



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

EL AMATEURISMO MUSICAL EN LA ITALIA DEL SIGLO XVIII:
UNA APROXIMACIÓN AL FENÓMENO Y AL REPERTORIO *AMATEUR* PARA
FLAUTA DE PICO DESDE EL MANUSCRITO SANV. D. 3

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA
FERNANDA OLMEDO ESPINOZA

TUTOR
DR. GUIDO OLIVIERI
Sarah & Ernest Butler School of Music
Universidad de Texas en Austin

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DECLARO CONOCER EL CÓDIGO DE ÉTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, PLASMADO EN LA LEGISLACIÓN UNIVERSITARIA. CON BASE EN LAS DEFINICIONES DE INTEGRIDAD Y HONESTIDAD AHÍ ESPECIFICADAS, ASEGURO MEDIANTE MI FIRMA AL CALCE QUE EL PRESENTE TRABAJO ES ORIGINAL Y ENTERAMENTE DE MI AUTORÍA. TODAS LAS CITAS DE OBRAS ELABORADAS POR OTROS AUTORES, O SUS REFERENCIAS, APARECEN AQUÍ DEBIDA Y ADECUADAMENTE SEÑALADAS, ASÍ COMO ACREDITADAS MEDIANTE LAS CONVENCIONES EDITORIALES CORRESPONDIENTES.

A mi madre
A mi hermano
A Juan

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por permitirme formar parte de su comunidad desde hace tantos años. A la Coordinación de Estudios de Posgrado, al Programa de Posgrado en Música y a todos los apoyos otorgados para hacer posible nuestra labor investigativa.

Al Dr. Guido Olivieri, por haberme dado la oportunidad de trabajar con él y haberme ayudado a abrir tantas puertas. Por su apoyo incondicional; por su paciencia, confianza y tiempo para lograr concluir este trabajo. Por aportarme las herramientas para encontrar mi camino y compartir conmigo la emoción del trabajo musicológico. Por su amistad. Por creer en mí.

A mis lectores. Al Dr. Antonio Corona, por su generoso apoyo y valiosos consejos desde el inicio de esta travesía. Al Dr. Gonzalo Camacho, por contribuir a despertar en mí nuevos intereses y formas de ver la música y la vida; por su apoyo constante. A la Dra. Luisa Nardini, por haberme abierto sus puertas; por el cariño y la sabiduría de sus consejos. Al Dr. Raúl Torres, por las largas pláticas y sabias observaciones. Al Mtro. Rodrigo Hernández, por ayudarme a abrir paso a nuevas inquietudes.

A los Profesores musicólogos Luca Della Libera, Tommaso Rossi y Giancarlo Rostirolla, por haber compartido conmigo información invaluable.

A los encargados del Archivo de Estado de Lucca por su ayuda, dedicación y apoyo para la consulta de cada una de las fuentes que necesité, en especial a Valentina Simonetti, por haber compartido conmigo la emoción de encontrar la aguja en el pajar durante mi trabajo de archivo. A la Profesora Rafaella Nardella por sus amables aportaciones y por permitirme entrar a los estantes de la Sección Musical de la Biblioteca Palatina de Parma. A los encargados de la Biblioteca del Conservatorio de Musica San Pietro a Majella por su amable ayuda y atención.

A mi madre, por ser inspiración y ejemplo de sabiduría, fortaleza, valentía y perseverancia. Por enseñarme todos los días que el mundo es tan grande como mi mirada lo permita. A mi hermano, por ser apoyo en todo momento; cómplice de felicidad, tristezas y angustias. Por su amor y ayuda incondicionales. A Juan, por ser luz en mi camino; por su amor, por tanto, por todo... Por enseñarme lo bella que puede ser la vida, por ser pilar día a día. No hubiera sido posible lograr todo esto sin su apoyo incondicional.

A mis compañeros de posgrado, por compartir juntos este camino. A Euge, Luis, Lalo, Gladys, por dejarme aprender de ellos. A Edmundo, por su valioso apoyo y amistad. A Taly, por ser cómplice de desvelos, desesperación y angustias, pero también de logros y felicidad; por todo su apoyo. A Rick, por compartir tanto desde hace tantos años; por su apoyo, por estar ahí en cada uno de los pasos que la vida nos ha llevado a dar juntos.

Al Dr. Roberto Kolb, Dr. Fernando Nava y Jasmín Ocampo, por su ayuda y apoyo en mi paso por esta maestría, así como a todas las personas involucradas en este proceso.



Paolo Antonio Parenti

(1688 - 1749)

Museo Nacional del Palazzo Mansi, Lucca

ÍNDICE

Abreviaturas

INTRODUCCIÓN I

PRIMERA PARTE

I. EL AMATEURISMO MUSICAL EN EL SIGLO XVIII Y EL Ms. SANV. D.3. CONSIDERACIONES PARA UNA PRIMERA APROXIMACIÓN ANALÍTICA 1

I.1 Del *dilettante* al *amateur*. La construcción de una noción en el contexto musical del siglo XVIII. 3

I.2 ¿Aproximación disciplinar o problemática interdisciplinar? Consideraciones previas 13

I.3 Un enfoque desde la concepción simbólica de la cultura 19

I.4 En busca de nuevas lecturas: un acercamiento al Manuscrito Sanv. D. 3. desde la propuesta de John B. Thompson 24

II. EL MANUSCRITO SANV D. 3 Y EL REPERTORIO AMATEUR PARA FLAUTA DE PICO EN LA ITALIA DEL *SETTECENTO*: UNA CONTEXTUALIZACIÓN 33

II.1 Italia en el siglo XVIII. Panorama general 34

II.2 La flauta de pico como instrumento *amateur*: la sonata para *flauto e basso* en Italia 36

II.3 La colección de Antonio Paresi: la consolidación de un fenómeno en desarrollo 43

II.3.1 Antonio Paresi: una tradición familiar 43

II.3.2 El *Nobile Pontificio Collegio Clementino* de Roma. El peso de la educación de un *gentiluomo* 55

SEGUNDA PARTE

III. EL MS. SANV. D. 3. *SINFONIE DI VARIJ AUTORI*: ANÁLISIS Y CARACTERIZACIÓN DE UN FENÓMENO 67

III.1 El Fondo Sanvitale	68
Sobre la “Colección Parenisi”	
III.2 El Manuscrito Sanv D.3/ I-XXII	73
III.2.1 Características generales	76
III.2.2 Amanuenses	81
Primeras hipótesis: ¿Roberto Valentini Inglese?	
III.2.3 Marcas de agua	89
III.2.4 Nomenclatura	95
III.2.5 Una primera clasificación del contenido	96
III.2.6 Compositores	97
Anónimos	
Albinoni, Tommaso	
Bottigoni, Paolo	
Canuti, Giovanni Antonio	
Colombani, Quirino	
Corelli, Arcangelo	
Dreÿer, Domenico Maria	
Ferronati, Ludovico	
Pellegrini, Pietro	
Rosa, Filippo	
Sarri, Domenico	
Somis, Giovanni Battista	
Valentini, Giuseppe	
III.2.7 La música del manuscrito: características generales	119
III.2.8 Concordancias y adaptaciones	130
III.2.9 Casos similares	140

Apéndices y anexos	154
Archivos y bibliotecas consultadas	175
Fuentes consultadas	176

ABREVIATURAS

ARCHIVOS HISTÓRICOS

A.S.L.: Archivio di Stato Lucca

A.S.R.: Archivio di Stato di Roma

A.V.R.: Archivio del Vicariato Roma

BIBLIOTECAS

B.S.L.: Biblioteca Statale di Lucca

BIBLIOTECAS MUSICALES

A-Wn: Viena, Biblioteca Nacional de Austria

D-DI: Dresden, Biblioteca Estatal

INc: Nápoles, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Biblioteca

IPAc: Parma, Biblioteca Palatina, Sezione Musicale

IPap: Parma, Biblioteca Nazionale Palatina

I-Vmc: Venecia, Museo Civico Correr, Biblioteca d'Arte e Storia Veneziana

I-Vnm: Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana

I-Vqs: Venecia, Biblioteca Fondazione Querini-Stampalia

P-Ln: Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

US-NYp: Nueva York, Public Library at Lincoln Center, Music Division

US-R: Rochester (NY), Sibley Music Library, University of Rochester, Eastman School of Music



Paolo Antonio Parenzi

Museo Nacional del Palazzo Mansi, Lucca

s. XVIII (c. 1725 - 1749)

INTRODUCCIÓN

Desde siempre, el ser humano ha buscado dar salida a todo tipo de inquietudes propias de su naturaleza y características de la sociedad a la que pertenece y donde se desarrolla. La música, en tanto manifestación humana, ha sido una de las vías principales a través de la cual, independientemente de su origen, se han reflejado formas de ver y entender el mundo. En este sentido, el estudio de una expresión musical y sus múltiples dimensiones nos lleva al entendimiento de la música como recurso para reconstruir una historia social y cultural, y por ello representa la posibilidad de acercarse a diversas maneras de concebir, entender y explicar una realidad específica.

En esta línea, hablar de un fenómeno como lo fue el amateurismo musical en el siglo XVIII, implicaría abordar una serie de dimensiones constitutivas del mismo, las cuales no pueden limitarse exclusivamente a componentes de orden musical. La música se caracteriza por ser una expresión y manifestación que refleja un contexto sociohistórico, político y económico, cuyas características son traducidas en su creación y desarrollo interno. El amateurismo musical en la Italia del *settecento* y la producción musical desarrollada dentro de su contexto -sociedades aristócratas cuyos despliegues artísticos fueron impulsados por los influyentes núcleos que las conformaban-, no resulta ser una excepción.

Con lo anterior como telón de fondo, esta investigación es el resultado de dos inquietudes. La primera de ellas, vinculada con mi formación profesional inicial como intérprete en flauta de pico, surge de un afortunado hallazgo a raíz de una exploración general de repertorio que pudiera ser abordado desde mi instrumento y que se apartara del repertorio

canónico que solemos abordar como flautistas de pico. Durante esta primera búsqueda, iniciada alrededor del 2016, el proceso de discriminación me obligó a evaluar la conveniencia de fijar un criterio que guiara mi exploración y, poco a poco, comencé a centrarme en repertorio poco conocido o interpretado, compuesto expresamente para el instrumento, o bien, adaptado a él. Lo anterior resultó en el encuentro fortuito con la copia de una miscelánea manuscrita de compositores italianos diversos, con no más información que un título, *Sinfonie di varij autori*, y un nombre: “Di Paolo Ant.o Parenisi”.

Todas las piezas se adaptaban perfectamente a la tesitura de la flauta “alto”¹ utilizada desde finales del siglo XVII y durante gran parte del siglo XVIII, sin embargo, ésta era la única característica común a todas ellas. Enseguida supuse que se trataba muy seguramente de una recopilación ya conocida pero poco sonada, dado que la mayoría de los autores y obras incluidas no se encontraban dentro de los *greatest hits* del repertorio flautístico. Sin embargo, lo que más llamó mi atención fue el hecho de que se tratara de una recopilación manuscrita con un nombre escrito a manera de marca de pertenencia -¿se trataba del compilador o del intérprete de ese contenido?-, la cual presentaba características diversas: caligrafías variadas, un compendio de compositores múltiples -algunos de ellos prácticamente desconocidos como compositores de repertorio para flauta de pico-, diferentes grados de dificultad, varias de las piezas con un evidente lenguaje violinístico adaptado al instrumento, entre otras. El único elemento consistente era que casi todas las obras incluidas estaban indicadas para *flauto solo e basso*.

¹ Alrededor de dos octavas y media a partir del fa3.

En ese momento, mi interés se centró entonces en tocar esta música, así como en ubicar más información que me ayudara a “contextualizar” -estaba lejos de imaginar el enorme contenido que ello encerraba- tanto al manuscrito, como a la música y al nombre contenidos en el documento. Asumía yo que localizaría cierta información; sin embargo, fue una gran sorpresa encontrarme con que los primeros resultados de búsqueda en la web eran apenas unos cuantos -y no muchos más en fuentes especializadas-, en donde se realizaban sólo breves menciones sobre el manuscrito, acompañadas de escasas referencias complementarias. Respecto del nombre, una de las poquísimas fuentes hablaba de “Paolo Antonio Parenisi” como intérprete *amateur* de la flauta de pico, ubicado en Italia en la primera mitad del siglo XVIII. Llevar a cabo una indagación más amplia en bases de datos me parecía prematuro pues, en realidad, tenía una idea aún muy vaga de todo lo que podría haber detrás.

Insistir en mis intentos me llevó a plantearme una serie de interrogantes relativas a lo que implicaba ser un flautista/músico *amateur* en el siglo XVIII, pero, sobre todo, me hacía cuestionarme ¿Qué era lo que distinguía una práctica “amateur” de una “profesional”? ¿Existía un sólo “amateurismo” en ese momento? ¿Se podía hablar de un “amateurismo italiano”? y en ese sentido, ¿Qué elementos caracterizaban y diferenciaban a un repertorio para flauta de pico susceptible de ser considerado como *amateur* en Italia? Pronto me di cuenta de que no era suficiente responder a estas preguntas sin situar al manuscrito *dentro* del fenómeno que dio paso a su creación.

En este sentido, la problemática principal quedaría ligada a la perspectiva desde la cual abordara este estudio. La musicología representaba el espacio “natural” desde el cual podría aproximarme a estos cuestionamientos, sin embargo, un enfoque desde la musicología

histórica tradicional -vertiente de pensamiento privilegiada en la formación del posgrado en música de esta Facultad- no me alcanzaba para dar forma a una posible explicación, sobre todo cuando se trata de un fenómeno complejo en sí mismo. Por tanto, una aproximación disciplinar no me parecía suficiente para el tipo de análisis e interpretación integrales que buscaba lograr.

Fue en ese momento cuando surgió la segunda inquietud, derivada de la necesidad de encontrar una manera de aproximarme a un corpus musical como el Manuscrito Sanv. D. 3. Más allá de dejar que el “documento me hablara”, el fenómeno mismo indicaba la conveniencia de atender otros elementos vinculados estrechamente con una serie de dimensiones constitutivas, a fin de entender la razón de ser del manuscrito y su contenido musical. Esto implicaba desagregar sus componentes principales para abordar diversas aristas que permitieran ubicar al fenómeno en un contexto espacio temporal específico, el cual derivó en la creación de compilaciones musicales como el Ms. Sanv. D. 3.

Poco a poco, otros cuestionamientos asociados surgieron para empezar a dar forma al eje de esta investigación ¿Cuáles fueron los elementos participantes en la construcción de un “amateurismo italiano” que llevaron a la creación de una producción musical con características distintivas, tales como el Manuscrito Sanv. D.3? ¿Qué caracterizó a la producción musical para flauta de pico generada dentro del marco del fenómeno amateur en la Italia del siglo XVIII? Y, en este sentido ¿Cómo aproximarme al manuscrito y al fenómeno a que da lugar, cuando se vinculan múltiples dimensiones en la creación de un repertorio específico? Dicho de otro modo ¿Qué tipo de lecturas y aproximaciones ayudarían a analizar, entender,

interpretar y explicar documentos musicales como este manuscrito respecto de un fenómeno que dio pie a su creación?

A partir de ello, la investigación giró en torno de las siguientes respuestas tentativas: el amateurismo musical desarrollado en la Italia del *settecento* se fundó en un contexto socio histórico específico y socialmente estructurado que lo dotó de características particulares, por lo que no puede hablarse de un amateurismo generalizado en una Europa del siglo XVIII. En esta línea la música, en tanto componente principal en la formación de un *gentiluomo*, constituyó uno de los elementos centrales en la construcción de una identidad aristocrática. Por otro lado, la generación de misceláneas como el Ms. Sanv. D. 3 contribuyó a la validación y diferenciación cultural y social de un estrato determinado, en tanto medio de representación social simbólica, lo que desembocó en la realización de un repertorio con características específicas. De este modo, la aproximación al manuscrito desde enfoques y metodologías propias de una perspectiva sociológica y cultural, contribuyen a enriquecer el análisis y estudio del fenómeno desde sus múltiples dimensiones, en tanto reflejan siempre una manera de percibir y apreciar aspectos característicos de un entorno determinado.

