is visible on the upper left side. (By permission of Ministero dei beni e delle attività culturali del turismo, Rome.)

Performance parts of *La Maddalena* survive, quite unusually for works of this period, at the Biblioteca Corsiniana in Rome (I-Rli, Musica S 15): soprano I (S. Maria Maddalena), soprano II (Gioventù), alto (Penitenza), violin I, violin II and violetta.

<sup>32</sup> They are mixed with payment records for the *S. Maria Maddalena de' Pazzi*, an oratorio for four voices by Benedetto Pamphilj, set in music by Lulier (Palazzo Pamphilj, 1687), Cesarini (Collegio Clementino, 1705) and Scarlatti himself (1704, maybe never performed, since the documents report only on rehearsals: cf. Marx, „Die ‚Giustificazioni della casa Pamphilj““ (see n. 17), 128–130.



*Penitenza* Orat.° a. 3. Con strom.°

*Prima Parte*

Vuol troppo Tac // Rit. Tac // Come languo // Rit. Tac // Ma quale / Tac

*grasso de piano!* maddalena che chied: il  
 Ciel con mille lampi scherza intorno al suo sguardo  
 e ni noi uedi che Ciel che Tac

Heamin Tac // Rit. Tac // Nol niego  
 uer la Penitenza co sono strascinando col  
 piede aspra catena memo. duro sen-

Fig. 4: A. Scarlatti, *La Maddalena*, I-Rli, Musica S 15, Alto part-book (Penitenza). (By permission of Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Rome.)

*Violino Pr.°* *La Maddalena*  
 Orat.° a. 3. con strom.°

*Prima Parte*

Vuol troppo Tac // Rit. Tac // Come languo Tac // Ma quale Tac //  
 maddalena che chied: il Ciel con mille lampi Tac

*spogliati di fiori* Tac // Rit. Tac //  
 de troppo rigore Tac // Rit. Tac //

Fig. 5: A. Scarlatti, *La Maddalena*, I-Rli, Musica S 15, violin I part-book.



Pertica's payment record of 8<sup>th</sup> March 1685<sup>33</sup> is clearly not referred to the surviving parts. The handwriting is not Pertica's, but of his workmates Flavio or Tarquinio Lanciani.<sup>34</sup> Second, the soprano I part consists of 16 folios, the soprano II of 15 and the alto of 12: the total number of folios is 43, which makes 11 folders, while Pertica declares to have copied „fogli n.° 24 ½“. The viola part consists of ten folios, which comprises two folders and a half; three viola parts would therefore correspond to seven folders and a half, while Pertica used „f. n.° 10“ altogether. Even though the first violin plays all the time, as in the aria with *solo* violin „Ma poi fian più tardi i dardi“, I suggest that these two separate violin parts are those of the concerto grosso, since concertino partbooks usually contain both violin I and II together.<sup>35</sup> The fact that the violin plays all the time does not imply that this is a concertino part, but simply that the copyist copied the whole violin part and that the orchestration was likely to be arranged at the last moment. In the score of the Biblioteca Estense, *sol*i and *tutti* cues were added later for the performance. No such indications are to be found in the score of the Biblioteca Nazionale, nor in the parts of the Corsiniana, hence those details were probably decided during the rehearsals. With „Parte di concertino“ Pertica refers to a partbook from which the two concertino violins could read together, and which was formed by two staves for the violins and one for the bass. Similarly, four staves are displayed in the concertino „Violini“ partbook of Alessandro Melani's *Idaspe* (I-Rvat, Ms. Chigi Q. VI. 91–95), which also includes the singing part.<sup>36</sup> This was, perhaps, like the „Originalletto de' Violini dell' Concertino“ mentioned in a copying bill for Cesarini's oratorio *S. Vincislao*.<sup>37</sup> A document of the Computisteria Ottoboni in the Vatican Library, referring to Flavio Lanciani's *La Fede consolata* (1689), makes mention of the copying of a complete score for the concertino („Originale Per il Concertino“), which was used by the first violin to conduct the orchestra.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> See above Doc. 9c.

<sup>34</sup> The father's and son's handwriting are very similar and difficult to identify.

<sup>35</sup> See *Teodora Augusta* and *Dagli inganni alle nozze* mentioned above (see n. 22), where the concertino part, leading the orchestra, is written on three staves (two violins and bass), while the concerto grosso violins (unfortunately missing in *Dagli inganni*) is written on two staves (violin and bass). Apart from that, the violin parts of concertino and concerto grosso are identical: *sol*i and *tutti* cues tell the musicians where to play and where to be silent.

<sup>36</sup> My thanks to Christine Jeanneret for calling my attention to this manuscript.

<sup>37</sup> The document, dated 1705, is found in I-Rdp, sc. 3, b.7, no. 171.

<sup>38</sup> The concertino score has the same number of folios (35) as the harpsichord and lute scores („Originale Per il Cimbalo“, „Originale per l'arcileuto“). Cf. I-Rvat, Computisteria Ottoboni 13, no. 104, partially edited in Hans Joachim Marx, „Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli“, *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte V*, ed. by Friedrich Lippmann, Köln-Graz: Böhlau, 1968 (Analecta Musicologica 5), 104–177, nos. 1–2. The document is also interesting because it mentions partbooks for concertino double basses („per contrabbassi del concertino“). The music of Lanciani's *La Fede consolata* (1689) is unfortunately lost.



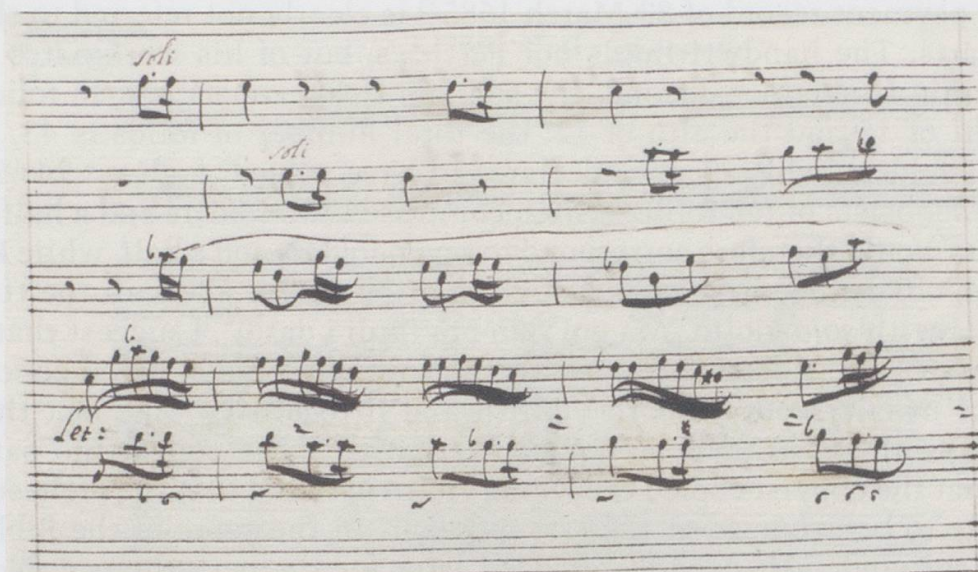


Fig. 6: A. Scarlatti, *La Maddalena*, I-MOe, Mus. F. 1056, f. 18.

