

## Aspectos de análisis textual y musical en los «*Scherzi musicali*» (1698) de Francesco Antonio Pistocchi

*Aspects of the text-music analysis in the «Scherzi musicali» (1698) by Francesco Antonio Pistocchi*

### Alejandra Béjar Bartolo

Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México  
[alejandrabejar@hotmail.com](mailto:alejandrabejar@hotmail.com)

### Fabrizio Ammetto

Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México - Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Venezia, Italia  
[fammetto@hotmail.it](mailto:fammetto@hotmail.it)

**Resumen:** Los «Scherzi musicali» del reconocido músico italiano Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726) –una colección impresa de doce composiciones vocales– representan un excelente repertorio para los intérpretes de hoy, para los cuales una de las dificultades mayores es la correcta comprensión de sus textos poéticos que utilizan tres idiomas distintos: italiano, francés y alemán. En el artículo se proporciona una traducción al español de todos los textos poéticos, así como también un análisis estructural y de la relación texto-música de cada composición, extremadamente útiles para una correcta interpretación.

**Palabras claves:** cantatas de Francesco Antonio Pistocchi; dueto/aria/recitativo/'arioso'; relación texto-música.

**Abstract:** The «*Scherzi musicali*» of the renowned Italian musician Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726) – a printed collection of twelve vocal compositions – represent an excellent repertoire for current performers, for whom one of the greatest difficulties is the correct understanding of their poetic texts using three different languages: Italian, French and German. This article provides a Spanish translation of all poetic texts as well as analysis of the structure and text-music relationship of each composition, aspects extremely useful for a correct interpretation.

**Keywords:** cantatas by Francesco Antonio Pistocchi; duet/aria/recitative/'arioso'; text-music relationship.

Submission date: 20 January 2017

Final approval date: 16 April 2018

## 1 – Introducción

Una de las mayores dificultades para los intérpretes hodiernos de la música vocal es el correcto conocimiento del texto poético de una composición, aspecto fundamental para entender y apreciar plenamente su relación con el texto musical. En el caso de intérpretes hispanohablantes, esta dificultad resulta más evidente con los textos poéticos escritos en italiano, idioma mayormente utilizado para el gran repertorio vocal de los siglos XVII y XVIII (cantatas, duetos, óperas, etc.), objeto de estudio en los Conservatorios y Departamentos de Música de todas las Universidades del mundo. Con esta finalidad pedagógica, en el presente artículo, se ofrecen las herramientas didácticas útiles para estudiar e interpretar correctamente una de las

colecciones vocales más significativas del reconocido compositor y didacta italiano Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726), los «Scherzi musicali».<sup>1</sup>

## 2 – Los «Scherzi musicali» de Francesco Antonio Pistocchi

La colección de los «Scherzi musicali» de Francesco Antonio Pistocchi fue publicada en 1698,<sup>2</sup> impresa por el editor holandés Estienne Roger. La obra fue dedicada a Federico III, Margrave elector de Brandeburgo. En la impresión original, después de la portada aparece un listado de música vocal e instrumental impresa por Roger, más de sesenta títulos de varios autores, sobre todo franceses e italianos. Esta compilación de Pistocchi es la antepenúltima de dicha lista: «Francesco Antonio Pistochi opera prima<sup>3</sup> 6 Cantate 2 duetti 2 airs françois & 2 allemands f. 4.». Es evidente que Roger ignoraba la existencia de una colección precedente de «Cantate di Fran.<sup>co</sup> Ant.<sup>o</sup> Pistocchi op. 1» (Bologna, Marino Silvani, 1698) –hoy perdida–, pero registrada en el catálogo del editor musical y compositor boloñés Giuseppe Antonio Silvani (SILVANI, 1724, no. 159).<sup>4</sup> Por esta razón los «Scherzi musicali» son hoy en día identificados, en la literatura secundaria internacional, como “op. II” (y no como “op. I”) de Pistocchi.<sup>5</sup> En la Figura 1 se muestra el listado de las doce composiciones contenidas en la colección de los «Scherzi musicali» (las primeras seis son cantatas<sup>6</sup> con texto en italiano, seguidas de dos duetos<sup>7</sup> con texto en italiano, dos arias con texto en francés y, finalmente, dos con texto en alemán):

NO.	TÍTULO	GÉNERO	ORGÁNICO <sup>8</sup>
1)	<i>In su la spiaggia aprica</i>	Cantata	S, bc
2)	<i>Se m'impiega pupilla vaga</i>	Cantata	S, bc
3)	<i>Amorosa violetta</i>	Cantata	S, bc
4)	<i>Dolorosa partenza, oh Dio, che l'alma</i>	Cantata	C, bc
5)	<i>Quanto è dolce a questo core</i>	Cantata	C, bc
6)	<i>Su la riva del mar tutto dolente</i>	Cantata	B, bc
7)	<i>Non si chiama penar</i>	Dueto	SS, bc
8)	<i>Frena, Amor, gli sdegni tuoi</i>	Dueto	SC, bc
9)	<i>Je me fais un plaisir extrême (Gigue)</i>	Aria	C, bc

<sup>1</sup> El ejemplar hasta hoy conocido de la impresión original de los «Scherzi musicali» de Pistocchi está resguardado en Bolonia, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, signatura: BB.158 (PISTOCCHI, 1698). Una edición crítica moderna está disponible en BÉJAR BARTOLO, 2015, p.13-109.

<sup>2</sup> La fecha no aparece en la portada de la impresión de Roger. El dato se recopila de dos publicaciones –las dos de 1698– de Pierre Jurieu y de Pierre Martin de La Martinière, que hablan respectivamente de «Les Cantate [sic] de Pistochi et les Motets de Bassani a voce sola con violini op. XIII s'imprimant» y de «Francesco Antonio Pistochi opera prima, six Cantates, 2 Duetti, 2 airs françois et allemands» (contenido idéntico al de los «Scherzi musicali»); ver JURIEU, 1698, última página (no numerada) y LA MARTINIÈRE, 1698, última página (no numerada).

<sup>3</sup> El número de *opus* no aparece en la portada de la impresión holandesa, pero en el catálogo de Roger, citado por François Lesure, los «Scherzi musicali» están identificados como “op. I” (LESURE, 1969, p.37).

<sup>4</sup> Mencionada también en MISCHIATI, 1984, no. XIX.

<sup>5</sup> Ver, por ejemplo, TALBOT, 2006, p.4-5.

<sup>6</sup> La “cantata” es una forma musical vocal (con acompañamiento instrumental), nacida en Italia alrededor de 1620: junto con la ópera y el oratorio, fue el género de música vocal más importante del período barroco. A nivel textual, una cantata está formada por dos o más secciones de texto poético métricamente diferente: (1) con rima y métrica fija o (2) sin rima y de longitud variable. A nivel musical, en el primer caso corresponde a una ‘aria’ (A), mientras que en el segundo caso a un ‘recitativo’ (R). El número y la alternancia de arias y recitativos determinan las diferentes estructuras musicales de una cantata: RARA (la estructura clásica), ARA, ARARA, etc.

<sup>7</sup> El “dueto” es una forma musical vocal –estructuralmente parecida a una cantata, o a una sola ‘aria’ (como en el caso de los dos duetos de los «Scherzi musicali»)– para dos voces y bajo continuo.