Una primera aproximación al Ms. Sanv. D. 3 desde la metodología de la hermenéutica profunda de John B. Thompson², proporcionará algunas de las bases para interpretar integralmente la multiplicidad de elementos involucrados en un fenómeno complejo, como aquel en el que quedan insertas manifestaciones culturales como el Manuscrito Sanv. D.3, así como para dar cuenta de los elementos que contribuyeron a dar forma a este repertorio. En

²Thompson, John B. *Ideología y Cultura Moderna. Teoría Crítica Social en la Era de la Comunicación de Masas*. Segunda. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

esta línea, sólo a partir de la aproximación a las diferentes partes constitutivas de un todo, se podrá tener una comprensión e interpretación más amplias.

Los objetivos de esta indagación están determinados por dos ejes principales; el primero, implica explorar el fenómeno a través del manuscrito como herramienta principal, lo que demanda plantear el problema central desde una propuesta metodológica poco recurrente en los estudios musicológicos, a través de la cual se pueda dar cuenta de la diversidad de aspectos involucrados en la construcción de un amateurismo musical como el italiano del siglo XVIII. Lo anterior, analizando el manuscrito en cuestión desde la categoría de *forma simbólica* propuesta por J.B. Thompson dentro de su marco metodológico de la *hermenéutica profunda*, lo que permitiría una explicación e interpretación integral del fenómeno. Por otro lado, dado que este trabajo constituye hasta el momento y desde la exploración que llevé a cabo, el primer estudio más profundo sobre el Ms. Sanv. D. 3, este trabajo busca ofrecer nueva información al respecto que aporte nuevos elementos de juicio para ampliar una necesaria caracterización y análisis, tanto del repertorio, como del fenómeno estudiado.

En consecuencia, esta investigación pretende ser una contribución para el estudio y profundización del fenómeno del amateurismo en la Italia del siglo XVIII, al tomar como punto de partida y aterrizaje el caso del Ms. Sanv. D.3, en virtud de haber sido insuficientemente explorado, pese a la amplia producción musical para flauta de pico derivada de este fenómeno, el cual implica consideraciones centrales de diversa naturaleza, cuyo impacto se deja sentir, tanto en el contenido del propio manuscrito, como aquello que dio lugar a su creación.

Con ello, ubicar a la obra dentro de un espacio histórico, geográfico, social, cultural y estético, del que este fenómeno resulta, es imprescindible para una comprensión más completa de sus múltiples dimensiones, y fundamental para entender y traducir el significado del contenido musical. Más allá de su aproximación estructural, mi interés radica en la búsqueda de una lectura e interpretación del corpus musical, no sólo en cuanto al orden del texto musical y la constitución del discurso, sino desde la necesidad de tener un acercamiento tal que permita entender la influencia que diversos factores externos tuvieron en la creación del manuscrito. Esto es, privilegiar la interrelación entre el manuscrito y la obra en él contenida y el fenómeno del amateurismo en un contexto espacio-temporal específico que, vinculado a una gama de códigos, usos y prácticas reflejo del estatus social, cultural y económico de un grupo determinado, abre nuevas vertientes de interpretación.

La recuperación de fuentes sustento de esta investigación respondió a la búsqueda, ubicación, selección, organización y clasificación de los recursos primarios, realizada en dos momentos, atendió: a) la identificación de aquellos disponibles en medios electrónicos o bien, susceptibles de ser consultados en México; b) el diseño de una etapa de recopilación de fuentes resguardadas en recintos externos que demandó la necesidad de desplazarme. Estos consistieron en primer lugar, en la localización del manuscrito original y la colección de la cual forma parte, así como diversos documentos históricos asociados preservados en archivos y bibliotecas italianas especializadas. En este sentido, la labor de búsqueda, selección y discriminación de documentos de archivo, se desprendió de una actividad previa de exploración de recursos, contacto con encargados y especialistas en el área, con el propósito de elaborar una especie de mapeo, no sólo para ubicar contextualmente al documento musical a

partir de fuentes contemporáneas a su creación, sino como vía de aproximación directa a formas de ver y entender una realidad específica vinculada con el fenómeno de estudio³.

Conviene puntualizar que la búsqueda y discriminación de fuentes documentales especializadas obedeció, en gran medida, a la necesidad de explorar, desde una visión más amplia, las diversas problemáticas vinculadas al núcleo de investigación, a fin de considerar las diferentes perspectivas y posturas que dieran paso a una primera reflexión, análisis e interpretación de base. En consecuencia, las fuentes recuperadas para el abordaje teórico-metodológico se orientaron, principalmente, a buscar la intersección de los aportes de corte sociológico y antropológico con aquellos de la musicología pues, desde mi interés cognoscitivo, aportan nuevos elementos de juicio en la búsqueda de explicaciones más amplias para entender la problemática núcleo de mi atención. Así mismo, recurrir a otras fuentes secundarias, apoyó la necesaria contextualización de mi estudio de caso desde los diferentes niveles contemplados por Thompson, a fin de ubicar y realizar una primera caracterización tanto del repertorio, como del fenómeno mismo.

Los resultados de investigación serán presentados a lo largo de tres capítulos, cada uno de los cuales centra la atención en segmentos específicos de una problemática general. Así, mi propuesta de abordaje inicia con un marco general de referencia que permite situar el planteamiento de mi propuesta. En este sentido, indagar sobre la construcción de la noción de *amateurismo* para realizar una primera caracterización del fenómeno en Europa en general, y en Italia en específico, permitirá una primera identificación de aquellos elementos involucrados

³ Gracias al apoyo recibido por el Posgrado en Música de la UNAM me fue posible realizar una estancia de investigación en Italia durante tres meses, vía para acceder a una gran cantidad de recursos de archivo y documentales imprescindibles para la realización de esta investigación.

en la práctica *amateur* en este espacio en particular. Dado que el fenómeno por sí mismo representa una construcción multidimensional incapaz de explicarse desde una única perspectiva disciplinar, incorporo una discusión respecto de la naturaleza interdisciplinaria de problemáticas complejas susceptibles de ser abordadas desde perspectivas teórico metodológicas diversas. Lo anterior derivará en una propuesta de estudio del manuscrito a partir de una primera recuperación del marco metodológico de la hermenéutica profunda de John. B. Thompson, desde mi apreciación de las necesidades particulares que requiere este estudio de caso.

Una vez planteado el marco general, un segundo momento ubica y analiza los “contextos” en los cuales se inscribió el manuscrito pues, en este caso, permite dar sentido a la categoría central de análisis. Así pues, recorro a los cinco niveles contextuales propuestos por Thompson para el abordaje integral de un *análisis sociohistórico*, los cuales consideran escenarios espacio temporales, campos de interacción, instituciones sociales, estructura social y medios técnicos de transmisión del manuscrito en tanto forma simbólica. Esta aproximación multidimensional de los diferentes contextos en los que el estudio de caso se articula, supone por un lado recuperar una serie de elementos en favor de una interpretación más amplia del fenómeno y, por otro, a dar contenido a la manera como el manuscrito, en tanto representación social simbólica, fue producido, recibido y dotado de significación por un grupo social determinado.

El tercer capítulo constituye el análisis del manuscrito núcleo de mi atención. Dado que el interés principal de esta investigación recae en el estudio del mismo como vía para ubicar y entender las particularidades del amateurismo musical en Italia -específicamente en el ámbito

de la flauta de pico-, esta aproximación se centra en cada uno de los aspectos que lo constituyen como tal. De esta manera, la desagregación y análisis de cada uno de sus elementos, así como de algunos aspectos periféricos -autores, estilos, estructura, características físicas, características internas, nomenclatura, procedencia, casos similares, entre otros- resulta fundamental para dar contenido a una primera caracterización del repertorio para flauta de pico generado dentro del marco de un *amateurismo italiano*.

Un último espacio de reflexión permite una serie de consideraciones finales, donde la recuperación e interrelación de los diferentes datos e información presentados en las fases previas, dan lugar a una propuesta crítica de lectura e interpretación de los aspectos estudiados. En este marco, el cierre de la investigación no puede arrojar líneas concluyentes; en otro tenor, representa esencialmente poner a consideración nuevos hallazgos y visiones de base para abrir brecha a otras miradas.

Fernanda Olmedo Espinoza

Mayo, 2021.

PRIMERA PARTE

I

EL AMATEURISMO MUSICAL EN EL SIGLO XVIII Y EL MS. SANV. D.3. CONSIDERACIONES PARA UNA PRIMERA APROXIMACIÓN ANALÍTICA

Al momento de identificar el problema del amateurismo como fenómeno cultural, la primera cuestión que surge es la necesidad de definir y precisar los conceptos principales que habrán de intervenir, cómo habrán de relacionarse y cuál será la perspectiva idónea desde la cual conviene ser planteada la investigación. En este sentido, si partimos del hecho de que un concepto es una construcción social, esto traduce que es el entorno espacio temporal el que lo dota de un contenido que refleja la naturaleza y características de la sociedad de la cual emana, lo cual demanda la conveniencia de acotar sus atributos.

Inicialmente, el concepto de *amateurismo* no se desprende de una clara definición del fenómeno socio-musical, y menos aun cuando se piensa en el desarrollo de esta noción específicamente en Italia del siglo XVIII. Por ello, fueron las condiciones particulares presentes en los diversos puntos geográficos en Europa las que marcaron el rumbo que este concepto habría de tomar como resultado de situaciones específicas, pero al mismo tiempo diferenciadas en las cuales fue generado, mismas que responden a los diversos momentos propios del desarrollo de una sociedad en lo general y de un sector específico como el aristócrata del *settecento*. En este sentido, el fenómeno del amateurismo musical, si bien se va a presentar en toda Europa, adquiere rasgos característicos dependiendo de la región o espacio geográfico del cual se trate; de tal suerte, el conjunto de condiciones contextuales propias de Italia, fueron modelando el perfil que habría de dotar de contenido al concepto.

De lo anterior, surge la necesidad de definir, describir, explicar e interpretar la realidad asociada a la construcción de tal noción pues, en tanto fenómeno social, es reflejo del desarrollo cultural, político, económico y geográfico en donde surge y madura para adquirir características peculiares en los diferentes espacios donde aparece.

En esta línea, no resulta deseable disociar al amateurismo de las manifestaciones culturales y específicamente musicales que sustentan su esencia; esto es y para el caso que me ocupa, la manera como se ve reflejado, tanto en el contenido musical como en las razones que impulsaron la elaboración de un manuscrito como el que da pie a esta investigación, dado que resulta imposible reducirlo a un escrito musical y con ello, aislarlo del conjunto de elementos que le dieron origen.

Por tanto, el propósito principal de este capítulo es plantear una vía a partir de la cual analizar el manuscrito de tal modo que logre reflejar la complejidad de un contexto *sui generis*, como lo fue la Italia de esta época. No obstante, baste por el momento indicar que no pretendo hacer una recuperación exhaustiva de las diversas contribuciones que se hayan hecho al respecto;⁴ en otra línea, más bien destacar aquellos aspectos que, en el marco de una propuesta metodológica como es la hermenéutica profunda, requieren ser tomados en consideración, a fin de proponer nuevas formas de aproximación.

La propia delimitación de mi objeto de estudio me lleva entonces a considerar una categoría analítica principal -el amateurismo- que, en el contexto de estudio, se ve estrechamente vinculada con otras propias del análisis a nivel de la cultura; en este marco, continuamente interactúan y se afectan unas a otras, siendo necesario recurrir a perspectivas

⁴ Que por lo demás rebasa los objetivos que me fijé, pues requiere de una exploración de fuentes no contemplada por esta línea de investigación.

metodológicas provenientes de otros campos de conocimiento. En esta línea, retomo la noción de forma simbólica propuesta por J.B. Thompson para el análisis y aproximación al manuscrito, en tanto representación social dotada de significado, ubicado en un contexto socio-histórico específico y socialmente estructurado en el cual se desarrolló el amateurismo italiano del siglo XVIII.

I.1 Del *dilettante* al *amateur*. La construcción de una noción en el contexto musical del siglo XVIII.

Las nociones de diletante y amateur no son, con mucho, novedosas. Están presentes en los escritos de un importante número de filósofos y especialistas dada su preocupación por definir y diferenciar aquellos rasgos que nos permiten reconstruir un fenómeno en un lugar y tiempo determinados. El lenguaje coloquial con frecuencia ignora o minimiza los sucesos históricos y geográficos que permiten no sólo distinguir sino explicar los cambios experimentados en la Europa del siglo XVIII, región donde tuvieron lugar dos grandes acontecimientos que marcaron en gran medida el perfil mundial del presente: la revolución industrial⁵ y la revolución francesa.⁶

Una primera reflexión en torno de los conceptos de *diletantismo* y *amateurismo* alude regularmente a la aceptación de un *conocimiento* involucrado, estrechamente vinculado con las condiciones sociales y las transformaciones de tipo material donde se genera y toma forma. Sin

⁵ Dado el impacto del proceso mismo, vale la pena considerar las transformaciones involucradas en términos sociales y económicos.

⁶ Resultado de la oposición al Antiguo Régimen, sistema político, económico y social con inmediata repercusión en el campo de las artes. Sobre ambas revoluciones ver: Juan Calatrava Escobar, *Estudios sobre la Revolución Francesa y el final del Antiguo Régimen* (Tres cantos: Akal, 1980), Roger Chartier, *Los orígenes culturales de la Revolución Francesa* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1995), Carlo M. Cipolla, *Before the Industrial Revolution: European Society and Economy, 1000-170*, (New York: W.W. Norton & Co.: 1976).

embargo, detenernos en los momentos y lugares que delinearon su perfil, abre un amplio espacio de estudio que es pertinente recuperar, cuando el propósito va más allá de la definición de un concepto, por las consecuencias a que ello da lugar. De ahí la necesidad de explorar maneras diversas de explicar e interpretar las vías a través de las cuales se construyen los conceptos.

La revisión de la literatura que ayuda a contextualizar el desarrollo de condiciones económicas, sociales y culturales propias de la época, no abona mucho para destacar diferencias específicas entre los conceptos. Sin embargo, para los propósitos de esta investigación y si bien presentaré algunas puntualizaciones más adelante, conviene por el momento mencionar que el empleo conceptual de “amateurismo” y “amateur” deriva de la traducción hecha al español del italiano *dilettante* utilizado durante el siglo XVIII.

El manejo común del concepto de amateurismo ha generado un alejamiento de la caracterización emanada de los contextos a partir de los cuales se fue nutriendo de contenido y significación. Así, por lo regular es entendido como “puro divertimento e incluso frivolidad”,⁷ como “calidad, condición y actitud de quien se dedica a un arte, a una ciencia, a una actividad con espíritu de aficionado, o muestra escasas capacidades, aptitudes y preparación en la actividad que desarrolla [...] por lo tanto, a menudo superficial”⁸ y el diletante o amateur - utilizados indistintamente- como aquella persona que se interesa o parece interesarse en algún tema sin que su entendimiento sea profundo o serio.⁹ Las anteriores, como otras similares,

⁷ Luciano Espinosa, “Elogio del diletante, o la alegría de las cosas finitas”, *Dilemata* 7, no. 17 (2005): 181-204.