Fig. 7: A. Scarlatti, *La Maddalena*, I-MOe, Mus. F. 1056, f. 143.

Lulier's oratorio for five voices *S. Beatrice d'Este* was performed at the Palazzo Pamphilj for cardinal Rinaldo d'Este on the 31<sup>st</sup> March 1689, after a rehearsal on the 28<sup>th</sup>. The text was probably by Benedetto Pamphilj himself.<sup>39</sup> Two surviving scores are found in F-Pn, D. 7217 (with the well known *Sinfonia* by Corelli bound at the end of the manuscript) and D-MÜs, Hs. 2422. The former is in the hand of Flavio or Tarquinio Lanciani and could possibly be the one mentioned in the following copying receipt:

<sup>39</sup> *Oratorio di Santa Beatrice d'Este da cantarsi alla presenza dell'Eminentissimo Signor Cardinale d'Este*, Roma: Nicolò Angelo Tinassi, 1689, in I-Rc, Vol. Misc. 1554/38. The text is attributed by Adriano Cavicchi to Giulio Cesare Grazzini. See Saverio Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 1988 (Sussidi eruditi 42), 610.



Doc. 12<sup>40</sup>

Conto de fogli Reali di musica scritti nell'Oratorio per servitio dell'Em. mo S.r Cardinal Panfilio da Gio. Pertica Tarquinio Lanciani et altri &c. A p[ri]mo Aprile 1689

Nota e Conto de fogli Reali di musica, che si sono scritti nell'Oratorio di S.ta Beatrice per servitio dell'Em.mo Sig.r Card.e Panfili

Prima per haver cavate le 5 parti che cantano f. 24

E più Violini del Concertino f. 14

E più l'Originale f. 34

E più un Originale per il leuto f. 7 ½

E più un originale per il 2.o Choro f. 6

E più per tutte le parti de strom[en]ti raddoppiate tante volte cioè Violini p.mi e 2.i Virole e Violoni f. 101

E più rappezzature di tutte le parti e originale f. 53

E più un originale pulito f. 34

-----

In tutto sono fogli n.o 273 ½

-----

che a b. 12 ½ il foglio inporta s. 34:19

Io Gio. Lorenzo Lulier

Si può spedir mand[at]o all Sig.r Gio. Pertica, e Compagni Copista di Musiche di scudi trentaquattro b[aiocchi] 19 m[onet]a qualli [sic] sono per saldo, et intiero pagamen.to dell' soprasc[ritt]o conto fatto per serv[izi]o et ord[in]e di S.E. P[adrone] q[uest]o dì 5 Ap[ri]le 1689

Dico s. 34:19 m[anu] propri]a Ascanio Bartoccini

With its 132 folios, the Münster score consists of 34 folders. The 286 pages of the Paris score, excluding Corelli's *Sinfonia*, are in 35 folders. The first part of *S. Beatrice d'Este* contains two Sinfonias with trumpets („Sinfonia delle trombe“) and one aria sung by Ezzelino, also with trumpets. Lulier distinguishes here between the first and second choir („P.o Choro“ and „2.º Choro“): the first is the concerto grosso, while the second is formed by trumpets, violins, violette and continuo (in the first Sinfonia, timpani are also required<sup>41</sup>). To be more precise, the first Sinfonia is scored for a first choir formed of two violins, alto viola, tenor viola and continuo, and a second choir formed of two trumpets, timpani, two violins, and viola; the first choir of the second Sinfonia is for two violins, viola and continuo, and the second choir is for two trumpets, two violins, alto viola, tenor viola and continuo with „Violoni e Contrabassi assieme“.

<sup>40</sup> I-Rdp, sc. 2, b. 9, n. 217. Also in Marx, „Die ‚Giustificazioni della casa Pamphilj‘“ (see n. 17), no. 63.

<sup>41</sup> „Timpano“ is written in the Münster score, whereas the third line of the Sinfonia in Paris bears no indication. There is no indication for trombone either, but a trombone player appears to have been paid on the occasion. No payment is recorded for a timpani player, which could have either been playing for free, or could have taken part in another performance of the oratorio.



Handwritten musical score for Ezzelino's aria. The score is arranged in systems. The first system includes staves for 2 Trumpets (2. Cho. Trombe), Violins (Violine), Viola (Viola), and Bassoon (Fagotino). The second system includes staves for Concertino (Concerto), Piano (Piano), and Bassoon (Fagotino). The score includes dynamic markings such as *Pia.* and *Pia.*. The lyrics "Poiche parmi di senkre" are written above the Bassoon staff. The page number "79" is visible in the top right corner.

Fig. 8: Ezzelino's aria with trumpets in Lulier's *S. Beatrice d'Este*, F-Pn, D. 7217, p. 79. (By permission of the Bibliothèqu Nationale de France.)

Both scores contain detailed *soli* and *tutti* cues. When the viola plays, there is always a *tutti*. Thus, if an aria is only scored for two violins, it is more likely to be intended for the concertino: see for example *S. Beatrice's* aria „Non calpesti“ for two violins and bass, where the beginning (with the viola) bears the indication *tutti*; as soon as the viola stops playing, we find *soli*; the ending ritornello has again the viola and the *tutti* indication.

Handwritten musical score snippet. The first staff has the dynamic marking *Solo* above it. The second staff has the dynamic marking *Tutti* above it. The lyrics "Ina pena La più ardita" are written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.



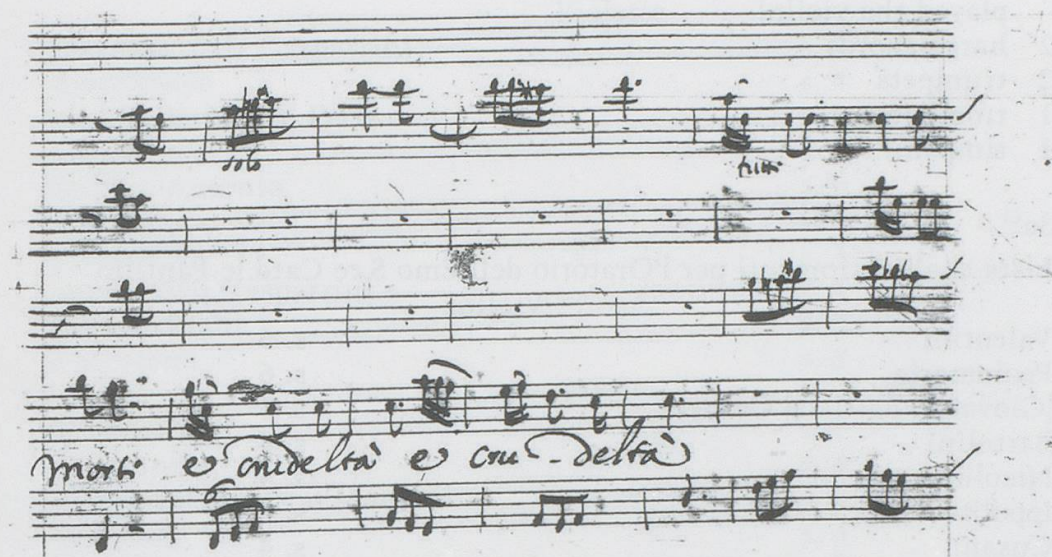


Fig. 9: *Soli and tutti cues* in Lulier's *S. Beatrice d'Este*, F-Pn, D. 7217, pp. 13 and 107. (By permission of the Bibliothèque Nationale de France.)