<sup>8</sup> Se utilizan las siguientes abreviaturas: S = Soprano (voz); C = Contralto (voz); B = Bajo (voz); bc = bajo continuo (instrumental).

NO.	TÍTULO	GÉNERO	ORGÁNICO <sup>8</sup>
10)	<i>Beaux yeux d'Amarillis (Aire)</i>	Aria	S, bc
11)	<i>Cupido, bleib' mir doch vom Leibe</i>	Aria	C, bc
12)	<i>Zorn mit dem Geliebten führen</i>	Aria	S, bc

**Figura 1:** Tabla con el contenido de la colección de los «Scherzi musicali» de Francesco Antonio Pistocchi, en donde se especifica el título (en su idioma original), género y orgánico.

### 3 – Los textos poéticos y su traducción

En este párrafo se presentan todos los textos poéticos en su idioma original<sup>9</sup> –y su traducción (en prosa) al español– de las doce composiciones contenidas en la colección impresa de los «Scherzi musicali» de Pistocchi. En el caso de las cantatas, las abreviaturas “A” o “R” indican las porciones de texto correspondientes a un ‘aria’ o a un ‘recitativo’, respectivamente. El número arábigo siguiente identifica su posición dentro de la misma cantata: [A1] = primera aria, [A2] = segunda aria; [R1] = primer recitativo, [R2] = segundo recitativo, [R3] = tercer recitativo.

#### CANTATA I, [OP. II] NO. 1, *In su la spiaggia aprìca*

[R1] In su la spiaggia aprìca | dove dal piè di Cila il bel Torano | sparge le sue leggiadre e limpid'onde, | cinto di varie fronde, | sede a mesta e dolente | Lucinda pastorella, | a cui ferito mortalmente il cuore | Mirtillo avea, di cui più vago e bello | non giunse ma[i] tra i Califani poggi, | ma sì crudele e fiero, | sì ritroso ed altero, | che a fuggir la sua amante, | al par di Dafne, ebbe veloci piante. | Onde la misera e infelice, | pria con sospir ardenti | sfogò le sue gran pene, | indi proruppe in questi mesti accenti: [A1] «Vago mio dolce Torano, | ferma i tuoi vaghi cristalli. | Mira pur nel mio dolore | se già mai più fido core | giunse ancor tra queste valli. [R2] E se tra voi bell'onde | qualche pietà s'asconde, | ridite al mio tesoro | che per lui sempre piango, io peno e moro. [A2] Se colui spietato e rio | m'odia sempre e mi disprezza, | sarà gloria il morir mio | per trofeo di sua fierezza. [R3] E voi, torbidi venti, | deponete l'orgoglio, | e chiusi in qualche scoglio, | non dispartete in vano i miei lamenti, | ma regni mansueto | Zeffiro sempre lieto.» | Così, dal duolo oppressa, | cadde Lucinda in su l'erbetta molle, | e a l'ombre chete | chiuse le luci in placida quiete.

TRADUCCIÓN: [R1] En la aireada y soleada playa donde el bello río Torano,<sup>10</sup> al pie del monte Cila,<sup>11</sup> esparce sus elegantes y límpidas olas rodeado de varias frondas, estaba sentada triste y doliente Lucinda la pastorcita, a la cual había herido mortalmente el corazón Mirtillo, el más elegante y bello jamás llegado a las colinas de los Califani, pero también el más cruel y despiadado, así como hostil y arrogante, que al huir de su amante, como Dafne, se echó a correr. Por lo cual la pobre e infeliz, antes con suspiros ardientes desahogó sus grandes penas, y después prorrumpió estas tristes palabras: [A1] «Mi dulce vago Torano, detén tus errantes ojos. Mira pues en mi dolor si un corazón más fiel jamás había llegado entre estos valles. [R2] Y si

<sup>9</sup> La barra « | » separa cada verso poético del texto original.

<sup>10</sup> El río Torano, afluente del Volturno (en Italia).

<sup>11</sup> El monte Cila en la región Campania, al sur de Italia.

entre ustedes, bellas olas, se esconde alguna piedad, digan a mi tesoro que siempre lloro por él, peno y muero. [A2] Si él, despiadado y culpable, me odia siempre y me desprecia, será gloria mi muerte como trofeo de su ferocidad. [R3] Y ustedes, turbios vientos, depongan el orgullo y, presos en algunas rocas, no esparzan en vano mis lamentos, para que reine tranquilo Céfito siempre contento.» Así, oprimida por el dolor, cayó Lucinda en la mórbida hierba, y a las suaves sombras cerró los ojos en plácida quietud.

CANTATA II, [OP. II] NO. 2, *Se m'impiega pupilla vaga*

[A1] Se m'impiega pupilla vaga, | volontieri io penerò, | perché un guardo che al cor avventa | piace all'ora che più tormenta: | cor senza piaghe goder non può. [R1] Ah, pupille adorate, | insegnatemi un poco | come vi gira e vi governa amore! | Perché, se voi mirate, | tanta dolcezza viene | da' vostri vaghi rai, luci serene, | che la mirabil arte | de' vostri sguardi non comprende un'alma? | E credo ben che spesso | amor ad albergar venga in que' giri | per rimirar ne' vostri rai se stesso. [A2] Prigioniero d'un occhio arciero | fatto è amor con i suoi strali; | e a quel foco, se scherzava, | sol per gioco abrugiò le piume e l'ali.

TRADUCCIÓN: [A1] Si una pupila vaga me lastima, con gusto penaré, porque una mirada que se lanza al corazón complace en el momento en que más atormenta: un corazón sin heridas no pude gozar. [R1] ¡Ah, pupilas adoradas, enséñenme un poco cómo el amor las gira y las gobierna! ¿Por qué, si miran, tanta dulzura viene de sus vagos rayos, luces serenas, que el arte mirífico de sus miradas no entiende un alma? Y creo que muchas veces el amor viene a albergarse para volver a mirarse en sus rayos. [A2] Prisionero de un ojo arquero es el amor con sus flechas; y con aquel fuego, si jugaba, solo por diversión quemó las plumas y las alas.

CANTATA III, [OP. II] NO. 3, *Amorosa violetta*

[A1] Amorosa violetta, | vago onor di primavera, | tu sei vaga e pallidetta, | tu d'april sei messaggiera. [R1] Avara di te stessa, | tu non vivi racchiusa entro degl'orti, | egualmente conforti | co' tuoi soavi odori | ninfa superba e pastorella umile. | Se l'armento più vile | col suo piè ti calpesta, | soffri l'oltraggio, e placida e cortese | rendi odor per vendetta a chi t'offende. | Tu non stanchi la mano | di giardiniere industrie. | Una stella dell'alba, | del sole un raggio solo | basta a farti sì bella us[c]ir dal suolo. [A2] Sol di te son fatto amante, | caro fiore, [caro fiore,] | bell'idea dell'umiltà. | Più mi piace il tuo sembiante, | benché tinto è di pallore, | ch'è del giglio e della rosa | la fastosa maestà.