⁸ Ver “Dilettantismo”, en *Treccani Vocabolario Online* s/f, consultado el 2 de noviembre de 2019, <https://www.treccani.it/vocabolario/dilettantismo>

⁹ Ver “Dilettante”, en *Cambridge Dictionary*, s/f, consultado el 5 de octubre de 2019, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-spanish/dilettante>

todas ellas definiciones derivadas de una noción otocentesca, resultan ser bastante alejadas de su contenido original. Así pues, el concepto de amateurismo empleado en la actualidad deriva principalmente de una noción del siglo XIX, momento en donde se le ve como algo frívolo, asociada con la concepción alemana del *diletantismo* de finales del siglo XVIII. Por otro lado, los diversos usos y significaciones que se le dieron al concepto en las variadas latitudes europeas, dan cuenta de la pluralidad de modos de ver y pensar en un lugar y tiempo determinados.

Una revisión de la literatura especializada indica que son pocas las fuentes que se han ocupado del estudio de la figura del *amateur/dilettante* en términos de categoría analítica en el campo de las artes; aún más escasas cuando se trata particularmente del caso del amateurismo musical en una Italia del siglo XVIII.¹⁰

En este sentido, es importante mencionar el trabajo desarrollado por Enrico Mattioda¹¹ y su contribución a la noción de un “diletantismo histórico”. A pesar de una aproximación en donde la música no es el eje principal, su trabajo constituye un referente para la investigación de la génesis y desarrollo del concepto de *dilettante* y *dilettantismo* específicamente en Italia entre

¹⁰ La mayor parte de las fuentes son de origen alemán: Erich Reimer, “Kenner-Liebhaber-Dilettant”, en *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. Hans Heinrich Eggebrecht y Albrecht Riethmüller (Wiesbaden: Steiner Verlag, 1972), III,1.; Alexander Rosenbaum, *Der Amateur als Künstler Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus um 18. Jahrhundert* (Berlin, Mann Verlag, 2010); Carl Dalhaus, “Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte”, *Archiv für Musikwissenschaft* 25, núm. 3 (1968): 157-172; H. J. Moser, “Amateur und Professional”, *Die Musik* (1927-28), 785-793; Arnold Schering, “Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 38 (1932), 9-23.

¹¹ Enrico Mattioda, “Per una definizione storica di ‘dilettante’ (1660-1800)”, *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (Torino: Loescher Editore, 2016): 354-405, y “L’invenzione del dilettante (1660-1800)”, en *La Letteratura Italiana e le Arti: Actas del XX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti* (Nápoles, 7-10 de septiembre 2016), disponible en https://www.academia.edu/38971186/Per_una_definizione_storica_di_Dilettante_1650_1800_.

1650 y 1800, pues resulta uno de los poquísimos autores dentro de la literatura italiana que aborda el concepto del *dilettante* como una construcción histórico-sociológica.

La configuración de un amateurismo propio de una Italia en 1700, significa considerar una serie de cuestiones involucradas, ligadas directamente a los modelos culturales -y por tanto estéticos- de una época determinada, mismos que conformaron la sociedad de donde se desprende este fenómeno, así como aquellos resultados artísticos producidos bajo estas directrices. Dichos modelos culturales incluían ideales pedagógicos procedentes de un renacimiento humanista, los cuales consideraban inculcar las letras y las artes en la configuración del “hombre renacentista”.¹²

Una de las principales problemáticas vinculadas con el término, es la tendencia a usarlo y entenderlo como un concepto atemporal con significado homogéneo, perdiendo de vista las más de las veces que se trata de una categoría que involucra una serie de consideraciones, tanto sociales como culturales propias de su origen. Debido a lo anterior, se hace necesario aproximarse a la figura del amateur como una entidad no homogénea con características diferenciadas en contextos geográficos específicos.

Algunos autores señalan el fin del siglo XVII como el momento de realización de las primeras referencias en fuentes históricas del término *dilettante*. Esto se debe a que una de las menciones iniciales en Italia en el campo de las artes se encuentra en el primer vocabulario

¹² Mattioda invita a recordar que el diletantismo no era un término específico para el campo de las artes, y que, así como un “diletante aristócrata” podía practicar la música, el teatro o cualquier otra arte visual, también podía practicar la caza, el deporte, la astrología o la alquimia como actividades propias de un *dilettante*. Por otro lado, no necesariamente todo interés artístico propio de esta clase social implicó un “conocimiento” o práctica *dilettante* -como concepción del siglo XVIII- a lo largo de su construcción histórica pues, para el autor, muchas de las posiciones expuestas en torno de este término entre los siglos XV y XVII, derivaron de la renovación cultural que condujo al reconocimiento de las artes visuales como actividades intelectuales y no como artes mecánicas, lo cual finalmente culminó en la creación de Academias que “profesionalizaron” la actividad del artista. Cfr. Mattioda, “Per una definizione storica di ‘dilettante’”, 357-358.

"técnico" italiano especializado en la terminología artística,¹³ el *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* de Filippo Baldinucci de 1681;¹⁴ sin embargo, el *Dizionario etimologico della lingua italiana*¹⁵ indica que existen registros anteriores ubicados en 1427 y 1535.¹⁶ Por su parte, Richard Hibbit menciona que el uso del concepto en el siglo XVI derivó de la *comedia erudita*, donde los actores eran llamados *dilettanti* para diferenciarlos de los actores profesionales que formaban parte de la *comedia dell'arte*. Ambas formas dramáticas poseían elementos distintivos; así, la *commedia dell'arte* -de origen vernáculo- era generalmente improvisada y realizada al aire libre por actores "profesionales"¹⁷ con vestuarios simples y máscaras.

Por otro lado, la *commedia erudita*, actuada con vestuarios elaborados y sin máscaras, seguía generalmente libretos escritos en italiano o latín basados en la obra de dramaturgos clásicos, en donde el conocimiento de un lenguaje especializado era importante para su entendimiento. Por ello, este tipo de *commedia* era realizado dentro de los círculos de la nobleza. Aquí, la concepción de *dilettante* estaba dirigida a miembros de alto estatus social que actuaban, tanto para deleitar, como para su propio deleite;¹⁸ sin embargo, no existía una connotación peyorativa, pues, por un lado, estos actores podían actuar en ambos tipos de *comedia*, lo que

¹³ Lo que indica que el término deriva de la situación del arte en ese momento, especialmente las artes visuales.

¹⁴ Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno: nel quale si esplicano i propri termini e voci/ non solo della pittura, scultura, & architettura; ma/ ancora di altre arti [...] agli illustrissimi e virtuosissimi signori / accademici della Crusca* (Firenze: 1681), consultado el 4 de abril del 2019, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9762233v.texteImage>

¹⁵ Marilio Cortelazzo y Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana* (Bologna: Zanichelli, 1979-88), vol. II (1980), 338, citado en Richard Hibbit, *Dilettantism and its values: From Weimar to the Fin de Siècle*. (Nueva York: Taylor and Francis, 2006), 8.

¹⁶ Según el DELI, la definición de 1427 señala a aquel que *ofrece deleite* ("che procura diletto"), proveniente del verbo latino "delectare" (deleitar), mientras que la de 1535 lo define como *quien busca deleite en algo* ("che prova piacere in qualcosa"), lo que indica un cambio en el uso del sustantivo.

¹⁷ Mismos que buscaban una retribución económica por su participación.

¹⁸ Es decir, sin buscar un pago a cambio.

implicaba que los términos “diletante” y “profesional” no eran mutuamente excluyentes.¹⁹ En este caso, lo fundamental es no perder de vista que tal contexto va abonando los atributos a este concepto, lo cual permitirá una caracterización propia de su construcción en el siglo XVIII.

Por su parte, la utilización del término durante la primera mitad de 1700 podría pensarse como una extensión derivada de la concepción previamente abordada. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en el caso del compositor Tomaso Albinoni, noble véneto que por su estatus social se autodenominaba *dilettante*, aunque en su época haya formado parte de los círculos profesionales de músicos en Italia, de tal manera que era considerado una especie de “diletante profesional”.²⁰ Cabe mencionar que este tipo de perfil en los compositores no era la regla pues, aunque Albinoni no fue el único caso -recordemos a los hermanos venecianos Benedetto y Alessandro Marcello- la mayoría de ellos pertenecía a la clase media italiana, por lo que generalmente estaban al servicio de la iglesia, de alguna corte, o de algún noble. Sin embargo, lo que busco subrayar con este ejemplo es la utilización y aceptación de la noción de *dilettante*, lejos de una connotación peyorativa, en donde su significación se dio a partir de una diferenciación de estatus social -y, por tanto, cultural- más que como una consideración ligada a una competencia musical.

De lo anterior, se puede inferir que la noción de *dilettante* en Italia estuvo asociada con un amplio desarrollo de conocimientos; dicho de otro modo, no se vincula con la capacidad o la cualidad del trabajo realizado -mismos que podían equipararse con la dualidad

¹⁹ Hibbit, 6.

²⁰ Cfr. Michael Talbot, “Albinoni: The Profesional Diletante”, *The Musical Times* 112, no. 1540 (jun., 1971): 538-541.

diletante/profesional de los ejemplos anteriores-, por lo que la diferencia recaía más en una cuestión de orden social y económico que de orden intelectual.

Fue durante el siglo XVIII cuando el término italiano de *dilettante* se extendió para convertirse en una expresión general de distinción entre aficionados²¹ y profesionales a lo largo de Europa.²² Sin embargo, la noción italiana de *dilettantismo* estuvo permeada por un contexto cultural y social propios, lo que abonó a la noción de un “amateurismo italiano” del siglo XVIII.

El uso del término de *dilettante* utilizado durante el *settecento* italiano²³ gozó de una popularidad particular en su época,²⁴ lo que resulta en una amplia aceptación en Europa, particularmente en Inglaterra, Francia y Alemania. En este sentido, el término en sí mismo encierra una problemática que no puede resolverse como si se tratara de sinónimos, pues en el siglo XVIII aparece al mismo tiempo el concepto de *dilettante* en Italia (1681) y en Inglaterra (c.1734), el de *amateur* en Francia (1740) y el de *liebhaber* en Alemania (c. 1753), por lo cual no pueden asumirse de modo alguno como equivalentes.

Por su parte, la introducción del término en Inglaterra fue propiciado principalmente con la popularización del “Grand Tour”²⁵ lo que derivó en la creación de la *Society of dilettanti*

²¹ No sinónimo o equivalente de *dilettante*.

²²En voz de Mattioda: “[...] esta fortuna europea tipifica a la palabra “dilettante” como una especie de “europeísmo”, en el sentido asignado por Leopardi a este término en el *Zibaldone*: una palabra que adquiere varias declinaciones y comparte términos similares, pero no coincidentes, en otras lenguas; una especie de campo semántico ampliado a las lenguas de cultura europea.” En esta cita, Mattioda se refiere a la obra de Giacomo Leopardi y Giuseppe Pacella, *Zibaldone di pensieri* (Milano: Garzanti, 1991), 745. Cfr. Mattioda, “Per una definizione storica di ‘dilettante’”, 361.

²³ Si bien esta noción está presente desde el siglo XV, es durante el XVIII que cobra auge.

²⁴ Lo que pudo deberse tanto a la popularidad de la música italiana en la época, como a la influencia de la gran cantidad de visitantes extranjeros que tuvo Italia a raíz del “Grand Tour”.

²⁵ El aumento en el interés por el pasado clásico en los siglos XVII y XVIII en Europa llevó a que un gran número de europeos recorrieran el continente por puntos geográficos clave. Artistas, arquitectos, historiadores del arte, científicos y aristócratas estaban entre los círculos que realizarían el *Grand Tour* en donde Italia estaba considerada como destino obligado para establecer contacto con el arte y la cultura. Estos viajes eran apreciados como un

alrededor de 1734,²⁶ la cual estuvo conformada por la alta sociedad inglesa, en especial jóvenes²⁷ que habían estado en Italia en este viaje; sin embargo, dentro de la sociedad había también hombres *-gentlemen-* que se dedicaban a actividades diversas. Por ello, este grupo podía estar constituido por comerciantes, banqueros, profesores, diplomáticos, entre los más destacados. Esto indica que un diletante inglés podía pertenecer tanto a la alta sociedad como a la creciente clase burguesa inglesa.²⁸ Así pues, la noción de *dilettante* era aplicada a los amantes del arte, independientemente de la actividad que desempeñaran; sin embargo, aunque la Sociedad fomentaba la apreciación artística siguiendo el ideal Renacentista, al parecer una de las finalidades era la del convivio, razón por la cual esto pudo haber influido en la connotación posterior del *dilettantismo* como algo frívolo.²⁹ Con relación al uso del término *dilettanti* en Inglaterra, Hibbit menciona que:

La elección del término *dilettanti* [en la *Society of dilettanti*] refleja esta combinación de placer y cultura: la convivencia y la seriedad no se consideraban mutuamente excluyentes. [...] Esta combinación idealizada de arte y vida se repite a lo largo del desarrollo del concepto de diletantismo, particularmente en el siglo XIX. La elección de la Sociedad del término *dilettanti* para denotar su actitud hacia la vida y el arte implica que su concepción

elemento clave en la educación intelectual de las clases altas, lo cual influyó directamente en las artes y la música. Para más información relativa al Grand Tour, ver: Jeremy Black, *Italy and the Grand Tour* (New Haven: Yale University Press, 2003) y Jean Sorabella, "The Grand Tour", en Heilbrunn Timeline of Art History (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000), disponible en: https://www.metmuseum.org/toah/hd/grtr/hd_grtr.htm

²⁶ Aunque la actividad de "tocar para el deleite personal o para el deleite de otros" ya se realizaba desde antes, el término de *dilettante* no había aparecido previamente en Inglaterra. (Hibbit, *Dilettantism and Its Values*, 7)

²⁷ Exclusivamente hombres.

²⁸ Esto se puede ver más claramente en el artículo de David Lasocki, "Amateur recorder players in renaissance and baroque England", en donde ofrece algunos ejemplos de músicos "amateurs" quienes pertenecían a una clase media-alta (doctores, estudiantes de derecho y políticos).

²⁹ Hibbit, 7.

del término fue incondicionalmente positiva. Sugiere que el significado italiano de la palabra fue transpuesto al inglés [...].³⁰

Esta última sugerencia significaría que la concepción italiana de *diletantismo* -que, como indiqué anteriormente, involucraría no sólo un deleite sino también un capital cultural ligado al estatus- también habría sido extrapolada. No obstante, tanto el perfil como el tipo de música consumida por los “*dilettanti*” ingleses, indicarían que la significación italiana no estaba del todo presente en la inglesa.³¹

La relación con el término francés *amateur* es una de las más complejas, pues generalmente tiende a utilizarse de manera intercambiable con el de *dilettante*, incluso cuando en la lengua italiana contemporánea coincide este término con la práctica *amatoriale*.³² La dificultad principal llega entonces cuando se busca establecer la significación del término *amateur* cuando de inicio, deriva del italiano. Esto queda claro al encontrarnos con Jean-Jacques Rousseau y su *Dictionnaire de musique* (1768) quien ofrece el significado de esta palabra como “aquel que, sin ser músico de profesión, forma parte de un concierto por placer y por amor a la música. Así mismo llamamos amateurs a los que, sin saber de música, o bien sin ejercerla, conocen o pretender saber, y asisten a los conciertos. Esta palabra es traducción del

³⁰ Ibid. [Traducción libre de la autora]

³¹ Sobre la música y los músicos “amateurs” en Inglaterra, Lasocki menciona que, por ejemplo, la flauta de pico se convirtió en un instrumento muy popular entre estos círculos desde finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII -cuando al interés cambia hacia el traverso- dada la *facilidad* para aprenderla en las primeras etapas, que era en las que muchos amateurs se quedaban (el autor ejemplifica esta situación a partir de las notas incluidas en los diarios de algunos “dilettantes” ingleses). Por ello, él menciona que los profesionales componían música *fácil* y daban algunos secretos en los *tutors* ingleses tan solicitados en la Inglaterra de esa época, en donde las ediciones de Walsh eran las más populares entre estos círculos. Por un lado, sería interesante profundizar sobre estas cuestiones, pues la literatura ligada a la construcción social de los amateurs de esa época en Inglaterra, es escasa. Por otro, en este ejemplo se puede apreciar que la significación de la noción del dilettante italiano podría no coincidir totalmente con la de uno inglés.