From the list of musicians we know that there were five singers (SSATB), forty violins, ten violette, 17 violoni, seven double basses, one lute, two harpsichords (Pasquini for three performances and Gaffi perhaps for two), two trumpets, a trombone and perhaps a timpani. The composer Lulier is missing in the list, as well as Corelli and Fornari, all featuring in Benedetto Pamphilj's payrolls. The payrolls of that year also include other musicians, such as the guitar player Francesco d'Alma and Antonio Astesani, who most likely took part in the performance.<sup>42</sup> All of them have to be added to the list. Thus, there were 42 violins, against 40 medium and low instruments, excluding trumpets and trombone, which played only in two sinfonies and one aria:

- 5 singers (SSATB)
- concertino (Corelli, Fornari, Lulier)
- 40 violins
- 10 violette
- 17 violoni
- 7 double basses
- 3 lutes (assuming that Astesani played the lute; otherwise he could have

<sup>42</sup> Cf. Marx, „Die ‚Giustificazioni della casa Pamphilj‘“ (see n. 17), no. 156. The Roman musician Antonio Astesani was a violinist, lutenist, trumpeter, cornettist and organist, also working in the households of cardinal Pamphilj as an accountant. He was supervisor of the instrument players in the Accademia di S. Cecilia from 1666 to 1669, and again in 1684. He is recorded 1667–1728 (the year in which he died) among the musicians of the Campidoglio as a trumpeter and cornettist, with the duty of playing the organ during the offertory. He played the lute in S. Giacomo degli Spagnoli's feasts and his nickname was „Medagliaro“. Cf. *Catalogo dei maestri compositori dei professori di musica e dei socii di onore della Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia di Roma residente nel Collegio di S. Carlo a Catinari*, Roma: Michele Perego Salvioni, 1845, 104; Alberto Cametti, „I musici di Campidoglio ossia ‚Il concerto di tromboni e cornetti del Senato e inclito Popolo Romano‘ (1524–1818)“, *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria* 48 (1925), 95–135, 11 and 37; Jean Lionnet, *Musicians in Rome, 1570–1750*, unpublished card file, transcribed and indexed by Livia Lionnet Puccinelli (my thanks to Prof. Arnaldo Morelli for this information).



- played the violin)  
 2 harpsichords  
 2 trumpets  
 1 trombone  
 1 timpani?

Doc. 13a<sup>43</sup>

Lista degl'Instromenti per l'Oratorio dell'Emo S.re Card.le Panfilio  
 Violini

Valentini	s. 6
Paolomaria	s. 6
[Giovanni Battista] Carpani	s. 5
Bartolini	s. 4
Nicolino	s. 4
Ippolito	s. 4
Cusani	s. 4
Checco	s. 4
Genovese	s. 4
Branca	s. 3
Menicuccio	s. 3
Carlo Guerra	s. 4
Carlo Ferrini	s. 3
Bellardino	s. 3
Gabriele	s. 3
Peppino	s. 3
Alfonso	s. 3
Spagnoletto	s. 3
Marcuccio	s. 3
Modenese	s. 3
Scolaro d'Ippolito	s. 3
Andrea	s. 3
Onofrio	s. 3
Gobbetto	s. 3
Scolaro di Guerra	s. 3
Pinacci	s. 3
Filippella	s. 3
Giuseppe Maria	s. 3
Finocchio	s. 3
Napolitano	s. 3
Francesco	s. 3
Petrucchio	s. 3
Quattrocchi	s. 3
Gio. Batta	s. 3
Filippo	s. 3
Malaspina	s. 3
Marc'Antonio	s. 3
Francesco	s. 3
Simonelli	s. 3
Boccaccia	s. 3

<sup>43</sup> Also in Marx, „Die ‚Giustificazioni della casa Pamphilj““ (see n. 17), no. 65.



	Violette	
Gio. B[attist]a Gasparrini		s. 4
Bartolomeo		s. 4
[Giovanni Maria] Pertica		s. 4
Volante		s. 3
D. Gio. Antonio		s. 5
Barbosi		s. 3
Piccini		s. 3
Fran[ces]co Gasparrini		s. 4
Matteo Righi		s. 3
Ottaviano		s. 3
	Violoni	
Gio. Antonio		s. 6
D. Gasparo		s. 4
[Giovanni Battista] Mancini		s. 3
Lanciani		s. 3
Bastiano		s. 3
Bartolomeo		s. 3
D. Felice		s. 3
Alderano		s. 3
Marcello		s. 1:50
Velletrano		s. 3
Napolitano		s. 3
Cironi		s. 3
La Sal		s. 3
Checco del Frate		s. 3
Torquato		s. 4
Martinelli		s. 3
Zamitti		s. 3
	Contrabassi	
Simone		s. 4
Bartolomeo		s. 4
[Giovanni] Travaglia		s. 5
Giuseppe		s. 4
D. Angelo		s. 4
Garuffi		s. 4
Filippo [Amadei]		s. 5
	Leuto	
Paolo Calvani		s. 4
	Trombone	
Carl'Antonio Barbosi		s. 4
	Trombe	
Gio. Antonio		s. 5
Gaetano		s. 5
Al fiorentino per haver invitato, e portato tutti li Violoni e Contrabassi		s. 6
		-----
Per quattro prove et un Oratorio per Instrom[en]ti n.º settant'otto importa in tutto		s. 279:50



Doc. 13b<sup>44</sup>

Lista de Musichi che hanno cantato nell'Oratorio di S.ta Beatrice	
Sig.ri Bernardo Pasquino per tre servitij	s. 9
Giuseppe D'Orsino per tre servitij	s. 9
[Francesco] Verdone	s. 10:50
[Bartolomeo] Mont'Alcino per due prove, e due Oratorij	s. 8
Andrea Bolsena come sopra	s. 8
Silvio [Garghetti] Tenore come sopra	s. 8
Bernardo Caffi	s. 6
Senesino per battere	s. 2
	----
	s. 60:50 <sup>45</sup>

Ezzelino's aria with trumpets is scored for a first 'concerto grosso' choir with violins, violas and continuo, and a second choir with trumpets, violins, viola and continuo. In the concerto grosso there are *solitutti* cues. However, we do not find such cues in the second choir: was it with one or multiple players per part?