TRADUCCIÓN: [A1] Amorosa violeta, vago honor de primavera, eres vaga y paliducha, y de abril mensajera. [R1] Avara de ti misma, no vives encerrada entre los huertos, igualmente animas con tus suaves aromas a la ninfa altiva como a la pastorcita humilde. Si los más viles de los animales con sus pies te pisotean, sufres la ofensa, y plácida y cortés ofreces tu aroma en venganza de quien te ofende. No cansas la mano del jardinero que trabaja. Una estrella del alba, un solo rayo del sol bastan para hacerte salir así bella del suelo. [A2] Solo de ti soy amante, querida flor, [querida flor,] bella idea de la humildad. Más me gusta tu semblante, no obstante sea pálido, porque es del lirio y de la rosa la fastuosa majestad.

CANTATA IV, [OP. II] NO. 4, *Dolorosa partenza, oh Dio, che l'alma*

[R1] Dolorosa partenza, oh Dio, che l'alma | mi divide dal seno e mi dà morte. | Senti, Lidio spietato, e così lasci | la tua Irene fedel, | quella cui tu solevi | con lusinghe ed amori | far morir di dolcezza e di piacere, | quell'Irene che l'alma | con il cuor ti donò: quella son io | che, in abbandono e in preda al duol, tu lasci | vedova di que' nodi | che stringevano il cor così soavi, | cangiati or per mia pena | nelle crude d'Averno empie ritorte. | Dolorosa partenza, oh Dio, che l'alma | mi divide dal seno e mi dà morte. [A1] Vedo Zeffiro con l'aura | a scherzar sovra dell'onde. | L'usignol quando si lagna | la compagna pur ritorna | e gli risponde. [R2] Sol io, misera e lassa, | tortorella smarrita e senza cuore, | n'andrò afflitta al ruscello, | non per smorzar l'ardore, | ma per intorbidar quell'a[c]que chiare; | vo' pianger tanto e tanto | fin che il rivo divenga un mar di pianto. | Oh, Dio! Lidio non m'ode | ed io spargo i sospiri all'aure [e] ai venti: | che farai, dunque, o sfortunata Irene, | in preda a tante pene? [A2] Piangerò per conforto dell'alma, | morirò per satiar il destino. | Uno spet[t]ro sarò senza salma, | una furia del Nume bambino.

TRADUCCIÓN: [R1] Dolorosa despedida, ¡oh Dios!, que me parte el alma del pecho y me da muerte. Oye, Lidio despiadado, y así dejas a tu fiel Irene,<sup>12</sup> aquella que tu acostumbrabas matar de dulzura y de placer con amores y adulaciones, aquella Irene que te dio el alma con el corazón: aquella soy yo que, en abandono y presa del dolor, dejas viuda de aquellos lazos que unían el corazón suavemente, cambiados ahora por mi pena en las ásperas y retorcidas ataduras del averno impío. Dolorosa despedida, ¡oh Dios!, que me parte el alma del pecho y me da muerte. [A1] Veo a Céforo jugar con el aire arriba de las olas. Cuando el ruiseñor se lamenta incluso la compañera regresa y le responde. [R2] Solo yo, mísera y laxa, tortolita perdida y sin corazón, iré afligida al riachuelo, no para apagar el ardor, sino para ensuciar aquellas aguas claras; quiero llorar tanto y tanto hasta que el río se vuelva un mar de llanto. ¡Oh, Dios! Lidio no me escucha y yo esparzo los suspiros al aire y a los vientos; ¿qué harás, entonces, desafortunada Irene, presa de tantas penas? [A2] Lloraré por el conforto del alma, moriré para saciar el destino. Un espectro seré sin alma, una furia del Niño divino.

CANTATA V, [OP. II] NO. 5, *Quanto è dolce a questo core*

[A1] Quanto è dolce a questo core | il penar per un bel labro. | Ivi alberga il dio d'amore, | s'erger il trono del rigore, | ma talvolta in quel bel viso | vi balena anche un sorriso | e scherzan fra di lor perle e cinabro. [R1] È giustizia talora | se, amando, un'alma gode | di dover qualche volta | anche penar: se la beltade è un cielo, | del cielo deve aver le sue vicende. | Sempre il sol non riluce, | sempre Giuno adirata | non versa a noi grandini e piogge infeste: | ora il mare sta in calma, or in tempeste. | Così, d'Irene amando il volto vago, | talor godo il sereno | e talor il rigor, e l'alma appago. [A2] Per far sdegnar la bella che s'adora | non v'è peggio, e lo so, che sospirar. | Nella scuola d'amor | compresi che talora | più si approfitta un cuor, | quanto meno si parla di penar.

---

<sup>12</sup> Personificación griega de la paz.

TRADUCCIÓN: [A1] Cuanto es dulce para este corazón el penar por un labio bello. Ahí vive el dios del amor, se erige el trono del rigor, pero a veces en aquel bello rostro relampaguea también una sonrisa y juegan entre ellos perlas y cinabrio. [R1] De vez en cuando es justicia si, amando, un alma goza también de tener, algunas veces, que penar: si la beldad es un cielo, debe tener del cielo sus vicisitudes. El sol no resplandece siempre, Juno<sup>13</sup> enojada no siempre nos vierte granizos y lluvias infestas: ahora el mar está en calma, ahora en tempestad. Así, amando el voluble rostro, a veces disfruto el tranquilo y a veces el del rigor, y satisfago el alma. [A2] Para desdeñar a la bella que se adora, no hay peor cosa, y lo sé, que suspigar. En la escuela del amor entendí que a veces se aprovecha más un corazón, cuanto menos se hable de penar.

CANTATA VI, [OP. II] NO. 6, *Su la riva del mar tutto dolente*

[R1] Su la riva del mar tutto dolente, | appog[g]iato ad un faggio | con l'orribile suon della sua canna, | Polifemo temprava il fier dolore; | e volto il lume al cielo, | con un fiero sospir che l'aria accese, | percuotendo il terreno, | con rozzo stil, così a cantar s'apprese: [A1] «Dove sei, ninfa tiranna? | Perché a me non volgi il piè? | Il mio cor troppo s'affanna | in pensar ch'io debba amar | chi spergiura e di sua fe'.» [R2] Tali accenti esprimea quand'improv[v]iso, | volgendo il largo fronte | vers'il mar, vide – ahi vista! –, | con la sua Galatea Aci l'amante, | che in stretti nodi avvinti | con le bell'onde insieme | scherzavan per dolcezza e per piacere. | Pien di rabbia e furore, il fier Ciclopo | spezzò la sua zampogna, | bestemmiò il ciel, la terra, il mar e amore, | e così sfogò afflitto il suo dolore: [A2] «Ah, Galatea, t'ho visto! | Più non mi negherai | di non voler amar cor falso e tristo. | Ma se in poter verrai | di questo braccio forte, | più non ne sortirai, | e al tuo drudo fedel darò la morte!»