³² Hibbit, 354-405.

italiano 'diletante'.³³ Por lo tanto, ser un *amateur* no implicaba necesariamente un conocimiento formal integrado, como tampoco una competencia musical activa.

En el caso de Alemania, a pesar de que el término de *dilettante* fue utilizado a mediados del siglo XVIII, fue eventualmente traducido al alemán como *liebhaber*, sin que la significación original cambiara radicalmente. Por su parte, Jürgen Stenzel indica que una de las primeras apariciones del término *dilettante* en Alemania se dio en una colección de seis sonatas para flauta del noble danés Joachim von Voldemit publicadas por él mismo en 1753 en Hamburgo. En ellas, el alumno de Johann Joachim Quantz se autodenominó "dilettante" según la tradición de algunos compositores italianos quienes recurrían a autodenominarse -de manera positiva- con ese término: "Joachim von Moldenit, noble danés, de Glückstadt, dilettante".³⁴ Mattioda indica que inicialmente la noción del diletante alemán correspondió al diletante aristocrático presente en Italia durante la primera mitad del siglo XVIII, lo que puede apreciarse en el ejemplo anterior; sin embargo, hacia finales del siglo XVIII empieza a adquirir una connotación negativa que será finalmente la dominante hasta nuestros días.³⁵

Por otro lado, parece existir un consenso en la literatura especializada en el hecho de que el cambio progresivo en la recepción negativa de la noción de *dilettante*, respondió a los cambios sociales y económicos acaecidos durante la segunda mitad del siglo XVIII, en donde

³³Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (Paris: Veuve Duchesne, 1768), 31, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b> [Traducción libre de la autora].

³⁴ Jürgen Stenzel, "Hochadeliche dilettantische Richtersprüche: Zur friihesten Verwendunges Wortes "Dilettant" in Deutschland", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 18 (1974): 235, citado en Hibbitt, *Dilettantism and Its Values*, 8.

³⁵ Cfr. Mattioda, "Per una definizione storica di 'diletante'", 361-362. Cabe mencionar que el concepto de diletante fue centro de numerosos escritos y críticas a lo largo del siglo XIX en Alemania, en donde el *dilettant* se vuelve una figura central, principalmente en el campo literario.

el uso peyorativo del término se dio como fruto de una reivindicación y revalorización de la actividad de la creciente población de artistas de clase media.³⁶

A manera de recuperación general de las ideas centrales, ser *dilettante* en Italia implicaba no sólo ejercer la música únicamente por placer, involucraba igualmente un estatus social y un bagaje cultural, donde esto último daba contenido al primero. Por tanto, no bastaba con ser noble con aficiones; todo lo vinculado con la educación y la formación en un campo de conocimiento determinado, formaban parte y eran atributos de la noción *dilettante*.

En consecuencia, desde el siglo XVI la denominación de diletante *aristócrata* involucraba un saber “extra”, un plus dado por la formación -en donde las artes liberales jugaban un papel fundamental- y el capital cultural al que tenía acceso esta clase social específica, cuya construcción y concepción de la realidad estuvo determinada por una serie de códigos y conductas que dieron la forma. Por ello, *Il Cortegiano* de Baldassarre Castiglione dejó sentir su influencia durante el siglo XVIII, constituyendo la base de la educación del *gentiluomo*.³⁷ Aquí radica el núcleo del diletantismo en Italia.

I.2 ¿Aproximación disciplinar o problemática interdisciplinar? Consideraciones previas

Los fenómenos musicales en tanto fenómeno sociales derivados de una cultura determinada, son susceptibles de ser abordadas como fragmentos de una realidad específica en la que quedan involucradas maneras de concebir el mundo en un espacio y momento determinados, y desde una mirada particular. En esta línea, los fenómenos sociales han sido foco de la atención de estudiosos de diversos campos de conocimientos cuando se trata de

³⁶ Cfr. Hibbitt, *Dilettantism and Its Values*, 2006.

³⁷ Abordaré este punto de manera más profunda en el capítulo 2.

describir, explicar o interpretar un fenómeno de la realidad. Las vertientes desde las cuales se aborda, consideran elementos desde los cuales se definen pautas de conducta, interacciones, manifestaciones diversas de la vida cotidiana, formas de vida características que suceden y se reproducen en contextos espacio temporales específicos. El énfasis puesto en alguno de sus componentes marcará la naturaleza de la interpretación. Sin embargo, la especificidad con la que en ocasiones algunos enfoques proponen su estudio, revelan ciertas limitaciones e insuficiencias. En este sentido, el campo de la musicología no escapa a esta problemática.

Aunque ya desde los años ochenta se advertía un cambio en el pensamiento musicológico con la introducción de la Nueva Musicología -como respuesta a una inclinación positivista en el discurso musicológico que se dio al menos desde los años veinte, resultado de la primera posguerra- cada vez con mayor frecuencia existe la tendencia a no desvincular a los fenómenos y procesos musicales de su entorno creador. Esto se traduce en la integración que han tenido diversas disciplinas en los estudios musicológicos, así como la creación de nuevas corrientes en la musicología actual. Sin embargo, como menciona Ivo Supičić, la mayor parte de ellas estudia sólo algunos aspectos de los hechos musicales separándolos de un todo, lo que evita tener un panorama más amplio respecto de los distintos niveles de significado y aspectos de los hechos sociales que permean a la música estudiada.³⁸

En este sentido, una aproximación disciplinar ya no empata con las características apreciadas en la evolución de la realidad, misma que reclama visiones más incluyentes y holísticas al momento de apreciar, abordar, explicar, estudiar e interpretar los fenómenos como

³⁸ Ivo Supičić, *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music* (Nueva York: Pendragon Press, 1987), 78.

un todo. El avance del conocimiento indica pues la necesidad de verlo como una unidad cuyos componentes están en constante interacción entre sí y con el medio en el cual operan.

Por otro lado, conviene aquí tener presente que la predisposición histórica a la separación de la musicología y la etnomusicología, no sólo como campos de aproximación a los fenómenos musicales sino como áreas con metodologías diversas -y en algunos casos “no aplicables”- ha llevado, desde mi perspectiva, a limitar el alcance de los esfuerzos explicativos. Considero que parte del problema radica en la construcción de nuestros planes de estudio, al menos en México, en donde ambas disciplinas -junto con sus vertientes afines- siguen caminos separados, lo cual no abona, para quienes estamos involucrados, a tener una perspectiva más amplia y, por tanto, a generar reflexiones de otra naturaleza. Por consiguiente, a pesar del surgimiento de las nuevas perspectivas en el campo de la musicología, y a la cada vez más grande necesidad de integrar aproximaciones inter y transdisciplinarias en la investigación musical, no es tan común encontrar líneas de investigación dentro de este marco.³⁹

Conviene aquí detenernos un poco en el camino recorrido por el desarrollo del pensamiento científico, en tanto generador de las pautas base para validar el conocimiento. El fenómeno de la especialización, estrechamente vinculado con el desenvolvimiento de la ciencia moderna, trajo aparejado la proliferación de numerosas disciplinas específicas carentes de un enfoque unificador, lo que propició una paulatina desarticulación del conocimiento, al

³⁹ En este punto vale la pena hacer mención de sólo algunos de los esfuerzos que se han realizado en el campo de la musicología y etnomusicología por proponer este tipo de aproximaciones, en las cuales, algunos autores recalcan la necesidad de integrar las diferentes orientaciones y campos “musicológicos” bajo marcos metodológicos comunes: Charles Seeger (*Systematic and Historical Orientations in Musicology*, 1939), Mantle Hood (*The Ethnomusicologist*, 1971), Timothy Rice (*Toward the Remodeling of Ethnomusicology*, 1987), Ivo Supičić (*Music in Society. A guide to the sociology of music*, 1987), Irma Ruiz (*Hacia la Unificación Teórica de la Musicología Histórica y la Etnomusicología*, 1989), Lawrence Kramer (*Music as Cultural Practice*, 1990), Alfonso Padilla (*El análisis musical dialéctico*, 2000), sólo por mencionar algunos.

momento de buscar estudiar y teorizar acerca de los fenómenos sociales y culturales. Lo anterior se traduce en un sesgo contrario a su naturaleza y redundante en una interpretación incapaz de dar cuenta cabal de tales fenómenos, complejos por naturaleza, cuyo impacto incide directamente en la manera como los problemas específicos se abordan, plantean y resuelven.

En los últimos años se aprecia un interés por la discusión en torno de los inconvenientes presentes en las investigaciones -a nivel general- donde se privilegia una sola perspectiva disciplinar, pues su alcance explicativo tiende a ser limitado, o bien, a presentar vacíos importantes al momento de interpretar fenómenos cuya interacción de elementos heterogéneos y diversos arroja resultados que no sería factible percibir si se aíslan unos de otros. Tal interés deriva en gran parte de la multiplicación de propuestas ligadas al estudio de los sistemas complejos. No está de más destacar que su génesis no está directamente ligada a las ciencias sociales sino al estudio de fenómenos naturales, aunque en ambos casos se comparte una realidad compleja. Aquí, “un sistema complejo es una representación de un recorte de esa realidad, conceptualizada como una totalidad organizada (de ahí la denominación de sistema), en la cual los elementos no son ‘separables’ y, por tanto, no pueden ser estudiados aisladamente.”⁴⁰

En esta línea, las posiciones existentes revelan marcadas diferencias cuando no matices contrastantes vigentes en el enfoque propuesto, según se trate de consideraciones científicas o filosóficas sobre cuestiones de orden social, natural o humano.⁴¹ Las propuestas hechas en este

⁴⁰ Rolando García, *Sistemas Complejos. Conceptos, Método y Fundamentación Epistemológica de la Investigación Interdisciplinaria* (Barcelona: Gedisa, 2006), 21.

⁴¹ Al hablar de complejidad, es obligada la mención a la obra de autores como Edgar Morin, filósofo y sociólogo francés, cuyos intereses y experiencias personales se ven reflejados en los rasgos de su obra base, distintiva de los años sesenta, la cual presenta mayor madurez a partir de la década de los setenta. Sin negar la importancia de sus aportaciones, su producción no ha estado exenta de críticas, en especial cuando caracteriza a la complejidad con atributos como “obscuramiento, desorden, incertidumbre y antinomia”, pues su crítica al racionalismo

marco se han multiplicado de modo importante, aunque no siempre a partir de una postura crítica como en no pocas ocasiones se ha afirmado. Sin embargo, el aporte que hacen encierra sin duda un enorme valor, dada su contribución a la discusión y a la reflexión en favor del análisis de casos que, de no contar con miradas alternativas, evidencian sus limitaciones como intentos explicativos.

Por otro lado, cuando existe un interés por abordar un fenómeno o problema con el apoyo de perspectivas teóricas provenientes de otras disciplinas, se vuelve complicado pretender independencia, y con ello, ofrecer explicaciones al mismo tiempo completas y autónomas de aquellos campos, pues las interpretaciones así generadas no surgen por generación espontánea cuando el objeto de estudio de la disciplina desde la cual se parte se encausa en un sentido distinto. En tal caso, se vuelve central la vinculación entre el objeto de estudio y las disciplinas, donde “la complejidad está asociada con la imposibilidad de considerar aspectos particulares de un fenómeno, proceso o situación a partir de una disciplina específica.”⁴²

La interdisciplina surge entonces de la necesidad de entender los fenómenos desde una perspectiva integradora capaz de comprender la vinculación entre aspectos múltiples y variados, donde las metodologías provenientes de diversos campos de conocimiento ofrecen la posibilidad de una comprensión del fenómeno como un todo. Algunos de estos campos han

tradicional no se ha visto acompañada de una formulación puntual de problemas para guiar adecuadamente el tratamiento de situaciones calificadas como “complejas”. Otros autores han destacado también en esta línea, donde se confiere al argentino Rolando García un lugar especial; maestro normalista en sus primeros años y físico especialista en hidrodinámica y termodinámica, su trayectoria como investigador estuvo estrechamente vinculada con las Ciencias Sociales y Humanas. En México cuentan con numerosos seguidores; asimismo, las escuelas de pensamiento surgidas para dar estructura y solidez metodológica e institucional a la teoría de los sistemas complejos tienen entre sus seguidores a una amplia lista de especialistas en México.

⁴² García, *Sistemas Complejos*, 21.

abordado el estudio y conocimiento de ciertos fenómenos, pero desde una línea única; no obstante, los intereses compartidos dan paso a la búsqueda de coincidencias y con ello, a desarrollar formas de pensamiento donde encuentra cabida el diálogo a partir de un lenguaje común base para resolver o solucionar problemas afines.

Dada la propia naturaleza del objeto de estudio de campos de conocimiento variados, es común asumir la existencia de visiones heterogéneas que llegan a considerarse incluso, como irreconciliables. Sin embargo, pensar la realidad en constante movimiento plantea la necesidad de abrir un espacio a la reflexión colaborativa, donde integrar miradas permite una mejor comprensión del fenómeno o problema en cuestión.

Baste por el momento decir que la interdisciplina no es un asunto en modo alguno novedoso. Al parecer, ha tenido momentos de auge, como el registrado durante los años setenta, ligado a la búsqueda de explicaciones desde una posición intelectual, pero con un sentido político. La necesidad de entender y explicar fenómenos con un perfil que ya no podía ser dilucidado a la luz de los paradigmas tradicionales, ha estado en la fundamentación de estos esfuerzos.

Igualmente, la reflexión en torno de la interdisciplina ha tenido muchos adeptos. No obstante, desde el punto de vista de Rolando García, ha llegado a tener significados equívocos en donde la investigación interdisciplinaria se considera como una combinación de disciplinas, pues los estudios interdisciplinarios no consisten en una mera adición de estudios especializados unidos por elementos comunes en un prólogo, dada la necesidad de un marco epistémico común:

[...] ninguna investigación particular tiene la capacidad de integrar diferentes disciplinas. Los procesos de integración disciplinaria (al igual que los procesos de diferenciación que han dado lugar a cada una de las disciplinas científicas), han significado replanteamientos fundamentales que no se limitan a ‘poner juntos’ (o a ‘separar’) los acontecimientos de diferentes dominios. [...] la integración disciplinaria es un hecho histórico y una característica del desarrollo científico que no resulta de la voluntad (y de los acuerdos) de un grupo de investigación y que no puede constituir, entonces, una pretensión metodológica.⁴³

Uno de los asuntos que de manera más evidente plantean la conveniencia de ampliar la mirada hacia posiciones con una perspectiva interdisciplinaria, es sin duda la cultura -los fenómenos musicales incluidos- en tanto proceso social.

I.3 Un enfoque desde la concepción simbólica de la cultura

La cultura ha sido con frecuencia fuente de preocupación para numerosos conocedores; la producción especializada ha pasado por numerosos debates dada su vinculación con múltiples factores. Lo anterior, debido en gran parte a la gran cantidad de diferencias presentes entre las culturas existentes, así como a su pluralidad y, por otro lado, porque ningún tipo de producción cultural surge de la nada, pues intervienen en su conformación una importante variedad de prácticas, experiencias, tradiciones y expresiones sociales. En este sentido, no puede ignorarse que, en el caso de Europa, la música -en tanto una de sus manifestaciones culturales- queda íntimamente asociada con la formación de centros de poder, donde las artes están sustentadas gracias a la jerarquía, clase y tipo de influencia de los sujetos involucrados, lo cual supone un estrecho vínculo entre cultura y sociedad. De ahí la necesidad, de

⁴³ García, *Sistemas Complejos*, 24.

aproximación a aquellas propuestas teórico-metodológicas que permitan la comprensión de los fenómenos involucrados como una unidad en constante movimiento.