The question is answered by the carpenter's payment record: the musicians were placed on a stage with four steps, and the second choir on a separate small stage. 44 music stands, decorated with lilies, eagles and suns, were made by the carpenter: 38 measuring  $5 \frac{1}{2}$  *palmi* in height (about 122.8 cm) were placed on the big stage, while 6 measuring  $3 \frac{1}{4}$  *palmi* (about 72.6 cm) on the small stage. Two measuring 24 *palmi* in length (about 536.2 cm) were also put on the small stage. This shows that the second choir was also with *ripieni*.

As we have seen, two string players usually read from one music stand: therefore we should have one stand for the concertino violins, one perhaps for Lulier, 20 for the violins, 5 for the violette, 9 for the violoni, 4 for the double basses, 2 or 3 for the lutes, one for the trumpets, one for the trombone and one for the timpani. The sum is not far from that of the carpenter.

Doc. 14<sup>46</sup>

Conto dell'E.mo Sig.r Cardinale Panfilij Con Sebastiano Simonelli Pittore  
Conto di lavori di Pittura fatti nell Teatro fatto per l'Oratorio dell'Em.<sup>mo</sup>  
Sig.r Cardinale Panfilij fatto nel suo Palazzo

	P[rim]o per haver fatto n.° 44 Legivi ci[o]uè n.° 38 di alteza di p[al]mi $5 \frac{1}{2}$ et altri n.° 6 di alteza p[al]mi $3 \frac{1}{4}$ a tutte mie spese ciouè di Cartoncini fini oro bollette e metitura in opera e dipinti con Zocolo e Gigli con aquila sopra e il Sole tutti simili per 26:40 prezzo così d'acordo di giuli sei per ciascheduno	s. 26:40
--	--	----------

<sup>44</sup> Marx, „Die ‚Giustificazioni della casa Pamphilij““ (see n. 17), no. 64.

<sup>45</sup> I-Rdp, sc. 2, b. 9, no. 211.

<sup>46</sup> I-Rdp, sc. 2, b. 9, no. 214.



16:80	Per haver ingesato tutto il fregietto e rifatto tutto di novo con fogliami di chiaro scuro con fondo giallo con inprese di giglij et aquile alloco a loco in lungheza di canne 24 di palmi dieci per Canta alto p[al]mi 2 ½ che serviva a torno la scalinata dove sedevono li Sonatori che a giuli dieci per Canna	s. 24
2:70	Per haver ingesato un altro pezo di fregio che serviva davanti al palco e dipinto con fogliami et inprese di chiaro scuro con fondi g[i]alli in lungheza di palmi 27 et alto p[al]mi 3 ½ chon [sic]	s. 4
:30	Cornice sotto e sopra importa	s. :50
:60	Per avere indorato un ferro di portiera	
	Per aver rifatto una Cimasa o cornice più grande per alzare mezo palmo sopra il palco in longheza di p[al]mi 27	s. 1
7:50	Per aver dipinto un arme colorita dell'E. Sig.r Cardinal Desti con dui fanne colorite con riporti di Cartoncini e tiratura di tele e bollette et ingesata longa p[al]mi 13 e alta p[al]mi 7 inporta	s. 12
:80	Per aver rapezato la sala ciouè li bugi fatti dalli Muratori per detto teatro	
		-----
		s. 1:20
		-----
55:10		s. 69:10

Doc. 15<sup>47</sup>

Adi 16 Marzo 1689

Spese fatte per il Teatro o Scalinata fatta nella Sala grande dell'Em.<sup>mo</sup> S.r Card. Pamfilio per l'Oratorio di S. Beatrice [...]Per n.º 50 tavole di Castagno tagliate in diversi pezzi per la d[ett]a Scalinata che era fatta a tutta centina<sup>48</sup> s. 7 |
Per n.º 12 colonne di Castagno piantate in terra e tagliate per posarvi l'armatura del palco di sopra
 s. :80 [...] |

Adi 16 Marzo 1689

Conto e lavori fatti per servitio dell'Em.mo Sig.r Cardinale Panfilij per l'Oratorio di Santa Beatrice

Per haver coperte di tavole di Castagnio il primo seditore centinato tagliato le tavole in diversi pezetti longo p[al]mi 60 steso largo p[al]mi 2 ½ e segniate con il filo la Centina e doppo asciato
 s. 2:80 |
Per haver fatto il 2.o Scalino longo p[al]mi 60 largo p[al]mi 3 fatto la n[ost]ra fattura
 s. 3:60 |
Per haver fatto il 3.o Scalino longo simile largo simile con la n[ost]ra fattura e tutta robba del mastro
 s. 3:60 |<sup>47</sup> I-Rdp, sc. 2, b. 9, no. 249.<sup>48</sup> „Centinare“ means to give a particular curve, as observed also in the stage of Schor's engraving.



- Per haver fatto l'ultimo seditore in Cima fatto n.o 19 tavole di Castagnio longe p[al]mi 2 ½ large p[al]mi 1 ½ inchiodatoci un regolo da Capo e uno da piedi in testa le dette tavole fatti tutti di Albucio interzate per inchiodarli in terra nel Pavimento e di sopra per inchiodarci le tavole detti regoli sono n.o 38 inchiodate tutte con chiodi da 70 s. 2:80
- [...] Per fattura e chiodi di haver fatto un altro tavolato nel palcho in Cima dietro tutti li seditori per alzarlo p[al]mi ¾ di più di quello che era. coperto tutto e fatto p[al]mi 10 di longeza di largeza p[al]mi 6 del mastro inchiodato tutto con chiodi da 80 longo detto p[al]mi 47 largo p[al]mi 6 s. 3:42
- [...] Per haver fatto l'armatura dietro 9 Leggivi cioè li soli simile al altri con una tavoletta inpedi lunga p[al]mi 6 larga p[al]mi ¾ e inbollettati li Cartoni e messo un altra tavoletta per tener le Carte in pendenza con un regolo davanti s. 2:25
- Per haver inchiodato in opera li n.o 38 soli in faccia alla detta scalinata scompartiti a misura fermati con chiodi da 80 e fatto n.º 30 gattelli di tavole di Albuccio interzati per tenerli in piedi acciaio non caschino e inchiodati simile s. 2
- Per haver messo n.o 8 altri soli simili al ultimo Scalino in Cima inchiodato in faccia li seditori e fermato con n.o 8 Catene di regoli per tenerli in piedi longi detti p.mi 3 per ciascheduno s. :80
- Per haver levato di novo tutti li 38 leggivi e rimessi tutti e rimessi in altra maniera per ordine del Sig.r Arcangelo s. 1:90
- [...] Per haver messo su li detti dui Vasoni di argento e messoci li altri Vasi di rame con le piante e legatogli sopra diversi limoncelli con lo spago s. :25
- Per haver fatto un telaro di Castagnio lavorato longo p[al]mi 8 largo p[al]mi 5 per dipinger l'arme del Sig.r Cardinal De Este e doppo fatto li reporti alli Cartoni che avanzavano in fora s. :65
- [...] Per haver acco[moda]to la Scala che va nel palchetto sopra il Cammino per il 2.o Coro fattogli n.o 8 Asciadoni di tavola interzata di albuccio del Mastro inchiodato alla detta scala e fatto n.o 6 scalini che mancavano dal detto longi p[al]mi 3 ¾ largi p[al]mi 1 ¼ e inchiodato tutti li altri scalini s. 1:60
- Per haver fatto l'armatura del detto Palcho cioè il parapetto inchiodato 4 filagnie in piedi longe fermate con chiodi da piana e n.o 4 Catene del Mastro per ciasched[u]no acciaio stanno forte s. :80
- Per haver messo 2 travicelli sopra le dette filagnie per parapetto incastrate a mezo a mezo da un capo a l'altro della Sala e inchiodato con chiodi longi da piana s. :55
- Per haver fatto il parapetto alla Scala di dentro il detto palchetto messo 2 pezi di piana in piedi e uno per longo e l'altro per traverso incastrato a mezo a mezo longo steso p[al]mi 12 e quelli in piedi longi p[al]mi 4 ½ inchiodati tutti con chiodi da piana s. :50