TRADUCCIÓN: [R1] A la orilla del mar, Polifemo todo doliente, apoyado a un haya, con el horrible sonido de su caña, reforzaba su fiero dolor; y mirando al cielo, con un fiero suspiro que el aire encendió, golpeando el suelo, con tosco estilo, así a cantar se aprestó: [A1] «¿Dónde estás, ninfa tirana? ¿Por qué no diriges tu pie hacia mí? Mi corazón se angustia demasiado en pensar que yo deba amar a quien reniega de su fidelidad.» [R2] Tales palabras pronunciaba cuando de repente, dirigiendo la amplia frente hacia el mar, vio –¡qué escena!– a su Galatea con Acis el amante, que abrazados estrechamente juntos con las bellas olas jugaban de dulzura y de placer. Lleno de rabia y furor, el feroz Cíclope rompió su zampoña, blasfemó el cielo, la tierra, el mar y el amor, y así desahogó afligido su dolor: [A2] «¡Ah, Galatea, te he visto! Ya no me negaras querer amar a un corazón falso y triste. Pero si estuvieras bajo el poder de este fuerte brazo, ¡no tendrías más de él, y a tu fiel amante daré muerte!»

DUETO I, [OP. II] NO. 7, *Non si chiama penar*

Non si chiama penar | se amor fa lacrimar | per due guance di rose | e un crin ch'è d'oro. | Perché sento il dolor | che non giunge nel cor, | che non lasci[a] al pensier | qualche ristoro?

TRADUCCIÓN: No se dice penar si el amor hace lagrimar por dos mejillas de rosas y un cabello de oro. ¿Por qué siento que el dolor no llega al corazón, que no deja algo de alivio al pensamiento?

---

<sup>13</sup> Diosa del matrimonio y del parto.

DUETO II, [OP. II] NO. 8, *Frena, amor, gli sdegni tuoi*

Frena, amor, gli sdegni tuoi; | contro noi non usar più crudeltà. | Non ac[c]rescer le mie pene:  
| è Irene/Silvio, ti domandano pietà.

TRADUCCIÓN: Detén, amor, tus desdenos; no seas cruel con nosotros. No hagas más grandes mis penas: es Irene/Silvio, te piden piedad.

ARIA [OP. II] NO. 9, *Je me fais un plaisir extrême*

Je me fais un plaisir extrême | de dire à mes amants que j'aime | il n'en est pas un seul | qui ne  
croie aujourd'hui | que je n'aime que lui. | Par mon humeur volage | j'engage le cœur | fidèle  
et l'inconstant, | de son sort toujours je décide: | tantôt par la douceur, | tantôt par le tourment.  
| J'arrête un amant trop pressant | et j'encourage le timide.

TRADUCCIÓN: Me concedo el inmenso gusto de decir a mis amantes que no hay ni uno que hoy no crea que no lo ame. Con mi humor voluble comprometo el corazón fiel y el inconstante, decido siempre su destino: ahora por la dulzura, ahora por el tormento. Detengo a un amante demasiado insistente y animo a aquél tímido.

ARIA [OP. II] NO. 10, *Beaux yeux d'Amaril[l]is*

Beaux yeux d'Amaril[l]is, | plein de traits et de flam[m]es, | qui blessez tant de cœurs | et qui  
brûlez tant d'âmes: | je pensais qu'endormie | vous me seriez plus doux, | mais je sens de  
nouveau | des bles[s]ures secrètes. | Ah! Vous m'avez surpris! | Perfide[s] que vous êtes, | vous  
cachez vous ainsi | pour mieux faire vos coups!

TRADUCCIÓN: Hermosos ojos de Amarilli, llenos de relámpagos y llamas, que hieren tantos corazones y que queman tantas almas: pensaba que adormecida me parecerían más dulces, pero siento otra vez algunas secretas heridas. ¡Ah! ¡Me han sorprendido! ¡Pérfidos que son, se esconden así para golpear mejor!

ARIA [OP. II] NO. 11, *Cupido, bleib' mir doch vom Leibe*

Cupido, bleib' mir doch vom Leibe: | du weis[s]t, ich bin so from[m] und keusch; | ich sehne  
mich nach keinem Weibe, | viel weniger nach Jungfern Fleisch; | ich mache mich zu keinem  
Sklaven, | mein Schiff verlangt nach keinem Hafen. | Was sind die allerschönsten Samen? | Ein  
Baum, den Gott verboten hat; | ich denke noch an ihren Namen. | So bin ich aller Liebe sat[t]; |  
ich mag die Äpfel nicht geniessen, | die mir das Paradies verschliessen.

TRADUCCIÓN: Cupido, aléjate de mí: lo sabes, soy tan casto y puro; no deseo ninguna mujer, y menos carne virgen; no me volveré esclavo, mi nave no desea ningún puerto. ¿Cuáles son las semillas más bellas? Un árbol que Dios ha prohibido; todavía pienso en su nombre. Y esto me sacia de cualquier amor; no me gusta saborear las manzanas que me niegan el paraíso.

#### ARIA [OP. II] NO. 12, *Zorn mit dem Geliebten führen*

Zorn mit dem Geliebten führen | ist nur mehr dadurch verlieren; | man gleicht dem erregten Meer, | das gibt in den grossen Stürmen | seine Schätz' und Perlen her; | es gedenkt sich zu bestürmen/beschirmen | und gibt in dem Sturm uns mehr | als wenn es geruhig wär'.

TRADUCCIÓN: Al estar enojada con el amado solo se pierde más; es como un mar agitado que en las grandes tempestades devuelve sus tesoros y sus perlas; quiere solo protegerse/agredir y, contrariamente, en la tempestad nos da más que en la quietud.

### 4 - Análisis textual y musical

El argumento general de los textos poéticos de los «Scherzi musicali» siempre es el amor, especialmente el 'sufrir por amor' (incluso evocando temas de la mitología griega y latina): Lucinda, la pastorcita que sufre hasta la muerte por el amado Mirtillo que no la corresponde (no. 1); el amor aprisionado por la mirada de una dama (no. 2); las características de la violeta, similares a aquellas de la amada (no. 3); el sufrimiento de Irene porque Lidio la abandonó (no. 4); la pena de amor por el labio bello de la adorada Irene (no. 5); la furia del cíclope Polifemo por la traición de Galatea con Acis, su amante (no. 6);<sup>14</sup> las lágrimas de amor por la mejillas y los cabellos de la amada (no. 7); Silvio e Irene que por sufrir de amor ruegan piedad (no. 8); los volubles amores de una dama (no. 9); las heridas de amor causadas por los bellos ojos de Amarilli (no. 10); el rechazo a las tentaciones de Cupido (no. 11); lo que se pierde por enojarse con el ser amado (no. 12).

Los textos poéticos de las cantatas –primeras seis composiciones de los «Scherzi musicali» de Pistocchi– son bastante amplios y estructuralmente elaborados: el número total de los versos abarca un mínimo de 20 (en la Cantata II) a un máximo de 40 (Cantata I). Por otro lado, los textos poéticos de las composiciones en francés y en alemán, así como también los de los duetos, son más breves: van de un mínimo de 4 versos (en el Duetto II) a un máximo de 13 (en *Je me fais un plaisir extrême*). Como en muchas composiciones vocales barrocas de cámara, también en las doce composiciones de los «Scherzi musicali» se desconoce el autor de los textos, no obstante se sepa de la actividad de Pistocchi como autor de textos poéticos, tal es el caso de la cantata *Bella rosa che vezzosa sei reina*,<sup>15</sup> cuya música fue compuesta por Giuseppe Torelli (1658-1709).