Así, las perspectivas desde las cuales se pueden abordar los elementos constitutivos de una categoría de análisis como la de cultura dependen de los propósitos que se tengan en mente, así como del contexto espacio-temporal de referencia. Esto último de acuerdo con la afirmación de ciertos especialistas de que “los fenómenos culturales no sólo están socialmente condicionados, sino que constituyen también un factor condicionante que influye profundamente sobre las dimensiones económicas, políticas y demográficas de la sociedad.”⁴⁴ Los problemas que los especialistas han buscado estudiar y explicar son parte de la historia de la humanidad; por tanto, una de las principales preocupaciones ha sido, para empezar, tratar de definir qué se entiende por cultura, lo cual implica delimitar el campo de conocimiento desde el cual se privilegian sus elementos constitutivos.

A lo anterior, habría que agregar que la -poco afortunada- tendencia a aislar campos de conocimiento ha dado como resultado un estudio tardío de las artes desde una perspectiva sociológica y con ello, la inclinación a privilegiar una aproximación descriptiva más que un esfuerzo por esclarecer las dificultades e interrogantes más apremiantes asociadas con el tema. Una de las consecuencias más evidentes es el desconocimiento que existe en el manejo de los hechos simbólicos, cuya parte central son los signos, ambos, elementos materia prima para el estudio de la cultura.

⁴⁴ Ricardo Pozas H., “Prólogo”, en *Estudios sobre la Cultura y las Identidades Sociales*, Gilberto Giménez (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007), 14.

En esta línea, la historia social y cultural de la Italia del siglo XVIII define por sí misma la exigencia de tener en mente las particularidades de su desarrollo y su gran influencia en el terreno de las artes, tal como Peter Burke destaca en su estudio sobre cultura y sociedad en el Renacimiento italiano, ideas que pueden traslaparse en una aproximación de esta naturaleza en el *settecento* italiano:

Cuando hablo de ‘cultura’ me refiero básicamente a actitudes y valores, pero también a la forma en que se expresaban y a su materialización en todo tipo de artefactos (textos incluidos) y prácticas (representaciones incluidas). La cultura es el ámbito de lo imaginario y lo simbólico, pero no está al margen de la vida cotidiana, sino que subyace a esta. [...] La historia de las artes forma parte de la historia general de Italia [...] Es una historia que no sólo registra cambios en valores y actitudes sino, asimismo, crisis y *booms*, políticos y económicos, así como alteraciones en el equilibrio de poder [...].⁴⁵

Estas últimas líneas nos conducen a una reflexión obligada ¿Cómo abordar el fenómeno de la cultura para tratar de entender una problemática acaecida siglos atrás? ¿Cuál es la mejor forma de hacerlo cuando para el estudio del foco de interés se cuenta con unos pocos archivos que llevan hacia apenas una aproximación de la vida cotidiana de la época? ¿Desde cuál perspectiva resulta idóneo pretender estudiar el entorno de tal manera que permita explicar y comprender su influencia en la realización de un corpus musical?

Las líneas previas me llevan a detenerme en una primera reflexión donde -de manera sintética- se involucre a la cultura respecto de lo que es una *forma simbólica*. De entrada, es necesario plantear que no encierra una definición única, pues desde su acepción más simple puede ser entendida como un sistema de signos o bien, como manera particular de comprender

⁴⁵ Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, 3ª ed. (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 14, 16.

al mundo.⁴⁶ Si bien el estudio de los signos y los símbolos son una condición para el análisis fino de la cultura, mi propósito es apenas proponer un primer acercamiento a sus bases, por lo que considero deseable recuperar en este estudio algunos aspectos que han sido ampliamente desarrollados.

Los primeros esfuerzos por definir y estudiar a la cultura se remontan al último tercio del siglo XIX, aunque es Franz Boas -antropólogo de la corriente del historicismo alemán- quien, al ocuparse del particularismo histórico, amplía el horizonte. Desde entonces, la elaboración del concepto de cultura atraviesa por tres fases sucesivas -la fase concreta, la fase abstracta y la fase simbólica-, caracterizadas respectivamente por las costumbres, los modelos de comportamiento (entre 1930 y 1950) y los significados -fase iniciada en la década de los años setenta, con la aparición del libro *The Interpretation of Culture* de Clifford Geertz-.⁴⁷

Esta obra lleva a una crisis de identidad a la antropología cultural pero despierta el interés de otros campos de estudio de las Ciencias Sociales, multiplicando la producción especializada en enfoques culturales identificados como “giro cultural”. En esta línea, la cultura es concebida “como el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad [...] como la organización social del sentido, como pautas de significado”⁴⁸ donde creencias, valores y prácticas específicos permiten hablar de *mundos culturales concretos* -como los denomina William H. Sewell, Jr-⁴⁹ en donde la cultura no puede existir en forma abstracta sino permeada de contextos “históricamente específicos y socialmente estructurados”, elemento distintivo en la

⁴⁶ Ariel González, *Ernst Cassirer y el arte como “forma simbólica”*, consultado el 25 16 de noviembre de 2018, https://www.academia.edu/9335608/Cassirer_y_el_arte_como_forma_simb%C3%B3lica

⁴⁷ Gilberto Giménez, *Estudios sobre la Cultura y las Identidades Sociales*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007), 26-27.

⁴⁸ *Ibid.*, 30.

⁴⁹ *Idem.*

aproximación interpretativa de John B. Thompson. Por tanto, como indica Gilberto Giménez, lo simbólico -en tanto dimensión constitutiva de todas las prácticas sociales- alude al mundo de las representaciones sociales,⁵⁰ a un “vasto conjunto de procesos sociales de significación y comunicación” materializados en artefactos, acciones, expresiones, cualidades, relaciones o acontecimientos denominados “formas simbólicas”.⁵¹

Para Thompson, el problema principal de la concepción simbólica de la cultura derivada de autores como Clifford Geertz, radica en la falta de atención a las relaciones sociales estructuradas en donde se producen, reciben y transmiten los fenómenos culturales. En respuesta a lo anterior, el autor propone una alternativa a este vacío a partir de una *concepción estructural*⁵² de la cultura en la cual los fenómenos culturales pueden entenderse como *formas simbólicas* ubicadas en contextos socialmente estructurados; y el análisis cultural puede considerarse como la interpretación de dichas formas simbólicas⁵³ a partir del estudio de su

⁵⁰ “El concepto de representaciones sociales [...] procede de la sociología de Durkheim y ha sido recuperado por Serge Moscovici, *El Psicoanálisis, su Imagen y su Público*, (Buenos Aires: Huelmul, 1961). Se trata de construcciones socio-cognitivas propias del pensamiento ingenuo o sentido común, que pueden definirse como un “conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado (Abric, 1944) [...] que “constituyen una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y que tiene una intencionalidad práctica y contribuyen a la construcción de una realidad común a un conjunto social” (Jodelet; 1989, 36)” (Giménez, *Estudios sobre la cultura*).

⁵¹ *Ibid.*, 32.

⁵² Cabe destacar que con este término el autor no se refiere a un método *estructuralista* -que se relacionaría directamente con los rasgos estructurales internos de las formas simbólicas-, mismo que resultaría limitado en esta concepción. A través de ésta, Thompson enfatiza la preocupación por los contextos y procesos *estructurados* socialmente y en los cuales quedan insertadas las formas simbólicas. Para él, dichos contextos y procesos pueden estructurarse de diversas maneras; así, estos pueden caracterizarse por ser relaciones asimétricas de poder, por un acceso diferencial a los recursos y oportunidades o por mecanismos institucionalizados para la producción, transmisión y recepción de las formas simbólicas.

⁵³ Thompson las define como “un amplio campo de *fenómenos significativos*, desde las acciones, gestos y rituales, hasta los enunciados, los textos, los programas de televisión y las obras de arte”. Por otro lado, el autor ubica ciertas características constitutivas en las formas simbólicas derivadas de su producción, construcción o empleo, en virtud de las cuales pueden ser consideradas como fenómenos significativos. Estos aspectos son el intencional, convencional, estructural, referencial y contextual. Cfr. John B. Thompson, *Ideología y Cultura Moderna. Teoría Crítica Social en la Era de la Comunicación de Masas*, 2ª ed. (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998), 205-217.

constitución significativa y de su contextualización social. Las formas simbólicas son por tanto construcciones significativas que -desde la perspectiva hermenéutica- requerirán inevitablemente una comprensión e interpretación.

I.4 En busca de nuevas lecturas: un acercamiento al Manuscrito Sanv. D. 3 desde la propuesta de John B. Thompson

Desde mi perspectiva, hablar de música implica concebirla como un “hecho social total”, lo que llevaría a abordar este fenómeno desde sus múltiples dimensiones dada la complejidad característica de los fenómenos sociales. Sin embargo, la realidad indica que, en el campo de la investigación musicológica, lo anterior no ha quedado totalmente integrado, al menos desde el punto de vista metodológico; por tanto, existe una dificultad para encontrar metodologías de aproximación a los fenómenos musicales que permitan su estudio desde sus múltiples dimensiones con la finalidad de ofrecer interpretaciones integrales.

Desde mi perspectiva, abordar fenómenos musicales nos lleva forzosamente a plantearnos problemas de orden cultural y social pues, como hemos visto, no pueden ser desligados de su contexto generador. Por esta razón es conveniente pensar en la posibilidad de explorar propuestas teórico-metodológicas provenientes de los distintos campos de las ciencias sociales y humanas que ayuden a analizar, explicar e interpretar no sólo los fenómenos musicales sino el entorno que da pie a una creación musical. Los tropiezos se presentan cuando los análisis se limitan a presentar características de orden formal, pues existirá siempre una disociación con las condiciones sociales e históricas de su creación, por lo que las interpretaciones siempre serán sesgadas. Al respecto, Thompson menciona: “proceder de esta

manera significa pasar por alto las formas en que el texto, o el análogo del texto, se inserta en los contextos sociales en los cuales, y en virtud de los cuales, se produce y se recibe; significa olvidar el sentido que tiene para los individuos que participan en la creación y el consumo de este objeto, los individuos para quienes este objeto representa, de maneras diferentes y tal vez divergentes, una forma simbólica significativa.”⁵⁴

El estudio y aproximación al Manuscrito Sanv. D. 3, visto como materialización cultural, derivado de un fenómeno complejo como lo fue el amateurismo musical en el *settecento* italiano, me llevó a explorar propuestas metodológicas que me ayudaran a analizar, entender e interpretar la multiplicidad de sus dimensiones constitutivas. En esta línea, entender el manuscrito y su contenido desde la noción de “forma simbólica” de J.B. Thompson promete abrir paso a una comprensión más amplia del amateurismo musical en la Italia del siglo XVIII y sus especificidades, en tanto fenómeno socio-musical, inserto en un contexto particular, mismo que respondió a los intereses y códigos de una clase social determinada y que derivó en la generación de objetos culturales con características distintivas, como lo fue el Manuscrito Sanv. D. 3 y la colección de la cual forma parte.

En este sentido, la propuesta metodológica de la hermenéutica profunda⁵⁵ de John B. Thompson ofrece uno de los intentos más completos y de mayor relevancia para el análisis de los fenómenos culturales.⁵⁶ Así, lo primero que habría que considerarse, es la amplitud de

⁵⁴ Thompson, *Ideología y Cultura Moderna*, 202.

⁵⁵ Basado en la tradición hermenéutica de autores como Dilthey, Heidegger, Gadamer y Ricoeur, retoma la noción de “hermenéutica profunda” de este último, en la cual todo proceso de interpretación científica de los fenómenos sociales y culturales tiene que estar mediado por métodos explicativos y objetivantes.

⁵⁶ Desde la perspectiva de Gilberto Giménez, una concepción simbólica de la cultura implicará forzosamente un “análisis interpretativo que tenga por tarea descifrar códigos, reconstruir significados, ‘leer’ los diferentes ‘textos’ de autoexpresión social y ‘reconocer’ los símbolos sociales vigentes. Se trata de una consecuencia obligada de la definición simbólica de la cultura, que desemboca lógicamente en la problemática de una hermenéutica cultural.” Cfr. Giménez, *Estudios sobre la cultura*, 291.

posibilidades explicativas a ella vinculadas dada la naturaleza de los elementos propuestos, suficientemente robustos como para apoyar el estudio de las características desde las cuales se genera una obra como el Manuscrito Sanv. D. 3, lo cual, en conjunto, ayudaría a lograr un resultado integral, necesario para comprender su contenido musical. Ahora bien, aplicar este modelo metodológico como una “receta” implicaría, por un lado, toparse con una serie de problemáticas propias de un fenómeno acaecido fuera de nuestra realidad espacio-temporal, y por otro, sería impropio emplearlo de manera lineal, dado que los diversos puntos de análisis propuestos no pueden verse de manera aislada. En este sentido, mi interés es plantear apenas un primer acercamiento a esta propuesta metodológica, con el objetivo de tener una reflexión más amplia que dé contenido a las particularidades del fenómeno amateur italiano que llevaron a la creación del manuscrito.

La “hermenéutica profunda” de Thompson constituye pues un marco metodológico general para el análisis de las formas simbólicas, donde pueden identificarse tres fases principales, dimensiones analíticas que conforman este proceso interpretativo. Sin embargo, una fase previa a este análisis, denominada por el autor como hermenéutica de la vida cotidiana o interpretación de la *doxa*, resulta fundamental. En esta línea, conviene recordar que, desde la tradición de la filosofía hermenéutica, *toda interpretación supone interpretar lo ya interpretado*, dado que las diversas formas simbólicas son comprendidas e interpretadas de manera constante y rutinaria por los actores individuales y sociales durante sus interacciones cotidianas.⁵⁷ En esta línea, el método etnográfico resulta una vía necesaria para “reconstruir las maneras en que se interpretan y comprenden las formas simbólicas en los distintos contextos de la vida social”.⁵⁸

⁵⁷ Giménez, 292.

⁵⁸ Thompson, *Ideología y Cultura Moderna*, 406.

Sin embargo, ¿Cómo darle curso a la etnografía en una investigación en donde el objeto de estudio se generó hace más de 300 años? Sobre todo, cuando desde la perspectiva antropológica, la etnografía implica una observación participante, una interacción *in situ* que da la posibilidad de conocer una realidad *actual* desde su interior.⁵⁹

En este sentido, generalmente se suele pensar en los archivos y documentos históricos como vías indirectas para conocer; rastros a partir de los cuales pueden obtenerse registros de lo que ya pasó y, por ende, no se les ha visto como espacios de búsqueda etnográfica desde los cuales puedan estudiarse problemáticas propias, tanto del presente como del pasado, a través de métodos “propios” de una exploración antropológica. Sin embargo, aquí surge un asunto por resolver; en un archivo queda plasmada una forma de representar la realidad acusada desde la mirada de quien genera este documento, lo que resulta ya en una primera interpretación, a la que se le suma la mirada e interpretación del investigador que recurre a la consulta de dicho documento. Entonces, ¿cómo reconciliar la propuesta de una interacción inmediata con una realidad específica, con aquella interacción indirecta que suponen las fuentes históricas?