Per haver coperto di tavole di Castagnio un pezo di solaro nel detto palcho longo p[al]mi 5 largo p[al]mi 3 a capo la Scala e messo tre filagnie nel mezo del parapetto longhe simile da un capo a l'altro	s. :45
Per haver fatto dui legivi di tavole di Albuccio per il detto Palcho longhe p[al]mi 24 large p[al]mi ½ con il suo regolo davanti e fermati con 3 gattelli per ciasc.no	s. :60
Per haver fatto l'armatura dietro a n.o 6 altri leggivi e lati per il detto palchetto fatti simile al altri	s. 1:50

A detailed description in I-MOs of the oratorio performance specifies a stage with steps, large enough to accommodate eighty musicians. Additionally a separate stage is necessitated for the second choir of twenty musicians, at which the Angel would also sing his part:

La Gran Sala, in cui è stato rappresentato detto Oratorio, era addobbata con apparati di broccato liscio, frammezzato con colonnate di ricamo d'oro, ricchissimo; della già Principessa di Rossano. Una porzione di detta sala era occupata in un capo da un palco, come di scena, sul quale stava situata a prospettiva una grande scalinata, coperta di tappeti di seta, alla turchesca, e, in essa, disposti con vaga leggiadria ottanta suonatori con li loro stromenti.

In detta scalinata erano ripartiti molti gigli dorati, et aquile allusive alla Serenissima Casa, che sostenevano i lumi, de' quali non appariva altro che lo splendore e facevano scabello alle carte musicali de' suonatori. A' piedi di essa stava l'orchestra [*i.e.* the space for the musicians] alta un braccio da terra per gli cantanti, con gli cembali, et altri stromenti necessari per l'accompagnamento de' medesimi, ornata anche essa e di lumi e di tapeti trinati d'oro. Dall'altro capo della sala stava situata una tribuna per un altro corpo di vinti stromenti, alta sei braccia da terra et addobbata con parati simili alli detti [...]. Le voci furono quelle migliori di Roma havendo Giuseppino d'Orsini, soprano, fatta la parte della Santa, Mont'Alcino, quella di Santa Giuliana, Verdoni, baritono di Cappella, quella del Consigliero, Silvio tenore del Signor Ambasciatore di Spagna, quella d'Ezzelino e, Bolsena, quella dell'angelo, che cantò sulla tribuna, separatamente da quelli dell'orchestra.

La pienezza de' gli stromenti, col fondo di tanti contrabassi, uniti alle trombe, faceva tal rimbombo, che pareva se ne risentisse la sala. [...] <sup>49</sup>

The description is consistent enough with the carpenter's bill, and less so with the list of musicians. The music stands on the large stage were 38 in number: this means about 78 musicians (plus two harpsichords). On the small stage there were two music stands five meters long, and six small music stands: this would amount to about twenty musicians. The sum would therefore be 98 instrument players, versus the 85 of the list. The difference of about 13 musicians may imply that some of them could have possibly played for free.

<sup>49</sup> Cf. Adriano Cavicchi, „IV tavola rotonda. Problemi di prassi esecutiva“, *Studi Corelliani I*, 113–125, 116–117. On the disposition of musicians in the Roman orchestras cf. Pavanello, *Il „concerto grosso“* (see n. 1), 244–270.



The performance of this oratorio also shares some similarities with Schor's engraving:

- Four steps
- Decorative vases, containing plants and small lemon trees hang up with strings in Pamphilj's theater, arranged along the stage in Schor
- The presence of the sun: Schor places it in the middle, accompanied by the writing *Excaecat candor lumine solis* („the brightness of the sun blinds with its light“), while in Pamphilj's theater it appears on the music stands („dipinti con Zocolo e Gigli con aquila sopra e il Sole tutti simili“). Pasquini's *Applauso musicale*, which Schor's engraving represents has, among the characters, Apollo god of the sun, who prides the splendour of Marie Louise d'Orleans, Queen of Spain.
- The presence of lilies, carried above by the little angels.