Las seis cantatas están estructuradas diferentemente en el número y en la alternancia de las 'arias' (A) y de los 'recitativos' (R): ARA es la estructura más utilizada (Cantatas II, III y V), le sigue RARA (Cantatas IV y VI) y en un solo caso RARAR (Cantata I). Además, las variantes internas son muy numerosas: a nivel musical, el primer 'recitativo' de la Cantata IV comienza (y concluye) como si fuese una aria; el tercer recitativo de la Cantata I, los recitativos de las Cantatas III y V, el primer recitativo y parcialmente el tercero de la Cantata VI terminan con un

---

<sup>14</sup> En este caso es más que evidente la reminiscencia al mito griego (contenido en la *Iliada* de Homero) y latino (en *Las metamorfosis* de Ovidio).

<sup>15</sup> Resguardada en Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, signatura: Mus.ms. 30212.



‘arioso’<sup>16</sup> (en correspondencia al último verso poético de la sección, que es siempre un endecasílabo), o sea una sección al estilo de ‘aria’ pero dentro de un ‘recitativo’.

Cada uno de los duetos de los «Scherzi musicali» están constituidos por un único movimiento (‘aria’): en el primer dueto las dos voces de Soprano cantan siempre el mismo texto; en el segundo dueto –donde el Soprano personifica una figura femenina, mientras que el Alto una masculina– las dos voces cantan casi siempre el mismo texto, con excepción de los c.48-51 y 60-63, donde el Alto pronuncia «Silvio» mientras que el Soprano dice «è Irene».

También las cuatro composiciones con textos en francés y en alemán son movimientos únicos: la primera en francés (*Je me fais un plaisir extrême*) en dos partes y con repetición, la primera en alemán (*Cupido, bleib’ mir doch vom Leibe*) con repetición musical debajo de una segunda estrofa textual, y las otras dos (sin repeticiones) son *durchkomponiert*, o sea con la música que se renueva constantemente.

En los recitativos, los versos utilizados siempre son heptasílabos y endecasílabos (con excepción de un verso pentasílabo en el tercer recitativo de la Cantata I). A su vez, en las arias el verso mayormente empleado es el octosílabo (con diferentes esquemas de rimas), con algunas excepciones: las últimas arias de las Cantatas V y VI están construidas de versos heptasílabos y endecasílabos (generalmente destinados a los recitativos); la primera aria de la Cantata II, por el contrario, musicaliza versos eneasílabos (muy raros en la poesía italiana del Barroco); finalmente, la aria final (*lamento*) de la Cantata IV utiliza decasílabos, cantados sobre diferentes tetracordios descendentes del bajo: La-Sol-Fa-Mi; Mi-Re-Do-Si; Do-Si(bemol)-La-Sol. Por otro lado, los esquemas métricos de los textos en francés y en alemán son más variados: incluyen hexasílabos, heptasílabos y eneasílabos para el francés;<sup>17</sup> octosílabos y eneasílabos para el alemán.<sup>18</sup>

A nivel musical, casi todas las cantatas de los «Scherzi musicali» están en tonalidades mayores (Cantata I en Sol mayor, Cantatas II y III en La mayor, Cantata V en Re mayor, Cantata VI en Do mayor), con la única excepción de la Cantata IV que es en La menor; ambos duetos están en tonalidades menores, La y Sol, respectivamente. Una de las composiciones en francés está en Do mayor y la otra en La menor, mientras que las dos composiciones en alemán están La mayor y Sol mayor, respectivamente.

En la construcción musical de las arias de las cantatas, Pistocchi ofrece variedad agógica, armónica y/o estructural. Es decir, en general, las dos arias incluidas en cada una de las cantatas

---

<sup>16</sup> El ‘arioso’ es una sección musical (a veces bastante amplia) construida sobre uno o más versos de un ‘recitativo’, pero que presenta en la línea vocal una expansión melódica típica de la ‘aria’. Generalmente se encuentra en correspondencia de un verso (el último) particularmente expresivo. En el período barroco el ‘arioso’ es llamado también *cavata*, y está escrito normalmente en estilo imitativo entre la parte vocal y la instrumental.

<sup>17</sup> Según Lorenzo Bianconi, «una distinción italianamente neta entre recitativo y aria, entre *recit* y *air*, en la *tragédie lyrique* simplemente no se da [...]. El material melódico con que son hilvanados los *recits* y los *airs* es homogéneo [...]. La declamación es casi exclusivamente silábica en los dos: pero en el *recit* el ritmo está sometido al tiempo de la dicción, al punto que, en un determinado momento, se alternan libremente metros binarios y ternarios (la alternancia es una mera convención gráfica, imperceptible al oído [...]). El *air* se distingue del *recit* por la repetición más o menos frecuente de uno o dos versos particularmente expresivos, de perfil melódico más resaltado» (BIANCONI, 1999, p.224).

<sup>18</sup> También según Bianconi, «la métrica alemana se funda preferentemente en la alternancia regular y rigurosa de sílabas fuertes y débiles, acentuadas o no» (BIANCONI, 1999, p.206).

se entre cambian entre una lenta y una rápida,<sup>19</sup> aunque con menor evidencia agógica en la Cantata IV (*Adagio y Andante ma non presto*).<sup>20</sup> Por otro lado, a nivel armónico, no obstante las dos arias de las Cantatas II, III y V están en el mismo tono, en las Cantatas I, IV y VI una de las dos arias está en una tonalidad diferente: la segunda aria de la Cantata I está construida sobre la dominante (Re mayor) de la tonalidad básica, la primera aria de la Cantata IV a su vez se construye en el quinto grado menor (Mi menor), mientras que la primera aria de la Cantata VI en el tercer grado menor (Mi menor).

Un aspecto muy interesante en el op. [II] de Pistocchi es la estructura de las arias con “da capo” (ABA). En la impresión de los «Scherzi musicali» la tercera parte de estas arias (o sea, la segunda A), en lugar de estar escrita en forma abreviada con la típica anotación “da capo”, está escrita nuevamente en su integridad, pero a veces con algunas diferencias importantes: en la segunda aria de la Cantata II el contenido musical de los c.41/IV-45/I (correspondientes a los c.11/IV-15/I de la primera sección) está repetido en los siguientes c.45/II-48/III, aumentando así cuatro compases la longitud de la tercera sección; algo parecido sucede en la segunda aria de la Cantata III (en donde están añadidos los c.31/IV-34/III), en la primera aria de la Cantata V (en los c.87/II-92/I), y en la primera aria de la Cantata VI (en los c.62/III-68/II). Esto significa que, históricamente hablando, una costumbre puramente gráfica –reescribir enteramente la sección final A– ha permitido a algunos compositores del Barroco aportar pequeñas variaciones en la repetición de la tercera sección de una aria con “da capo”. Finalmente, la primera aria de la Cantata II está escrita con una estructura un poco diferente: || : A : || B A coda.