En esta investigación, los documentos de archivos constituyen la única vía de acceso para conocer una realidad que ocurrió tiempo atrás y, de alguna manera, retratar los valores y formas de ver que sostuvieron y compartieron aquellos individuos que conformaron el mundo

⁵⁹ En cuanto a la labor del etnógrafo, Thompson menciona: “El etnógrafo «inscribe» el discurso social, es decir, lo asienta por escrito; al hacerlo, lo transforma de un suceso fugaz o transitorio en un texto permanente y examinable. Tomando prestada una fórmula de Paul Ricoeur, Geertz describe este proceso como la fijación de lo «dicho» del discurso social: la etnografía es una actividad interpretativa donde el intérprete busca captar lo que se «dice» en el discurso social, su discurso significativo, y fijar lo «dicho» en un texto escrito. Como tal, el análisis de la cultura tiene poco que ver con la formulación de leyes y predicciones, para no hablar de la construcción de grandes esquemas evolutivos; se asemeja más a la interpretación de un texto literario que a la observación de una regularidad empírica. El analista trata de dar sentido a las acciones y expresiones, y especificar el significado que tienen para los actores que las ejecutan, y al hacerlo así, aventurar algunas sugerencias, algunas consideraciones refutables, acerca de la sociedad de la que forman parte estas acciones y expresiones”. Thompson, 196-197.

social en el que se desarrolló mi estudio de caso. Por lo tanto, una “hermenéutica de la vida cotidiana” en mi trabajo consistirá más en el análisis de una serie de documentos localizados que formaron parte de la realidad en la cual se generó el manuscrito, con el fin de indagar en aquellos elementos que puedan dar cuenta del contexto y las causas a partir de las cuales fue generado un documento musical de su tipo y con sus características particulares. En esta línea, el estudio y análisis de los documentos históricos dará luz a formas de ver, pensar, comprender e interpretar de los individuos e instituciones situados en un contexto sociohistórico específico. A diferencia de lo propuesto por Thompson, este momento no se realizará como una fase previa al análisis de la “hermenéutica profunda”, sino que permeará a la investigación en diversos aspectos.

Acorde con lo anterior, la primera fase analítica de este marco metodológico consiste en el análisis histórico-social, dado que sólo a partir de los contextos se podrá dar contenido a la manera en que las formas simbólicas fueron producidas, recibidas y dotadas de significación por lo individuos en su cotidianidad. El objetivo de esta fase es la reconstrucción de las condiciones sociales e históricas en las cuales se produjo, circuló y recibió la forma simbólica a partir de diferentes niveles de análisis propios de los contextos sociales. Algunos de dichos aspectos constitutivos de los contextos, propuestos por Thompson, son el escenario espacio temporal, el campo de interacción, las instituciones sociales, la estructura social y los medios técnicos de transmisión que permearon la producción de la forma cultural, mismos que abordaré con mayor profundidad en la siguiente sección. Este punto constituirá una parte fundamental para reconstruir, por un lado, la vida y características del personaje al que perteneció el manuscrito, con el fin de establecer un perfil de “amateur italiano en el siglo XVIII” y, por otro, el entorno que propició la creación de este estudio de caso. Lo anterior, a

partir de una primera aproximación crítica a una serie de fuentes archivísticas recopiladas durante mi estancia de investigación en Italia, relacionadas con los diferentes niveles analíticos.

Una segunda fase consiste en el análisis formal o discursivo, como lo indica Thompson, dado que los objetos y las expresiones significativas que circulan en los campos simbólicos son también construcciones simbólicas complejas que presentan una estructura articulada.⁶⁰ Así pues, es a partir de su organización interna construida a través de rasgos, patrones y relaciones estructurales -espejo de códigos, conductas y formas de concebir la realidad en un lugar y momento determinado- que las formas simbólicas son capaces de representar y simbolizar “algo”.

Aquí, el autor propone una serie de vías analíticas para este fin, principalmente desde un enfoque lingüístico, razón por la cual hace mención de métodos como el análisis semiótico, narrativo, conversacional, argumentativo o sintáctico. Sin embargo, en esta investigación mi interés principal no radica en dilucidar la significación del manuscrito en términos del discurso musical, sino aproximarme a los diferentes elementos constitutivos y rasgos internos que conforman al manuscrito como un todo para, de esta manera, poder establecer vinculaciones con los sistemas y códigos de los cuales forma parte. Por tal motivo, me centraré en una primera organización, clasificación y análisis de los elementos constitutivos que conforman al Ms. Sanv. D. 3, con el propósito de desagregar los diversos elementos que forman parte de esta “construcción simbólica compleja” desde un punto de vista sistémico. Cabe mencionar que otro de los objetivos de esta fase es dar a conocer el mayor número de características e información relacionada con esta fuente musical pues, a partir del rastreo de información que

⁶⁰ Thompson, 412.

realicé, esta investigación constituye el primer intento de aproximación a una labor de esta naturaleza, dado que no detecté antecedentes ni investigaciones similares, ni acerca de este manuscrito, ni con una orientación de este tipo.

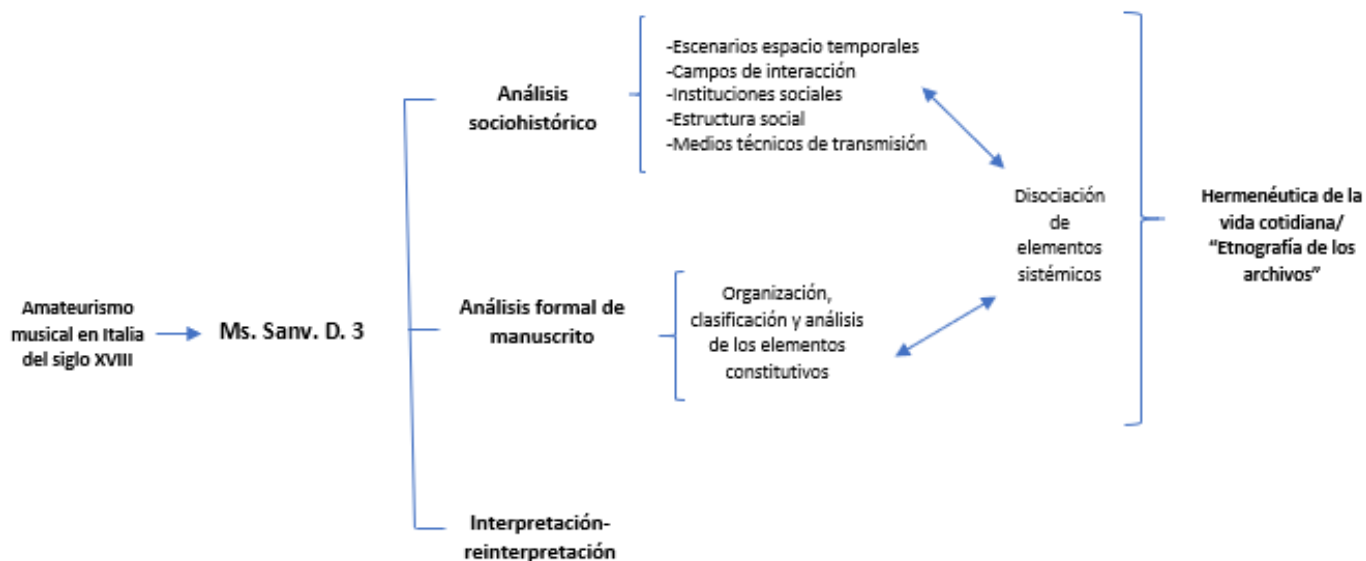
Como se ha podido apreciar, estas dos primeras fases analíticas consisten en una deconstrucción y desagregación de los diferentes elementos que constituyen, tanto a la forma simbólica como tal, como al contexto y sus diferentes dimensiones en las cuales queda inserta. La última fase, denominada por Thompson como interpretación/reinterpretación, será construida a partir de los resultados de las dos fases analíticas anteriores y resultará en un ejercicio sintético, en el cual será necesaria la “construcción creativa de sentido y significado” con el fin de dar una explicación interpretativa de lo que se representa⁶¹. Como indica Gilberto Giménez, “se trata, por consiguiente, de reinterpretar lo ya interpretado en la vida cotidiana, de proyectar creativamente un sentido que puede diferir del que se construye rutinariamente en las interacciones cotidianas.”⁶²

De manera sintética, incluyo aquí un esquema en el que retrato la manera en la cual pretendo aproximarme a esta propuesta metodológica en relación con mi estudio de caso, donde retomo varios de los aspectos propuestos por J. B. Thompson, sin dejar de lado las necesidades que requiere el estudio de un objeto cultural producto de un contexto pasado. Lo anterior, con miras a buscar una vía para poder entender e interpretar de manera más amplia un fenómeno con el grado de complejidad que entraña mi caso de estudio –compuesto por múltiples dimensiones- como lo fue el amateurismo musical en la Italia del *settecento*.

⁶¹ Lo que apelará al aspecto referencial de las formas simbólicas, en el cual los objetos culturales son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo y dicen algo acerca de algo. Thompson, 421.

⁶² Giménez, 299.

Primera aproximación al marco metodológico de la "hermenéutica profunda" de J. B. Thompson para el análisis del Manuscrito Sanv. D. 3



Por otro lado, no pierdo de vista que un trabajo que involucra un proceso hermenéutico siempre quedará sujeto a un cuestionamiento desde perspectivas diferentes, lo cual resulta inherente a la labor interpretativa. Al mismo tiempo, a lo anterior se suma el hecho de que el presente trabajo constituye una propuesta de aproximación inicial desde tal línea.

A pesar de mi crítica a la manera como algunos estudios musicológicos han tendido hacia una perspectiva positivista, mi intención no es afirmar que el estudio interno de las fuentes musicales carece de relevancia, sino que esta perspectiva parece incompleta cuando el objetivo es interpretar la información musical más allá de su dimensión inmanente. En este sentido, me gustaría finalizar este punto con una cita *in extenso* de John B. Thompson, en donde refleja de manera puntual esta idea:

En las ciencias sociales, al igual que en otras disciplinas relacionadas con el análisis de las formas simbólicas, el legado del positivismo del siglo XIX es muy fuerte. Existe una tentación constante de tratar los fenómenos sociales en general, y las formas simbólicas en particular, como si fuesen objetos naturales, sujetos a diversos tipos de análisis formales, estadísticos y objetivos. Mi argumento aquí *no* es que esta tentación sea totalmente errónea, que deba ser resistida a toda costa y que el legado del positivismo deba ser erradicado de una vez por todas [...]. Más bien, el argumento que elaboraré a continuación es que aun cuando diversos tipos de análisis formales, estadísticos y objetivos son perfectamente apropiados y de hecho vitales en el análisis social en general y en el análisis de las formas simbólicas en particular, constituyen a lo sumo un *enfoque parcial* en torno al estudio de los fenómenos sociales y las formas simbólicas. Son parciales porque, como nos recuerda la tradición hermenéutica, muchos fenómenos sociales son formas simbólicas y todas las formas simbólicas son constructos significativos que, por más a conciencia que se analicen por métodos formales u objetivos, inevitablemente suscitan claros problemas de comprensión e interpretación. Por tanto, los procesos de comprensión e interpretación deberían considerarse, no como una dimensión metodológica que excluya de manera radical los análisis formales u objetivos sino más bien como una dimensión que les es complementaria e indispensable.⁶³

⁶³ Thompson, 399.

II

EL MANUSCRITO SANV D. 3 Y EL REPERTORIO AMATEUR PARA FLAUTA DE PICO EN ITALIA: UNA CONTEXTUALIZACIÓN

La Europa de finales del siglo XVII prepara sin duda el camino de los grandes cambios característicos del siglo XVIII, con importantes repercusiones en todo el mundo. Estos son años de gran efervescencia política en aquellos países europeos en condiciones similares de desarrollo económico y social, caracterizados por el declive paulatino de las monarquías absolutas y de la hegemonía de las instituciones religiosas, época marcada por profundos cambios culturales, sociales, políticos, científicos y económicos. En ese momento, era claro que el poder político se definía a partir del poder económico; Inglaterra, Francia, Alemania y los Países Bajos figuraban como las potencias más fuertes en Europa.

Dichos cambios, así como una nueva concepción del hombre, dibujaron un nuevo horizonte para el mundo, lo cual se empezó a sentir incluso desde el siglo XVI. En este sentido, las nuevas ideas no sólo impulsaron una nueva forma de ver y entender el entorno y la vida para transformarla, sino que inauguraron una forma diferente de relacionarse social, económica y políticamente, lo que tuvo impacto directo en el ámbito cultural.

La combinación de los distintos factores antes enumerados se presentó de manera diferente en las diversas ciudades europeas, donde el paso del periodo conocido como “Antiguo Régimen” a la Ilustración se expresó con características diferenciadas; cuando el foco se centra en Italia, este panorama adquiere sus particularidades. Entender estas variaciones específicas en los diversos niveles que conformaron un contexto particular, como lo fue Italia, permitirán entender de qué manera dichos elementos influyeron en la constitución de un

fenómeno musical -en tanto fenómeno social-, así como su incidencia en las formas culturales que se generaron dentro de él.

En este capítulo retomaré, pues, la propuesta de contextualización realizada por J. B. Thompson presentada en el primer capítulo misma que, desde mi perspectiva, ofrece pautas para un análisis lo suficientemente integral al tomar en cuenta la diversidad de dimensiones presentes en la complejidad de una realidad específica, en donde no puede entenderse el todo sin interrelacionar cada una de sus partes. En este sentido, situar al manuscrito -en tanto forma simbólica- en sus diferentes niveles contextuales, ofrecerá elementos para una interpretación más amplia del fenómeno. Cabe aclarar que esta contextualización se centrará en la primera mitad del siglo XVIII, periodo en el cual fue generado el Manuscrito Sanv. D.3.

II.1 Italia en el siglo XVIII. Panorama general

En 1744, el inglés Charles Thompson relató su impaciencia por conocer Italia, a la cual refirió como

[...]un país tan famoso en la historia, que una vez dio leyes al mundo; que es en la actualidad la mayor escuela de música y pintura, contiene las producciones más nobles de la estatuaria y la arquitectura, y abunda en gabinetes de rarezas, y colecciones de todo tipo de antigüedades.⁶⁴

De esta manera, el viajero describía a Italia como uno de los grandes centros culturales de la época, al igual que un gran número de viajeros de toda Europa, para quienes la península

⁶⁴ Texto original: “[...] a country so famous in history, which once gave laws to the world; which is at present the greatest school of music and painting contains the noblest productions of statuary and architecture, and abounds with cabinets of rarities, and collections of all kinds of antiquities.” En Sorabella, Jean. “The Grand Tour.” En *Heilbrunn Timeline of Art History*. (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000) consultado el 3 de enero de 2021 http://www.metmuseum.org/toah/hd/grtr/hd_grtr.htm Traducción libre de la autora]

constituyó el paso obligado dentro del recorrido conocido como *Grand Tour*. Sin embargo, pese a esta concepción, la situación general de Italia no corrió con la misma suerte. Política y geográficamente fragmentada en múltiples ciudades-estado desde la Edad Media, la Italia del *settecento* estuvo controlada en su mayoría por la Iglesia Católica y las grandes potencias europeas del momento, como España y Austria. Esta situación llevó a que los grandes cambios políticos y sociales suscitados por las nuevas ideas progresistas y revolucionarias llegaran más tardíamente a Italia, por lo que no se dio una unificación territorial y política sino hasta el siglo XIX. Dicho panorama modeló, en gran medida, una realidad que estaría caracterizada por una complejidad que permeó los diferentes planos de la vida: social, político, económico y cultural.