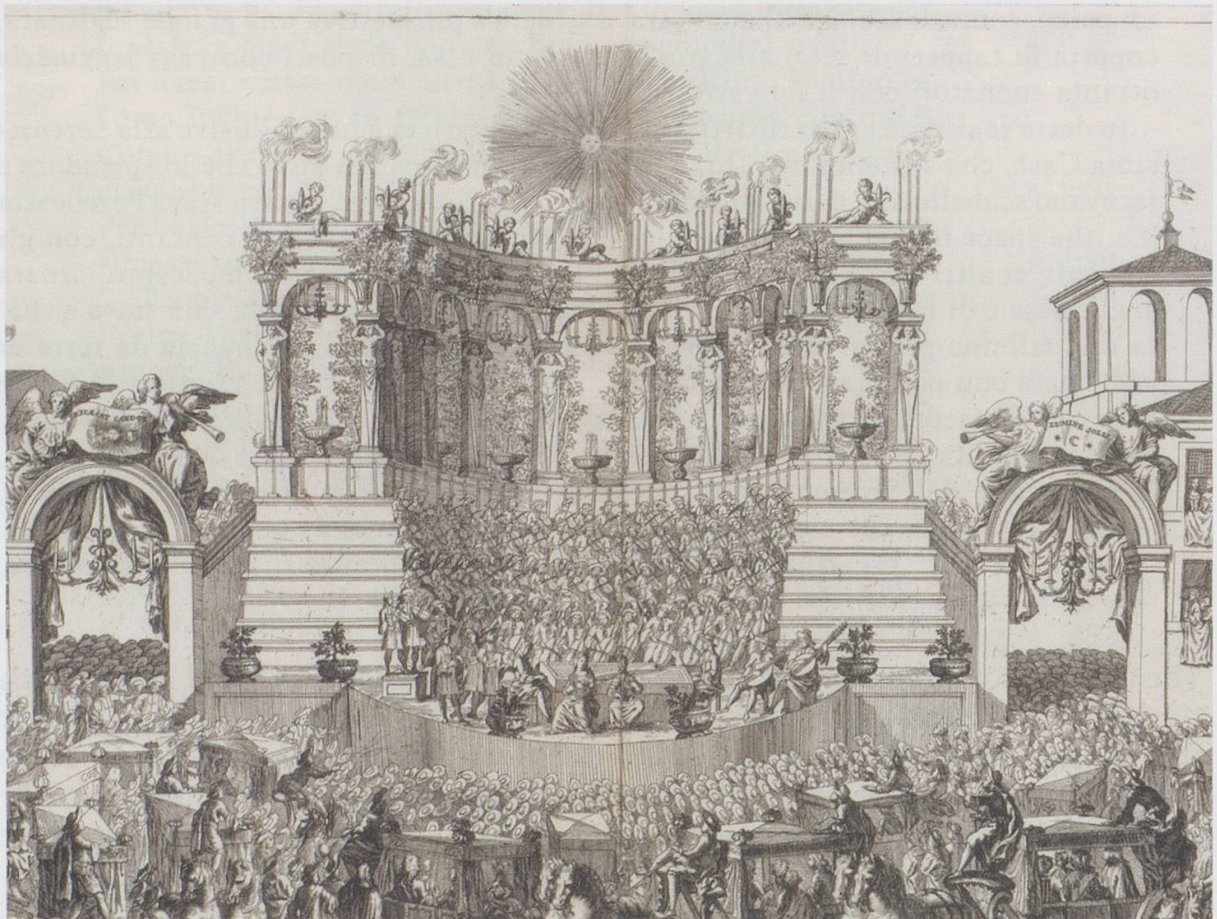






Fig. 10: I-Rn, 18.C.X.50: engraving by Cristoforo Schor (details). „Festa celebrata dall’Ill. mo et Ecc.mo Sig. March.e di Coccogliudo Amb.re del Re Cattolico in Roma | Sotto il 25. del mese di Agosto dell’anno 1687. per l’acclamazione del nome di Maria Lvgia Regina delle Spagne con Teatro Sontuosissimo di altezza di 80. palmi, e di larghezza di palmi 170. con vedute di lontananze prospettive, boschereccie, fontane, e simili eretto in faccia al Regio | palazzo di Spagna, con una nobilissima serenata a cinque voci col concerto di 80. istrumenti con una Illuminatione sul teatro sud.o di numero 160. torcie, et moltissimi lumi coperti, et illuminata la piazza con numero 500. torcie a due ordini con intervento di tutta la nobiltà di Roma, carrozze e | gente innumerabile con ricchissimi apparati, palchi e rinfreschi dati a tutte le Dame della Città assise sul balcone del Regio palazzo con sodisfatione ed applauso universale alla generosità del sud.o Sig.r Ambasciadore. Christoforo Schor inven. e delin.“ (By permission of the Biblioteca Nazionale Centrale, Rome.)

#### 4. Pasquini’s *Applauso musicale* and Lanciani’s *Amore e gratitudine*

Schor’s engraving gives us a clear image of the performance of Pasquini’s *Applauso musicale* (1687), of which the beginning is shown on the next page:<sup>50</sup> Concertino and concerto grosso are explicitly indicated in the score, thus not casting any doubts as to which forces are used when. The ritornelli, where the viola is always present, are more likely to be intended for the concerto grosso. In the arias, the concerto grosso clearly enters when the voice stops singing; more rarely it accompanies the singer, with the indication *piano*. The continuo instrumentation is intuitive and follows the instrumentation of the piece: where the concerto grosso falls silent, the doubling of the continuo stops as well. The first aria of the *Applauso* provides clarification: only in this case we do have a line for the concerto grosso bass separated from that of the concertino, and this makes it easy to distinguish the entry of one or the other group.

<sup>50</sup> For a complete edition of the *Applauso musicale* cf. Alexandra Nigito, *Le cantate di Bernardo Pasquini. Edizione critica*, 2 vols, Turnhout: Brepols, 2012, 531–608.



Fig. 11: Bernardo Pasquini, *Applauso musicale* (see n. 50).

**Sinfonia Allegro**

Concertino

Concerto Grosso

6 5  
4 3

5

6 5 6 5  
4 2 4 2



Musical score for the first aria of Pasquini's *Applauso musicale* (‘Di lieto concerto’). The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 10-13) includes a vocal line and three instrumental staves (violin I, violin II, and basso continuo). The second system (measures 14-17) includes a vocal line and three instrumental staves. The vocal line begins with the lyrics 'ma se lieto l'af-fi -'. The instrumental parts feature intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The dynamic marking *p* (piano) is present in the instrumental parts.

Fig. 12: The first aria of Pasquini's *Applauso musicale* (‘Di lieto concerto’).

Musical score for the first aria of Pasquini's *Applauso musicale* (‘Di lieto concerto’). The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1041-1042) includes a vocal line and three instrumental staves (violin I, violin II, and basso continuo). The second system (measures 1043-1044) includes a vocal line and three instrumental staves. The vocal line begins with the lyrics 'ma se lieto l'af-fi -'. The instrumental parts feature intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The dynamic marking *p* (piano) is present in the instrumental parts.



Piano accompaniment for the first system, consisting of four staves (treble and bass clefs). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Vocal line and piano accompaniment for the second system. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment consists of four staves.

gi - a vi - va vi - a vi - va vi - va

gi - a vi - va vi - a vi - va vi - va

gi - a vi - va vi - va Lu -

gi - a vi - va

gi - a vi - va

1056

Piano accompaniment for the third system, consisting of three staves. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Piano accompaniment for the fourth system, consisting of three staves. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Vocal line and piano accompaniment for the fifth system. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment consists of two staves.

- dre d'e - ro - i.



The same disposition of the orchestra as in Schor – on multiple steps, in this case three – is still found in Cesarini's oratorio *Il trionfo del Tempo sulla Bellezza ravveduta*, given at the Collegio Clementino in 1725. The partbook for the concertino violins was copied separately, suggesting their leading position in the space. But the proportion of the string instruments has changed, since the high instruments are far more numerous than the bass ones: the documents list 25 violins conducted by Antonio Montanari, two recorders, two oboes, three violette, four cellos, three double basses, two archlutes, two harpsichords and a salterio.<sup>51</sup>

A document from the Computisteria Ottoboni at the Vatican Library shows a different situation from the gigantic orchestras above. It refers to Flavio Lanciani's dramma pastorale *Amore e gratitudine*, which was performed at the Palazzo della Cancelleria on the 3<sup>rd</sup> September 1690 with nine encores until the 19<sup>th</sup> November, and went on stage again at the Teatro Tordinona on the 8<sup>th</sup> January 1691. The score is found in D-Hs, M A/709.