La relación texto-música, o sea la descripción musical de los conceptos poéticos expuestos en los textos de las doce composiciones de los «Scherzi musicali» de Pistocchi, es extremadamente rica y variada, tanto en los recitativos como en las arias. Por ejemplo, en el recitativo inicial (*In su la piaggia aprica*) de la Cantata I, Pistocchi subraya armónicamente algunos estados de ánimo de la pastorcita Lucinda, como en el c.10 (en correspondencia de la palabra «a-ve-a»)<sup>21</sup> y 13 (en las palabras «cru-de-le» y «fi-ro»). En la siguiente aria (*Vago mio dolce Torano*) dibuja el movimiento del agua (representado en la línea melódica inicial del bajo continuo) y el movimiento rápido de “sus ojos” (en la parte del Soprano, c.10-11). En el segundo recitativo (*E se tra voi bell'onde*) Pistocchi expresa a través de la armonía la fuerza dramática de las palabras «pe-no» y «mo-ro» (c.5-7). En la segunda aria (*Se colui spietato e rio*), la música es mucho más viva y enérgica (aunque el compositor no señala ninguna indicación agógica), y su invención melódica se aprecia en el uso del contrapunto imitativo entre la línea del canto y la del bajo continuo. El último recitativo (*E voi, torbidi venti*; ver Figura 2) es muy interesante por la manera en la cual Pistocchi dibuja los «torbidi venti» (c.2-3) y por la escritura musical del ‘arioso’ (*chiuse le luci in placida quiete*) conclusivo (c.16-45), y también por sus diferenciaciones agógicas y dinámicas (*Adagio e piano, più piano*).

---

<sup>19</sup> *Largo* (A1) y sin indicación agógica (A2) –aunque corresponde a un movimiento rápido– en la Cantata I; *Adagio ma non troppo* (A1) y *Allegro assai* (A2) en la Cantata II; *Allegro assai* (A1) y *Adagio e grave* (A2) en la Cantata III; *Allegro* (A1) y *Adagio* (A2) en la Cantata V.

<sup>20</sup> Únicamente la Cantata VI tiene las dos arias con la misma indicación agógica (*Andante*).

<sup>21</sup> Las sílabas subrayadas son aquellas que tienen un acento fuerte.



Andante ma non presto

Pian - ge - rò per con - for - to del - l'al - ma, mo - ri - rò per sa -  
 tiar il de - sti - no, pian - ge - rò per con - for - to del - l'al - ma,

Figura 4: F. A. Pistocchi, Cantata IV, aria II, compases 1-12.

En el recitativo (*È giustizia talora*) de la Cantata V, Pistocchi primero ‘dibuja’ la calma del mar – con un movimiento delicado en corcheas del bajo que sostiene una nota tenida del canto (c.12/III-14/III)– y después la tempestad, con una rápida sucesión de semicorcheas en la voz (c.15/III-19/III) (ver Figura 5). En el ‘arioso’ siguiente (*e talor il rigor, e l'alma appago*), a la palabra “rigor” la acompaña una severidad de la imitación canónica entre el bajo y el canto (c.24/II-30/I).

Co-si, d'I - re - ne a - man-do il vol - to va - go, tal - or go - do il se -  
 re - no e ta - lor il ri - gor, e ta - lor il ri - gor, e

Presto assai

Figura 5: F. A. Pistocchi, Cantata V, recitativo, compases 21-30.

La Cantata VI de Pistocchi es particularmente interesante por la voz utilizada, la de Bajo –muy poco empleada en el repertorio camerístico vocal del período barroco– con una extensión vocal de Sol<sub>1</sub> a Fa<sub>3</sub>. En el primer recitativo destaca la manera en la cual los conceptos de ‘horrible sonido’ («l’orribile suon») y de ‘fiero suspiro’ («fiero sospir») se desarrollan musicalmente (c.4/II-III y 10/IV-11/I, respectivamente, ver Figura 6), que Pistocchi escribe con el ritmo “corchea con puntillo, dos triples corcheas y negra” y con un brusco movimiento melódico

descendente (además de la disonancia con el bajo continuo, en el caso del ‘horrible sonido’); por otro lado se abandona a un dibujo melismático de semicorcheas en correspondencia del verbo ‘cantar’ (c.16-23). En la sección central de la aria siguiente (*Dove sei, ninfa tiranna?*) el tormento de «il mio cor troppo s’affanna» (mi corazón se angustia demasiado) se desarrolla musicalmente con acordes dramáticos de novena: La-Do#-Mi-Sol-Sib (c.26/II), después Sol-Si-Re-Fa-Lab (c.28/II). Respecto a la particularidad armónica del segundo recitativo (*Tali accenti esprimeva quand’improv[vis]o*) Michael Talbot ha dedicado un amplio análisis (TALBOT, 2009, p.255-272). Además, debe destacarse al menos el drama de Polifemo expresado en el movimiento melódico del Bajo La<sub>2</sub>-Si<sub>2</sub>-La<sub>1</sub>#<sub>1</sub> (c.2/IV-3/II) –a través del gran salto disonante de novena descendente en correspondencia de las palabras “amplia frente” («largo fronte»)-, de la disonancia La<sub>1</sub>-Sol#<sub>2</sub> en el c.12/1 en correspondencia con la palabra “furor” («fu-ro-re»), y de la representación solloza del “dolor” («dolore»), con la imitación de la figuración rítmica “pausa de corchea, corchea y negra” entre la voz y el bajo continuo (c.19-20).

Figura 6: F. A. Pistocchi, Cantata VI, recitativo I, compases 4-11.

En la relación texto-música, los dos duetos de los «Scherzi musicali» presentan similitudes: en ambos, Pistocchi subdivide el texto poético en dos partes simétricas (vv. 1-4 y 5-8 en el Duetto I, vv. 1-2 y 3-4 en el Duetto II) y organiza la composición musical según la estructura de una aria con “da capo” (ABA): en el Duetto I (*Non si chiama penar*) los primeros cuatro versos poéticos ocupan la sección musical A (c.1-43, a la cual le sigue una breve coda instrumental), mientras que los segundos cuatro versos están reservados para la sección B (c.45-68; sigue a esto la re-exposición de toda la parte A, c.69-113); análogamente, en el Duetto II (*Frena, amor, gli sdegni tuoi*) los primeros dos versos poéticos ocupan la sección musical A (c.1-30, a la cual le sigue también una breve coda instrumental), mientras que los segundos dos versos también corresponden a la sección B (c.36-71; también en este caso sigue a esto la re-exposición de toda la primera parte, c.72-107).

A nivel musical, se puede encontrar una diferencia entre el Duetto I (para dos Sopranos) y el Duetto II (para Soprano y Alto) en la tipología de las imitaciones. En el Duetto I la presencia de dos partes vocales iguales (dos Sopranos) hace que la mayor parte de las imitaciones –en correspondencia de la enunciación de una nueva porción de texto poético– sea al mismo intervalo musical (unísono): la línea melódica inicial (en el texto *Non si chiama penar*) cantada

por el Soprano I (= S I) en los c.1-6/III está repetida exactamente igual por el Soprano II (= S II) en los c.6/III-12/I; lo mismo sucede con la primera exposición del tercer verso poético (*per due guance di rose*), cuya línea melódica de los c.11/IV-13/III (S I) está repetida en los c.13/IV-15/III (S II). Otros casos similares se encuentran en los c.24/III-26/III (S I) y 25/III-27/III (S II); en los c.49/II-50/III (S I) y 50/IV-52/I (S II); en los c.60/IV-62/I (S II) y 62/II-63/III (S I).