Lo anterior pudo apreciarse, por ejemplo, en los grandes contrastes característicos de una sociedad estratificada, en donde el clero y la nobleza tuvieron un dominio hegemónico a lo largo del siglo; de igual manera, se dio una decadencia económica generalizada, derivada de las guerras de sucesión precedentes, así como en un importante retraso en la inclusión de las nuevas ideas revolucionarias y del pensamiento ilustrado de manera uniforme, en especial, si se le ubica dentro del contexto en el que se encontraban las grandes potencias europeas del momento.⁶⁵

En cuanto al panorama cultural, permeado por este contexto, González de Sande indica que

[...]paralelamente al atraso del sistema, un intenso florecimiento cultural, extendido por toda la península, fruto del esplendor renacentista del siglo anterior, unía al país itálico en un fenómeno casi incomparable en el resto de Europa. De este modo, si bien es cierto que la concepción de Italia como patria aún no estaba consolidada, la idea de una

⁶⁵ Mercedes González de Sande, *El florecimiento cultural de las mujeres en el siglo XVIII italiano*, (Ediciones Universidad de Salamanca: España, 2017), 166.

república intelectual italiana se estaba reforzando de manera cada vez más intensa, gracias a un extenso y destacado colectivo de intelectuales [...], tanto de la nobleza como de la alta y creciente burguesía, que interactuaban de manera muy proficua con la comunidad intelectual europea; haciendo de Italia un importante núcleo de erudición progresista y de una iluminada reforma social y cultural.⁶⁶

Esta prosperidad que, como bien dice, venía gestándose desde el Renacimiento, dio a Italia una posición central dentro de la cultura de la Europa moderna. Cabe mencionar que el impulso principal fue dado por los estratos sociales más altos -el clero y la nobleza- en los cuales se concentró no sólo un poder político y social, sino también cultural. Así, las ideas e ideales humanistas plasmados en autores como Maquiavelo, Castiglione, Petrarca, entre otros, tuvieron un impacto en la construcción de los idearios de las clases privilegiadas del *settecento*.

En esta línea, la producción cultural en Italia durante el siglo XVIII respondió directamente al complejo entramado que se vivía en ese momento. Así, la producción musical se caracterizó por ser una expresión y manifestación que reflejó un contexto social, político, geográfico y económico que traducía las características del desarrollo de las sociedades aristócratas y creciente burguesía, cuyos despliegues artísticos como la música, fueron impulsados por los influyentes núcleos que las conformaban.

II.2 La flauta de pico como instrumento amateur: la sonata solista para flauto e basso en Italia

Dado el vasto repertorio para violín producido durante el siglo XVIII en Italia y su influencia como modelo compositivo en diversas capitales europeas, se suele relacionar a esta

⁶⁶ Idem.

zona geográfica como la cuna de los instrumentos de cuerda, lo cual podría dar la impresión de que instrumentos de viento como la flauta de pico y el *traverso* fueron poco utilizados y cultivados en comparación con su desarrollo en lugares como Inglaterra, Holanda, Francia o Alemania. A lo anterior, puede sumarse la escasa presencia de la flauta de pico y sus ejecutantes en documentos de archivos durante 1700, situación que se dio principalmente por la coincidencia existente en la figura del oboísta-flautista,⁶⁷ sobre todo en el ámbito profesional a lo largo del siglo XVIII.

Al parecer, una aparente escasa producción musical italiana, tanto para la flauta de pico como para *traverso*, junto con una insuficiente práctica de ambos instrumentos, fueron percibidos incluso en su época, situación que queda de manifiesto en escritos de músicos como Quantz, quien menciona en su “Ensayo de un Método para Tocar la Flauta Transversa”, la idea de que los italianos poco hicieron para el desarrollo de los instrumentos de aliento:⁶⁸ “[En Italia] los instrumentos de aliento son menos usados que en otros países y, en consecuencia, los habitantes no tienen tan buen gusto en relación con estos instrumentos como lo tienen en otros asuntos musicales.”⁶⁹ No obstante, la vasta producción específica para flauta de pico

⁶⁷ Resultado de una larga tradición de la práctica multi instrumentista, la cual fue desapareciendo con la especialización instrumental derivada de la creación de las grandes orquestas.

⁶⁸ Federico Maria Sardelli, *The Recorder and the Flute in Italy in Vivaldi's Time* (England: Routledge, 2007), 22.

⁶⁹ Texto original: “For this country [Italy] wind instruments are used less than in other countries, in consequence of which people have less good taste concerning them than they have in other musical matters”, en Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute. The classic of Baroque Music Instruction*, traducción con notas e introducción de Edward R. Kelly (Boston: Northeastern University Press, 2001), 268. [Traducción libre de la autora]

creada en las primeras tres décadas de 1700 -principalmente en Venecia, Nápoles⁷⁰ y Roma-,⁷¹ pone en evidencia el gran desarrollo que el instrumento estaba teniendo en Italia.

En este sentido, llama la atención que, a pesar del vasto repertorio italiano creado para la flauta de pico, así como la importancia que tuvo particularmente en Italia, sea relativamente poca la producción musicológica con líneas de investigación centradas, por ejemplo, en el análisis y caracterización de los repertorios diletante y profesional durante el *settecento* italiano. Lo anterior alcanza también al campo de la interpretación musical, en donde apenas comienza a apreciarse la integración de repertorio italiano no canónico en las agendas de los flautistas de pico de actuales.⁷² Por otro lado, existen investigaciones recientes que han abonado de manera importante el estudio de la flauta de pico específicamente en Italia, así como al análisis y catalogación de numerosas fuentes documentales y musicales relacionadas con su diseminación, prácticas interpretativas, nivel técnico desarrollado, naturaleza y cantidad de repertorio, manufactura, características físicas de los instrumentos históricos existentes, entre otros. Tales trabajos han evidenciado el desarrollo y la popularidad que el instrumento y su repertorio tuvieron entre una gran cantidad de intérpretes, tanto amateurs como profesionales en Italia durante el siglo XVIII.⁷³

⁷⁰ Música tanto publicada como manuscrita de autores como Francesco Maria Veracini, Benedetto Marcello, Diogenio Bigaglia, Paolo Bendetto Bellinzani, Antonio Vivaldi, Sammartini, Leonardo Leo, Francesco Mancini, Nicola Fiorenza, Domenico Sarri, por mencionar sólo algunos.

⁷¹ Aunque de origen inglés y con actividad musical principalmente en Roma y Nápoles, vale mencionar la vasta obra original para el instrumento y en menor medida para travesero- desarrollada por Robert Valentine, misma que queda evidenciado en sus casi diez *opus* dedicados a la flauta de pico.

⁷² Situación que ha empezado a cambiar recientemente, derivada de las crecientes investigaciones musicológicas relacionadas con la interpretación de la flauta de pico en centros musicales específicos de Italia, particularmente Nápoles y Venecia.

⁷³ Destacan las investigaciones de Federico Maria Sardelli (“Il flauto nell’Italia nel primo settecento”, *Ad. Parnasum* 2, no. 3 (2004); *Vivaldi’s music for flute and recorder*, traducción de de Michael Talbot (Londres-Nueva York: Routledge-Taylor and Francis, 2007); Inês de Avena Braga (“Dolce Napoli: Approaches for performance. Recorders for the Neapolitan Baroque repertoire, 1695-1759” (tesis doctoral, Universidad de Leiden, 2015); Tommaso Rossi, “Il flauto a Napoli durante il Viceregno Austriaco” (tesis de licenciatura, Università degli Studi

El cambio en la estructura y fisonomía de la flauta de pico renacentista a la flauta de pico barroca,⁷⁴ permitieron que ésta evolucionara hacia un instrumento solista, tocado tanto por profesionales como por amateurs, con lo que el instrumento adquirió un éxito sin precedentes. Las tres primeras décadas del siglo XVIII fueron las más prolíficas para la flauta de pico en Italia, periodo durante el cual gozó de una breve, pero significativa existencia con gran florecimiento tanto del instrumento como de su repertorio. Reflejo de ello se aprecia en las numerosas obras escritas para exaltar sus cualidades técnicas e interpretativas, tanto como instrumento virtuoso en manos de profesionales, como para el uso privado de flautistas *dilettanti*. Sardelli menciona al respecto:

En Italia dos fenómenos aparentemente contradictorios se manifestaron en la segunda y tercera década del siglo dieciocho. Por un lado, emergió un repertorio solista pensado expresamente para la flauta de pico. Por otro, el instrumento tuvo su declive. [...] Esta proliferación de contribuciones musicales revela la presencia de un importante número de flautistas de pico -profesionales y amateurs- quienes requerían piezas específicamente adaptadas a la técnica del instrumento, más que fundirlas en un idioma poli instrumental genérico.⁷⁵

“Federico II, 2010); Richard A. McGowan (*Italian Baroque Solo Sonatas for the Recorder and the Flute* (Detroit: Harmonie Park Press, 1978).

⁷⁴ La transición de la flauta Renacentista -caracterizada por una sección cilíndrica que se convierte en una sección cónica invertida después del primer orificio, hecha en una o dos piezas sin prácticamente ningún ornamento-, a la flauta Barroca -de tres piezas con una estructura más cilíndrica que va acortando su diámetro hacia la base, ornamentada y con orificios considerablemente más pequeños-, facilitó las posibilidades del instrumento (un registro amplio más sencillo, timbre más refinado y variado y cambio de diapasones debido a sus secciones intercambiables, lo que permitía mayor flexibilidad de afinación). David Lasocki, “Recorder”, en *Oxford Music Online, Grove Music Online* (Oxford University Press, s/f), consultado el 24 de mayo de 2017 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23022>.

⁷⁵ Texto original: “In Italy two apparently contradictory phenomena manifest themselves in the second and third decades of the eighteenth century. On one hand, a solo repertory expressly intended for the recorder emerges. On the other hand, the instrument goes into decline. [...] This proliferation of musical contributions reveals the presence of an appreciable number of recorder-players -professionals as well as amateurs- who required pieces specifically tailored to the instrument’s technique rather than cast in a generic, ‘polyinstrumental’ idiom.” En Sardelli, *Vivaldi’s Music for Flute and Recorder*, traducción de Michael Talbot (Londres-Nueva York: Routledge-Taylor and Francis, 2007, 7-8. [Traducción libre de la autora]

Lo anterior queda de manifiesto en el repertorio dedicado específicamente al *flauto*⁷⁶ en oposición a las colecciones *per ogni sorte di stromenti*⁷⁷ generadas a lo largo del siglo XVII, momento en el cual es poco común encontrar música expresamente para flauta de pico. Cabe mencionar que, ya desde finales del siglo XVII y sobre todo la primera mitad del siglo XVIII, la flauta de pico fue uno de los instrumentos más populares en toda Europa. A pesar de su amplio desarrollo y repertorio en Italia, derivado principalmente de su inclusión en la producción musical patrocinada por las clases dominantes de la época -clero y nobleza-, los escasos estudios en torno del repertorio tanto profesional como amateur para flauta de pico se han centrado principalmente en Inglaterra.⁷⁸ Esto podría explicarse dada la enorme cantidad de música de compositores italianos que fue publicada y distribuida por toda Europa, proveniente en su mayoría de este país.

En este sentido, es importante mencionar que la preminencia que Italia, Francia y Alemania tuvieron en el siglo XVI y XVII en el campo de la industria editorial musical, pasó a manos de Inglaterra y Holanda en el siglo XVIII con la actividad de John Walsh⁷⁹ en Londres y Estienne Roger en Ámsterdam, quienes centraron sus esfuerzos en la edición de una

⁷⁶ Nomenclatura que va a definir a la “flauta” como *flauto italiano* o flauta de pico en oposición al *flauto tedesco* o *traverso*. Sergio Balestracci, “La Sonata solistica per flauto dolce nel Seicento italiano”, en *Il flauto dolce. Dallo scolaro al virtuoso*, ed. Vittorio Nicolucci (Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2000), 76-82.

⁷⁷ Para “cualquier tipo de instrumento”, generalmente música que se adaptaba a la tesitura de la flauta de pico en do o bien, en sol, contrariamente al repertorio del siglo XVIII pensado específicamente para la flauta de pico en fa.

⁷⁸ Cfr. David Lasocki, “Professional Recorder Playing in England 1500-1750. I: 1500-1640”, *Early Music* 10, núm. 1 (1982): 23-29; II: 1640-1740, *Early Music* 10, núm. 2 (1982): 182-191; “Professional Recorder Players in England, 1540-1740” (tesis doctoral, Iowa City: The University of Iowa, 1999); “Amateur Recorder Players in Renaissance and Baroque England”, *American Recorder* 40, núm. 1 (1999): 15-19.

⁷⁹ Cfr. David Lasocki, “The London Publisher John Walsh (1665-1736) and the Recorder”, en *Sine musica nulla vita. Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16*, ed. Nicholaus Delius (Celle: Moeck, 1997), 343-74, <http://www.instantharmony.net/Music/Sine-Musica-1997.pdf>.

producción musical destinada al creciente número de consumidores amateurs.⁸⁰ Así, mientras la industria editorial incrementaba la popularidad de música y compositores -italianos en su mayoría- gracias a las principales casas editoras del momento, comparativamente poca música fue publicada en Italia, en donde el proceso de impresión movable se mantenía vigente y la copia manuscrita proliferaba principalmente en el campo musical. Sobre la industria editorial en Italia, Giancarlo Rostirolla indica que

Ya durante los siglos XVI y XVII en Italia existe una floración de editores e impresores dedicados a la producción editorial musical que, entre Venecia, Roma, Nápoles, Milán, Bolonia, Florencia, Lucca, Módena y otros centros, se disputan las obras de los mejores músicos y teóricos. Sin embargo, los libros musicales impresos (sobre todo prácticos), a pesar de los avances técnicos del arte tipográfico y los esfuerzos para hacerlos económicamente competitivos con respecto al manuscrito, nunca conseguirán suplantar a este último, que sobrevivirá a través de los siglos junto a las ediciones (con períodos de absoluto predominio sobre éstas) [...].⁸¹

Por otro lado, recordemos que, desde sus inicios, la música siempre estuvo ligada y fue promovida principalmente por personas e instituciones para quienes ella representaba un lugar relevante; en este sentido, tanto la producción musical impresa como manuscrita en el siglo XVIII respondieron a estas circunstancias. En esta línea, la flauta de pico resultó ser uno de los

⁸⁰ Lo que puede constatarse en las numerosas recopilaciones impresas que aparecieron sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

⁸¹ Texto original: “Già durante i secoli XVI e XVII l’Italia assiste quindi a una fioritura di editori e stampatori dediti allà cura del prodotto editoriale musicale che, tra Venezia, Roma, Napoli, Milano, Bologna, Firenze, Lucca, Modena ed altri centri, si contendono le opere dei migliori musicisti e teorici. Ma i libri musicali a stampa (soprattutto pratici), nonostante i progressi tecnici dell’arte tipografica e gli sforzi per renderli concorrenziali economicamente rispetto al manuscrito, non riuscirano mai a soppiantare quest’ultimo, che sopravviverà attraverso i secoli, accanto alle edizioni (con periodi di assoluto predominio su queste) [...]” En Giancarlo Rostirolla, “L’editoria musicale à Roma nel Settecento”, en *Le muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, ed. Bruno Cagli (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985), 124. [Traducción libre de la autora].

instrumentos predilectos entre los círculos nobles italianos, muchas veces nutridos por los ideales culturales de la Arcadia, por lo que el repertorio dedicado a este instrumento obtuvo un desarrollo enorme derivado de la tendencia y moda de las élites sociales, mismas que se convirtieron en las principales consumidoras y “productoras” de nuevo repertorio durante los primeros treinta años del *settecento* italiano.

La música fue, pues, un elemento característico y distintivo dentro de la formación dada a los descendientes -generalmente varones- de las familias nobles italianas, lo que los dotaba de un estatus tanto social como cultural. Lo anterior, resultado de la preocupación de las clases dominantes por una educación basada en una serie de códigos y conductas legitimantes de su posición social, provenientes de un ideal humanista en donde las artes liberales y caballerescas jugaban un papel fundamental en la construcción de una identidad aristocrática. Esto se vio reflejado en la aparición de una importante cantidad de colecciones musicales manuscritas pertenecientes a diversas familias aristócratas italianas, entre las cuales se encuentra el manuscrito objeto de estudio.

En este sentido, la presencia constante de la flauta de pico y de música escrita de manera expresa para el instrumento dentro de un gran número de colecciones privadas italianas, provee evidencia indiscutible de su predilección entre los círculos aristocráticos -generalmente círculos de *dilettanti*- en donde eran comisionadas colecciones de música para uso personal. Las características de las obras incluidas dentro de estas colecciones conducen a una reflexión más amplia con relación al fenómeno amateur en Italia y la producción musical derivada de éste.