Doc. 16a<sup>52</sup>

Lista degl'Instromenti p[er] la Pastorale [*Amore e gratitudine*] fatta in Cancelleria dieci volte con nove prove a 1690

## Violini

S.ri Paolo Maria	s. 22	Prologo della Past[oral]e
Valentini	s. 22	
Giacomuccio	s. 22	La Notte _____ s. 10

## Violette

Carpani	s. 16	Il Sole _____ s. 20
Bartolomeo	s. 16	Amore _____ s. 10
		_____ s. 40
		Io Flavio Lanciani M[an]o
		P[ro]p[ria]

## Violone

[Flavio] Lanciani	s. 16
-------------------	-------

## Contrabasso

Bart[olome]o Cimapanè	s. 20
-----------------------	-------

## Cimbalo

Luca Amadori	s. 22
--------------	-------

## Trombe p[er] il Prologo

Gaetano	s. 5
Gio Antonio	s. 5

<sup>51</sup> Cf. Alexandra Nigito, *Alla corte dei Pamphilj. La musica a Roma tra Sei- e Settecento*, Dissertation, Universität Zürich, 2008, 347–348 (doc. P542). On Cesarini's *Trionfo del Tempo*, see also *ibid.*, 100–105 and 341–364. Hansell, „Orchestral Practice“ (see n. 10), 399, refers that „During the 1720s, the number of violins became twice the sum of other instruments“.

<sup>52</sup> I-Rvat, Computisteria Ottoboni 19, no. 8. Partially edited in Marx, „Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis“ (see n. 38), nos. 12–13.



A Giacomo p[er] invitare  
e p[er] le portature s. 5  
-----  
s. 171

Arcangelo Corelli m[anu] p[ro]p[ri]a  
171  
53  
-----  
224

Mons[i]g[no]re facci Mandato al sud[ett]o Corelli di scudi Duecentoventiquattro  
m[onet]a p[er] altre[ttan]ti da Lui pag[a]ti a diversi come dalle p[res]enti Liste  
q[uest]o dì 25 Gen[na]ro 1691.  
M. Card.le Otthoboni

## Doc. 16b

Lista degl'Instromenti p[er] la Sinfonia nella Pastorale 1690. fù sonata due sere,  
ma chi fu una volta sola è segnato x

## Violini

S.ri	Carlo Guerra	x	s. 1
	Genovese	x	s. 1
	Giuseppe Maria		s. 2
	Matteo Righi		s. 2
	Ippolito		s. 2
	Giacomo Volante		s. 2
	Menicuccio		s. 2
	Napolitano		s. 2
	Marcuccio		s. 2
	Giacovaccio	x	s. 1
	Gobbino	x	s. 1
	Spagnoletto	x	s. 1
	Bolognese	x	s. 1
	Bellardino		s. 2
	Carlo Ferrini		s. 2
	Finocchio		s. 2

## Violette

	Gasparrini		s. 2
	Gio Pertica		s. 2
	D. Gio Antonio		s. 2
	Filippella	x	s. 1
			-----
			s. 33

## Violoni

	Mancini		s. 2
	Giuseppe		s. 2
	Filippo		s. 2
	Zamitti	x	s. 1
	Bartolomeo		s. 2



	D. Gasparo	x	s. 1
	Carlo	x	s. 1
Contrabassi			
	Simone		s. 2
	Travagli		s. 2
	D. Angelo	x	s. 1
	Gio Antonio		s. 2
Trombone			
	Carl'Antonio		s. 2
			-----
			s. 20
			s. 33
			-----
			s. 53

## Arcangelo Corelli m[an]o p[ro]p[ri]a

Corelli, Fornari, Lulier, and the lute player Domenico Lancetti – all in the payrolls of cardinal Pietro Ottoboni – must certainly be added to the list of musicians. Among the singers, there were Peppino d'Orsino, Andrea Adami da Bolsena, and Montalcino, all of them also in the service of the cardinal. The orchestra must have therefore been formed by:

- 5 violins
- 2 violette
- 2 violoni
- 1 double bass
- 1 lute
- 1 harpsichord
- 2 trumpets

The Sinfonia, which was performed only two evenings and to which extra musicians were added, was scored for:

- 21 violins
- 6 violette
- 9 violoni
- 5 double basses
- 1 trombone
- 1 lute
- 1 harpsichord

In this case (which was probably different from the performance at the Teatro Tordinona) *Amore e gratitudine* was performed by a smaller orchestra, reinforced by extra musicians in two evenings out of ten, maybe because of the presence of important guests: thus, except of those two times, the dramma pastorale was given in a more intimate context than the *Applauso* and the oratorios seen before, but with a minimum of 14 musicians among obbligato and ripieno parts. The score, in the hand of Flavio or Tarquinio Lanciani, bears



many detailed cues for *sol*i and *tutti* entries, with *tutti* sections occurring, as usual, whenever the viola plays. The beginnings of fugatos are mostly with *sol*i. Sometimes the *tutti* comes unexpectedly in the middle of the subject, often with the entry of the subject in the bass:

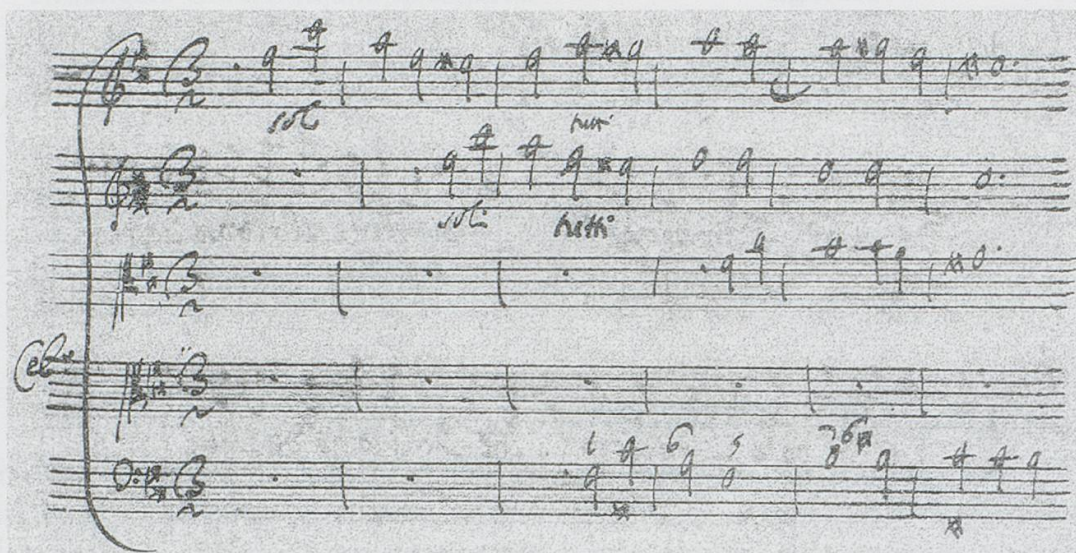


Fig. 13: Aria „Forte genio“ in Flavio Lanciani's *Amore e gratitudine*, D-Hs, M A/709, f. 80r. (By permission of Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg).