Otro es el caso del Duetto II, donde la diferente tesitura de las dos voces justifica las imitaciones musicales en intervalos diferentes: un ejemplo entre todos es la frase inicial (en el texto *Frena, amor, gli sdegni tuoi*), cantada por el Soprano en los c.1-4 y repetida una cuarta abajo por el Alto en los c.4-7.

Como ya se ha dicho, en los dos duetos de los «Scherzi musicali» las dos voces siempre cantan un mismo texto poético (con una única excepción en un punto del Duetto II), pero no obstante en algunos lugares de la partitura se sobreponen textos diferentes (o diferentes sílabas del mismo texto pero desfasadas), a causa de las imitaciones musicales:<sup>22</sup> véase, por ejemplo, los c.16-17, 32-33 del Duetto I, o los c.11-18 del Duetto II.

La primera composición con texto en francés (*Je me fais un plaisir extrême*) es –como se lee en el título– una *Giga*, o sea una danza rápida en tiempo compuesto (en este caso 3/8). El sentido de despreocupación (y sin escrúpulos) de la mujer que canta está muy subrayado por el carácter ágil y danzante de la música (ver Figura 7). La declamación es silábica, sin repeticiones textuales.

Figura 7: F. A. Pistocchi, Aria *Je me fais un plaisir extrême*, compases 1-13.

Por otro lado, en la segunda composición con texto en francés (*Beaux yeux d'Amaril[l]is*) se observa una doble actitud compositiva: en la primera parte (c.1-18) el material melódico parece ser típico de un *air* (aria) de una *tragédie lyrique*, mientras que la parte conclusiva (c.19-32)

<sup>22</sup> De todas formas es interesante hacer hincapié que en el Duetto II la presencia de palabras diferentes («Silvio» / «è Irene») no se percibe como algo poli-textual, por el hecho de que la pronunciación no es simultánea, sino sucesiva: esto con el fin de facilitar la comprensión de quien escucha.

parece más un *récit* (recitativo), también por la alternancia de compases binarios y ternarios (ver Figura 8).

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a vocal line and a bass line. The vocal line has lyrics: "Ah! Vous m'a-vez sur-pris! Per-fi-de[s] que vous ê-tes,". The bass line has a sharp sign (#) and the number 4. The second system also has a vocal line and a bass line. The vocal line has lyrics: "vous ca-chez vous ain-si, vous ca-chez vous ain-si pour mieux fai-re vos coups!". The bass line has a sharp sign (#), the number 7, and the number 6.

Figura 8: F. A. Pistocchi, Aria *Beaux yeux d'Amaril[l]is*, compases 20-32.

La primera composición con texto en alemán (*Cupido, bleib' mir doch vom Leibe*) – bipartida (c.1-13/1 y 13/II-20) y muy breve – repite dos veces el mismo material musical, aprovechando la misma acentuación verbal presente en todos los versos de las dos estrofas poéticas (vv. 1-6 y 7-12), donde se alternan regularmente sílabas débiles y fuertes ( U – U – U – U – U ; ver Figura 9).<sup>23</sup>

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a vocal line and a bass line. The vocal line has lyrics: "Cu-pi-do, bleib' mir doch vom Lei-be, Was sind die al-ler-schön-sten Sa-men?". The bass line has a sharp sign (#) and the number 6. The second system also has a vocal line and a bass line. The vocal line has lyrics: "Cu-pi-do, bleib' mir doch vom Lei-be: du weis[s]t, ich Was sind die al-ler-schön-sten Sa-men? Ein Baum, den". The bass line has a sharp sign (#).

Figura 9: F. A. Pistocchi, Aria *Cupido, bleib' mir doch vom Leibe*, compases 1-6.

Finalmente, en la última composición de los «Scherzi musicali» (*Zorn mit dem Geliebten führen*) es evidente la idea de Pistocchi (especificada al principio de la impresión, en la advertencia al

<sup>23</sup> La acentuación del primer verso «Cu-pi-do, bleib' mir doch vom Lei-be» es la misma de la del verso 7 «Was sind die al-ler-schön-sten Sa-men»; igualmente en el resto de los versos.

lector) según la cual “en el alemán me he servido de mi propio estilo, siendo que éste deriva del italiano”. En efecto, tanto por la agilidad de la escritura vocal (c.21-23 y 46-50) como también por la relación entre la línea melódica del canto y la del bajo es clara la remembranza del estilo musical italiano(ver Figura 10).



Figura 10: F. A. Pistocchi, Aria *Zorn mit dem Geliebten führen*, compases 45-47.

## 5 – Conclusiones

En la colección vocal impresa «Scherzi musicali», [op. II] Pistocchi utilizó cada tipo de verso poético (del pentasílabo al endecasílabo), incluyendo el eneasílabo, generalmente ignorado en la poesía italiana de aquel período. Incluso, utilizó en las arias los versos heptasílabos y endecasílabos, normalmente reservados –por sus características más cercanas a la prosa que a la poesía– a los recitativos. Además, Pistocchi mostró sus competencias en el dominio de los idiomas –francés y alemán– distintos del propio (italiano), adaptándolos perfectamente a los estilos musicales apropiados. Sus habilidades compositivas resultan más que evidentes en la conducta imitativa de las partes vocales y del bajo continuo, en el uso del contrapunto riguroso, en la calidad de la escritura musical de los ‘ariosos’, en la exquisita sensibilidad para ‘dibujar’ con la música el significado de los textos poéticos.

Así pues, no nos sorprende la apreciación del célebre flautista, compositor y teórico musical alemán Johann Joachim Quantz (1697-1773) que, en su importante tratado para flauta *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (QUANTZ, 1752, § 56), sitúa al mismo nivel el arte de Pistocchi en la música vocal con aquel instrumental de Corelli (1653-1713), compositor de referencia absoluta para las generaciones sucesivas (Vivaldi, Tartini, J.S.Bach, etc.).<sup>24</sup>

## Referencias

1. BÉJAR BARTOLO, Alejandra (2015). **Francesco Antonio Pistocchi: Scherzi musicali, [op. II] - Duetti e terzetti, op. III**. Lucca: LIM - Libreria Musicale Italiana.
2. BIANCONI, Lorenzo (1999). **El siglo XVII**. Madrid: Turner Libros (traducción española de Daniel Zimbaldo de: BIANCONI, Lorenzo (1982). **Il Seicento**. Torino: EDT).

---

<sup>24</sup> La contribución individual de cada autor de este artículo es la siguiente: Alejandra Béjar Bartolo es la responsable de la impostación general del artículo, de la redacción del contexto histórico, de la traducción al español de los textos poéticos, así como del análisis musical de las obras examinadas; Fabrizio Ammetto es el responsable de la revisión general del artículo, de la transcripción y edición crítica de los textos poéticos (escritos en italiano de principios del siglo XVIII), así como del análisis textual de las obras examinadas.



3. JURIEU, Pierre (1698). **Apologie de l'amour, qui nous fait desirer véritablement de posséder Dieu seul, par le motif de trouver nôtre bonheur dans sa connoissance & son amour. Avec des remarques fort-importantes sur les principes & les maximes que Mr. L'archevêque de Cambrai établit, sur l'amour de Dieu, dans son livre intitulé Explication des maximes des SS. &c. Par.** Amsterdam: Estienne Roger.
4. LA MARTINIÈRE, Pierre Martin de (1698). **Nouveau voyage du nord: dans lequel on voit les moeurs, la maniere de vivre, & les superstitions des Norweghiens, des Lapons, des Kiloppes des Borandiens, des Syberiens, des Moscovites, des Samojedes, des Zembliens & des Islandois.** Amsterdam: Estienne Roger.
5. LESURE, François (1969). **Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743).** Paris: Société française de musicologie.
6. MISCHIATI, Oscar (1984). **Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798.** Firenze: Olschki.
7. QUANTZ, Johann Joachim (1752). **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.** Berlin: Voss.
8. SILVANI, Giuseppe Antonio (1724). **Indice dell'opere di musica sin'ora stampate in Bologna, e si vendono da G. A. Silvani.** Bologna: Giuseppe Antonio Silvani.
9. TALBOT, Michael (2006). **The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi.** Woodbridge: Boydell Press.
10. \_\_\_\_\_ (ed.) (2009). **Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy.** Aldershot: Ashgate.

## Referencias de partituras musicales

1. PISTOCCHI, Francesco Antonio (1698). **Scherzi musicali.** Amsterdam: Estienne Roger (documento digital disponible en: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=7792>).

### Note about the authors

**Alejandra Béjar Bartolo** – a Mexican pianist and musicologist – is associate professor of piano at the Music Department of the University of Guanajuato, Mexico. She is a member of the Core Faculty of Master's and Doctor's Degrees at the University of Guanajuato. She is a member of the Core Faculty ('Cuerpo Académico Consolidado') of "Musicology". She is a member of the 'Sistema Nacional de Investigadores' (SNI) of Mexico. After a degree in piano, she has studied musicology at the Universidad Autónoma de Madrid, and received her Ph.D. in Arts from the University of Guanajuato. As pianist and harpsichordist (with the 'Baroque Ensemble' of the University of Guanajuato) she has given over 200 concerts in Mexico and Italy. She has published two books (including *Francesco Antonio Pistocchi, Scherzi musicali, [op. II] - Duetti e terzetti, op. III*, Lucca, LIM - Libreria Musicale Italiana, 2015), several chapters and articles.

**Fabrizio Ammetto** – an Italian performer and musicologist – is full professor of violin, chamber music, baroque music, musical analysis, and musical philology at the Music Department of the University of Guanajuato, Mexico. He is a member of the Core Faculty of Master's and Doctor's Degrees at the University of Guanajuato. He is head of the Core Faculty ('Cuerpo Académico Consolidado') of "Musicology". He is a member of the 'Academia Mexicana de Ciencias' (AMC) and 'Sistema Nacional de Investigadores' (SNI) of Mexico. He has degrees in violin, viola, and electronic music, and received his Ph.D. in musicology from the University of Bologna. As a

violinist, violist and conductor, he has given over 700 concerts in Europe and America, and has produced numerous critical editions and recordings of eighteenth- and nineteenth-century instrumental music. He has published several books, chapters and articles. He is the founder and director of 'L'Orfeo Ensemble' of Spoleto (Italia) and the 'Baroque Ensemble' of the University of Guanajuato. Fabrizio Ammetto is a member of the international Editorial Committee of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi (Fondazione Giorgio Cini), Venice.

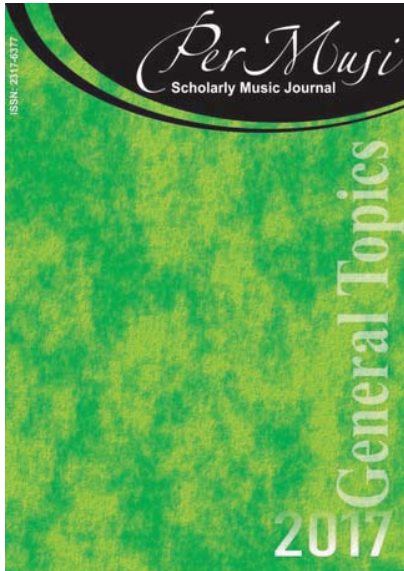
ISSN: 2317-6377

# *Per Musi*

Scholarly Music Journal

2017  
General Topics

## No. 37 (2017): General Topics



**Published:** 2018-06-24

### Articles

- [On-demand streaming services: listening as an experience and experimentation](#)

Rodrigo Fonseca e Rodrigues, Astréia Soares Batista

○ [PDF](#)

- [Hybrid Picking Applied to Classical Guitar](#)

Marcos Maia, Carlos Fiorini

○ [PDF](#)

- [Left-Hand Injuries in Guitarists: Literature Review and Some Solutions](#)

Bráulio Bosi

○ [PDF](#)

- [Anatomy of a Rhetorical Gesture](#)

Gonzalo Javier Martínez

○ [PDF](#)

## Articles in Portuguese/Spanish

- [The Brazilian popular guitar: searching for possible definitions](#)

Rafael Thomaz, Fabio Scarduelli

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [Aspects of the text-music analysis in the «Scherzi musicali» \(1698\) by Francesco Antonio Pistocchi](#)

Fabrizio Ammetto, Alejandra Béjar Bartolo

- [PDF](#)
- [Hermeto Pascoal's time: the simultaneity of events in "Mestre Radamés" and its context](#)

Paulo José de Siqueira Tiné

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [Clube da Esquina: "mineiridade", romanticism and cultural resistance in the 1960's Brazil](#)

Sheyla Castro Diniz

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [Attitudes toward heavy metal scale: an example of type-likert scale development](#)

Carlos Eduardo Pimentel, Valdiney Veloso Gouveia, Thayro Andrade Carvalho, Caio Monteiro Machado, Ana Karla Silva Soares

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [Prélude à l'après-midi d'un faune by Claude Debussy: assessment criteria of the orchestral excerpt for flute in audition situation](#)

André Sinico da Cunha, Cristina Capparelli Gerling

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [Mechanical Recordings in Brazil and Portugal \(1900-1927\): between Music Industry, Soundscapes and Ethnographic Archives](#)

Pedro de Moura Aragão

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [The Joint Performance between Singing Teachers and Speech Language Therapists: A Literature Review](#)

Carla Rosati Colepicolo, Léslie Piccolotto Ferreira

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [Considerations on Harmonization and Popular Music in Supplementary Piano Discipline](#)

Liliana Harb Bollos, Carlos Henrique Costa

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [From Radio Gazeta to Label Chantecler: the recording of opera Il Guarany by Carlos Gomes](#)

Saulo Alves Dias, Juliana Marília Coli

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [Historical, Structural and Characteristic Considerations on Iannis Xenakis's Sixsen Instrument](#)

Ronan Gil de Moraes, Fernando Martins de Castro Chaib, Fabio Fonseca de Oliveira

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [Quassus for clarinet solo by Eli-Eri Moura \(Part 1\): context and analysis of the First Movement](#)

Gueber Pessoa Santos, Pedro Robatto, Eli-Eri Moura

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)
- [Quassus for clarinet solo by Eli-Eri Moura \(Part 2\): analysis of the Second Movement and interpretative considerations](#)

Gueber Pessoa Santos, Pedro Robatto, Eli-Eri Moura

- [PDF \(Português \(Brasil\)\)](#)

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/issue/view/290>