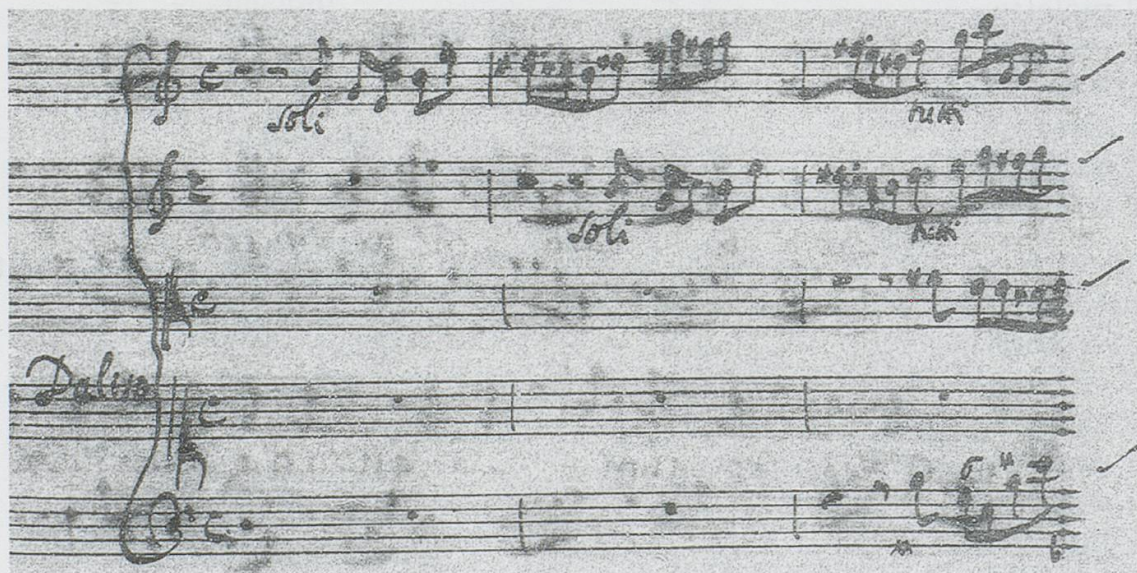


Fig. 14: Aria „Ho sempre da penar“ in Flavio Lanciani's *Amore e gratitudine*, D-Hs, M A/709, f. 279r.

When scored for two violins, an aria is often intended to be performed by the concertino violins only. See for example „Peno sì, né so che sia“ for „Due Viol: Soli“, and „Mesto cigno“ also for „Due V.V. soli“. „I tuoi casi“ and „Onde belle“ are both for two violins, with no further instrumental indications, but they are most likely to be intended for the concertino violins.



### 5. Summary

Generally speaking, the disposition of musicians covered a wide range of possibilities – let us think, for instance, about serenatas performed on boats or carriages – and orchestral combinations were even more numerous: one singer, two violins and harpsichord could be more than sufficient for a private academy, but when it came to more important events such as operas, oratorios, serenatas or festive cantatas, it would have been unimaginable not to call for far more sumptuous performances.

Archival documents are essential for supplying us with information about orchestras and performance practice. Nevertheless, it is important to remember that documents are not snapshots of a musical event: payrolls provide only partial evidence and need to be complemented with information supplied by scores, parts, chronicles, and iconography. Scarlatti's *La Maddalena* (1685) and Lulier's *S. Beatrice d'Este* (1689) are prime examples of such a lucky if rare combination of sources. They provide us with a vivid image of the orchestra, its spacial disposition and the distribution of parts. The leading role of the concertino is outlined by the fact that the concertino violins had a reduced score („originaletto“) on their music stand. This is also reflected by the dominant position of the concertino, as illustrated by Schor in his engraving of Pasquini's *Applauso musicale* (1687). Some thirty years later, the carpenter's bill testifies to the presence of a similar platform for the concertino violins („scabbellone“) in Handel's *La Resurrezione*.<sup>53</sup> According to a model often followed for the disposition of the musicians, the concerto grosso was placed on steps in a semicircular theater behind the concertino. The same orchestral sumptuousness and the same scenographic disposition of the 1680s and 1690s is still to be found in Cesarini's *Il trionfo del Tempo* (1725).

The surviving records confirm the traditional richness of Roman orchestras, also in view of the fact that the number of players is presumed to have been higher than that shown by the documents, which do not list musicians unpaid on the occasion, as those in the service of the patron or those playing for free. The suspicion that such gargantuan performances were too extraordinary and untypical to be daily occurrences is dispelled by Lanciani's *Amore e gratitudine* (1690). If on the one hand this dramma pastorale documents the use of extra musicians on special occasions, on the other it confirms that, even in a small orchestra, ripieno parts were customary.

<sup>53</sup> Ursula Kirkendale, „The Ruspoli Documents on Handel“, *JAMS* 20 (1967), 222–273, 262: „Per hauer rialzato, e dato le giunte allo scabbellone che seruiua per posamento delli legiui del Concertino de Violini sopra il Palco.“



A further analysis of the data shows that the most common type of error is the omission of the subject. This is particularly true in the case of the first sentence, where the subject is often omitted. This is probably due to the fact that the subject is often the same as the subject of the previous sentence, and therefore does not need to be repeated. This is a common feature of spoken language, where the context often provides the necessary information. The results of this analysis are shown in the following table:

The following table shows the results of the analysis of the first sentence. The table is divided into two columns: 'Number of errors' and 'Percentage of total errors'. The rows represent the different types of errors identified in the analysis.

Type of Error	Number of Errors	Percentage of Total Errors
Omission of subject	15	30%
Redundant subject	10	20%
Incorrect subject	8	16%
Missing object	7	14%
Incorrect object	6	12%
Missing preposition	5	10%
Incorrect preposition	4	8%
Missing verb	3	6%
Incorrect verb	2	4%
Missing punctuation	1	2%
Incorrect punctuation	1	2%
Other	1	2%

The results of this analysis show that the most common type of error is the omission of the subject. This is followed by redundant subject, incorrect subject, missing object, incorrect object, missing preposition, incorrect preposition, missing verb, incorrect verb, missing punctuation, incorrect punctuation, and other. The percentage of total errors for each type is shown in the table above. These results are consistent with the findings of other studies on spoken language, which have shown that the subject is often omitted in spoken language, particularly in the case of the first sentence. This is probably due to the fact that the subject is often the same as the subject of the previous sentence, and therefore does not need to be repeated. This is a common feature of spoken language, where the context often provides the necessary information.

The following table shows the results of the analysis of the second sentence. The table is divided into two columns: 'Number of errors' and 'Percentage of total errors'. The rows represent the different types of errors identified in the analysis.

Type of Error	Number of Errors	Percentage of Total Errors
Omission of subject	12	24%
Redundant subject	8	16%
Incorrect subject	6	12%
Missing object	5	10%
Incorrect object	4	8%
Missing preposition	3	6%
Incorrect preposition	2	4%
Missing verb	1	2%
Incorrect verb	1	2%
Missing punctuation	1	2%
Incorrect punctuation	1	2%
Other	1	2%