II.3 La colección de Paolo Antonio Parenisi: la consolidación de un fenómeno en desarrollo

Como abordé anteriormente, el *boom* de la flauta de pico en las altas esferas italianas trajo consigo un gran desarrollo de material musical sin antecedentes en la historia del instrumento, hasta ese momento. Gran parte de este material consistió en colecciones de música dedicada a la flauta de pico -todas ellas manuscritas- realizadas bajo la comisión de diletantes aristócratas, con la finalidad de formarse en una de las líneas de las artes liberales: la música.

Algunas de las principales colecciones surgieron en Venecia, provenientes de algunas de las familias más importantes de la nobleza véneta como los Contarini, Grimani, Querini y Carminati, quienes representan algunos de los apellidos más recurrentes cuando se habla de *dilettantismo* en Italia, dada la importante cantidad de música -manuscrita- que resultó de su actividad como intérpretes amateurs. Sin embargo, existen otras colecciones derivadas de esta tradición formativa fuera de Venecia, entre las cuales vale la pena destacar la colección del luqués Paolo Antonio Parenisi, una de las más grandes e interesantes colecciones de música italiana para *diletante*, misma que ha sido apenas estudiada y de la cual forma parte el manuscrito Sanv. D. 3 *Sinfonie di varij autori*.⁸²

II.3.1 Paolo Antonio Parenisi: una tradición familiar

Son muy escasas las fuentes en donde se menciona algún dato biográfico relativo a la vida del luqués Paolo Antonio Parenisi. Por otro lado, a pesar de la relevancia que adquirió su familia dentro del comercio y la vida económica de Italia -superando incluso sus fronteras- los

⁸² Abordaré su colección en el Capítulo 3.

Parensi han sido poco mencionados en escritos actuales como una estirpe de gran notabilidad en la historia social y comercial de Lucca, encontrando algunas excepciones en fuentes muy especializadas. En esta línea, existe aún mucho por conocer cuando lo que se busca es indagar sobre la vida de uno de los integrantes de esta familia, especialmente cuando no se trata del primogénito⁸³ de uno de los linajes más importantes de Lucca en el siglo XVIII.

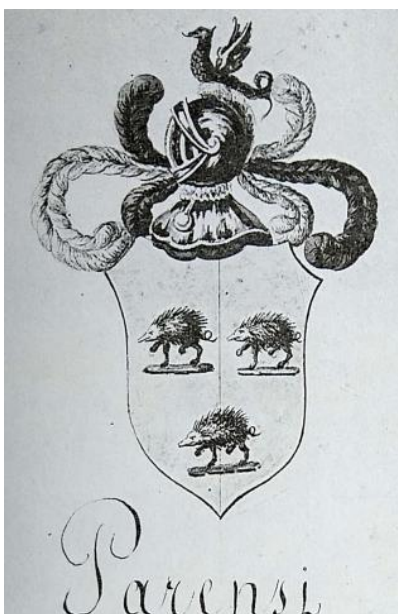


Imagen 1. A.S.L., *Libro d'oro della Nobiltà lucchese*, p. 153

Dada la dimensión de esta colección, así como su relevancia musical enmarcada dentro del fenómeno del amateurismo italiano del *settecento*, resulta fundamental saber quién fue este personaje con el fin de conocer los elementos que contribuyeron a su conformación como amateur y, por tanto, a la creación de esta colección. Por esta razón, las siguientes líneas atenderán a un primer intento de reconstrucción de su vida a partir de algunos rastros inéditos

⁸³ De quienes generalmente existen más registros, como puede apreciarse en una importante cantidad de información relativa a su hermano mayor, Jacopo Giuseppe, primogénito de Girolamo Parensi y Anna María van Diemen, a quienes mencionaré más adelante.

encontrados principalmente en documentos históricos y registros de archivo localizados en el Archivo de Estado y la Biblioteca Estatal de Lucca, Italia, así como en algunas pocas fuentes documentales en donde se le menciona. En este sentido, uno de los objetivos será el de establecer *un perfil* de intérprete amateur activo en Italia en esta época.

La familia Parenzi ocupó un lugar relevante dentro de la vida política y económica luquesa, desde el siglo XIV hasta el siglo XVIII.⁸⁴ Girolamo Parenzi, padre de Paolo Antonio, fue uno de los mercaderes más ricos de Lucca hasta su muerte, a principios del siglo XVIII. Lo anterior, como resultado de una vasta fortuna y bienes familiares heredados por generaciones,⁸⁵ así como una relevante actividad mercantil⁸⁶ -desarrollada entre Italia, el resto de Europa e incluso Asia-⁸⁷ debido en gran parte al establecimiento de una importante sociedad comercial en Ámsterdam, centro económico europeo más significativo de su época.⁸⁸

Después de residir en Holanda 35 años, a su regreso a Italia en 1690⁸⁹ y con una de las más grandes fortunas en Lucca,⁹⁰ Girolamo Parenzi participó activamente en la vida política

⁸⁴ Cinzia Cesari se encargó de realizar una reconstrucción de la historia familiar a partir de una serie de documentos localizados en el Archivo de Estado de Lucca, con especial énfasis en la vida de Girolamo y Pompeo Parenzi, padre y tío de Paolo Antonio, quienes se dedicaron a una importante actividad mercantil entre Italia septentrional y el extranjero. Cfr. Cinzia Cesari, *Mercanti lucchesi ad Amsterdam nel' 600: Girolamo e Pompeo Parenzi* (Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1989).

⁸⁵ Hecho que queda asentado en su testamento: A.S.L. Archivio Mansi, Eredità Parenzi, 355, P-Testamenti/Q-Matrimoni, 1560-1784.

⁸⁶ Basada principalmente en la importación de seda -así como vino y aceite- proveniente de Lucca, uno de los recursos económicos de más auge durante el siglo XVII.

⁸⁷ Cesari, *Mercanti lucchesi ad Amsterdam nel' 600*, p. 47.

⁸⁸ Por su parte, Giorgio Spini menciona que una de las razones por las cuales Lucca mantuvo su independencia respecto de la situación de dominación -tanto extranjera como interna- que tuvieron diversas regiones en ese momento, se dio principalmente a la relación que mantuvo la oligarquía mercantil luquesa con la floreciente industria de la seda desde inicios del siglo XVII, lo cual consolidó el dominio propio y la independencia de esta República aristocrática. Cfr. Giorgio Spini en prefacio a Rita Mazzei, *La società Lucchese del seicento* (Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1977).

⁸⁹ Cesari, 85.

⁹⁰ Sobrepasando incluso la de sus propios familiares.

de la República luquesa tomando el cargo de *Anziano* en diversas ocasiones y de *Gonfaloniere*⁹¹ justo antes de su muerte en 1713. El privilegio era de pocos, pues sólo aquellos que contaban con una larga tradición familiar en el gobierno podían aspirar a algún cargo público.⁹² Así, el poder político siempre estuvo ligado al económico y comercial, pues fueron las familias más ricas y nobles -generalmente mercaderes como los Parenisi o familias con representantes del clero como los Buonvisi- las que concentraron los puestos más altos y el mayor dominio territorial y político en Lucca. En este contexto, nace y crece Paolo Antonio Parenisi (1688-1749)⁹³ quien, junto a su hermano, el primogénito Jacopo Giuseppe, heredaron la totalidad de bienes de la familia y continuaron con la próspera actividad mercantil entre Lucca y los Países Bajos, participando de manera asidua en la vida política como Ancianos y Senadores de la República.⁹⁴

Como mencioné anteriormente, Cesari establece el inicio de la última década de 1700 como año de regreso de su padre a Lucca, dato que lleva a pensar que Paolo Antonio nació probablemente en Holanda, un par de años antes de que sus padres Girolamo y Anna Maria van Diemen -hija de un rico mercader holandés proveniente de Ámsterdam-⁹⁵ se trasladaran a

⁹¹ A partir de 1372, cuando Lucca obtuvo su libertad después de la dominación por parte de Florencia y Pisa, se compiló un estatuto en donde se establecía que la ciudad debía ser gobernada por un *Collegio* de nueve Ancianos, un *Gonfaloniere* de Justicia y un Consejo General. El *Gonfaloniere* conformaba el máximo poder de la República, por encima de los Ancianos (Cesari, 15). Por su parte, Renzo Sabbatini menciona que “Dentro de estas casas sólo los mayores exponentes, los de las ramas económicamente más sólidas se convierten en *Gonfaloniere*; los otros se detienen en el grado de Ancianos, quienes son reelegidos varias veces con regularidad”. Texto original: “All’interno di queste casate solo i maggiori esponenti, quelli dei rami económicamente più solidi diventano Gonfaloniere; gli altri si fermano al grado di Anziani, a cui vengono rieletti più volte con regolarità.” En Renzo Sabbatini, *I Guinigi fra ‘500 e ‘600. Il fallimento mercantile e il rifugio nei campi* (Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1979), 21. [Traducción libre de la autora]

⁹² Jacopo Parenisi, padre de Girolamo y abuelo de Paolo Parenisi fue Anziano cinco veces, Senatore seis y Gonfaloniere cinco, de la misma manera que muchos otros de sus parientes (Cesari, 96).

⁹³ Giuseppe Vincenzo Baroni, *Notizie genealogiche delle famiglie lucchesi* [Manuscrito 1125 de la B.S.L.], s. XVIII, fol. 525r.

⁹⁴ Cesari, 100

⁹⁵ *Ibid.*, 47

Lucca. Sin embargo, en las *Noticias genealógicas de las familias luquesas* (s. XVIII),⁹⁶ G. V. Baroni indica lo siguiente:

[1682] El día 20. [de] Febrero [de] 1682 fue bautizado en S[an]. Giovanni⁹⁷ Jacopo Giuseppe del Señor Girolamo Parenzi. Muere el día 26 [de] Marzo [de] 1763. [1688] El día 19. [de] [¿]octubre[?] [de] 1688 fue bautizado como el anterior [en S. Giovanni] Paulo Antonio del Señor Girolamo Parenzi. Muere el 11. [de] Junio [de] 1749.⁹⁸

Dicho registro implica que sus padres pudieron haber visitado Lucca antes de su regreso definitivo⁹⁹ para el bautizo de sus dos primeros hijos, Jacopo Giuseppe, primogénito, y Paolo Antonio, segundo en la línea sucesoria.

Los siguientes registros localizados de un “Paolo Parenzi” proveen evidencia de una estancia en Roma durante la primera década del *settecento*, cuando Paolo tenía 22 años. Se trata de dos libretos publicados en Roma en 1710, mismos que contienen dos tragedias representadas por los “señores caballeros” del *Collegio Clementino*¹⁰⁰ de Roma, ambas exhibidas

⁹⁶ Baroni, *Notizie genealogiche delle famiglie lucchesi*. El autor realiza una reconstrucción de la genealogía de los Parenzi, e integra fechas clave de una diversidad de hechos -por años- que ocurrieron dentro de esta familia, desde sus inicios.

⁹⁷ Muy probablemente se refieren a la *Chiesa e Battisterio dei Santi Giovanni e Reparata* en Lucca.

⁹⁸ Traducción de la autora. Texto original: “[1682] A di. 20 Febraio 1682. fù battezzato in S. Giovanni Jacopo Giuseppe del Sig[nor]e. Girolamo Parenzi. Se ne mori á di 26. Marzo 1763. [1688] A di 19 [otto]bre? 1688. fù battezzato come sopra Paulo Antonio del Sig[nor]e. Girolamo Parenzi. Se ne mori à di 11. Giugno 1749”. En Baroni, fol. 525r.

⁹⁹ Lo que podría explicar un “corte” en la correspondencia desde Ámsterdam establecida entre su padre y sus vínculos comerciales entre julio de 1688 y abril de 1689.

¹⁰⁰ El *Collegio Clementino di Roma*, bajo la tutela de los padres Somascos se caracterizó por aceptar únicamente a jóvenes, nobles de nacimiento, pertenecientes a las familias más notables de Italia, en donde los *gentiluomos* eran formados en las artes liberales y caballerescas. Los jóvenes eran alentados a participar en diversas artes escénicas; eran organizados periódicamente bailes y producciones teatrales y musicales dependiendo de la época del año, como los carnavales. De este *Collegio* y de la educación ahí impartida se hablará a profundidad en el siguiente segmento.

durante las vacaciones del Carnaval de ese año: *Il Pirro* de Thomas Corneille,¹⁰¹ en donde figura en el primer *intermezzo* en un “abatimiento de armados con escudo y sable” y *Laodice*¹⁰² del mismo autor, en donde es presentado de igual manera en dos *intermezzi*: el primero, un baile *di Zanni*¹⁰³ y el segundo, un combate de espadas.

Así mismo, existe otro documento que confirma tanto su estancia en Roma, como su paso por el *Collegio Clementino*. Dicho documento consiste en varios registros con aprobación del Vaticano en donde queda asentado que Paolo Antonio solicita la lectura de una serie de “libros prohibidos”¹⁰⁴ a lo largo de varios años. Dichos registros fueron realizados en fechas diversas, en los cuales se lee lo siguiente:

Eminentísimos y Reverentísimos Señores/ Paolo Antonio Parenzi Patricio luqués de 36 años de edad, habiendo estudiado filosofía, teología y leyes en el Collegio Clementino de Roma, encontrándose a menudo ocupado en los Magistrados públicos de la República [de Lucca], suplica reverentemente [¿?] la Licencia para poder retener y leer los libros

¹⁰¹ Tomaso Cornelio, *Il Pirro Tragedia. Tradotta y Recitata da' Signori Cavalieri del Collegio Clementino nelle Vacanze del Carnovale nell'Anno MDCCX. Dedicata All'Eccellentissimo Signore D. Francesco Paceco, E Gyron, Duca d'Uzeda* (Roma: Stamperia di Gio, Francesco Chracas, 1710),

https://archive.org/details/bub_gb_Zl1MNumFcnQC/page/n1/mode/2up

En un libreto de 1717 se menciona a esta tragedia como *Dramma per musica*, misma que fue representada en la “Sala de' Signori Capranica” en Roma con música del “Sig. [re] Francesco Gasparini, virtuoso del Sig. [re] Principe Ruspoli” (Roma: por Bernabò, 1717), <https://archive.org/details/ilpirrodramaperm87zeno/mode/2up>

¹⁰² Tomaso Cornelio, *La Odice Tragedia. Tradotta dal Franzese, e recitata da' Signori Cavalieri del Collegio Clementino nelle Vacanze del Carnovale nell'Anno MDCCX. Dedicata All' Illustriss.[imo] & Eccel'entiss.[imo] Sig.[nore] D. Domenico Grillo, Duca di Monte Rotondo, e di Giuliano, Marchese di Francavilla, e di Rota, Conte dell'Anguillara, e Signorere di Trevignano, etc.* (Roma: Stamperia di Gio, Francesco Chracas, 1710), https://archive.org/details/bub_gb_EYn-ShDXGfEC/mode/2up

¹⁰³ Personaje representado en la *commedia dell'arte*. Ver The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Zanni”, Encyclopaedia Britannica, s/f, consultado el 5 de noviembre de 2018, <https://www.britannica.com/art/zanni>

¹⁰⁴ Incluidos en el *Index librorum prohibitorum* o “Índice de libros prohibidos”, realizado a partir del siglo XVI, los libros prohibidos consistían en publicaciones cuyas ideas resultaban contrarias al pensamiento católico. Estos libros no podían ser leídos sin consentimiento de la Iglesia. Este “Índice”, además de ser un elenco de libros restringidos por la Iglesia Católica, establecía los preceptos relativos a la censura de estos.

prohibidos de filosofía, teología, matemáticas y leyes que incumben a su profesión, y así mismo para su mayor erudición de historia y las bellas artes[...].¹⁰⁵

A lo anterior, le sigue una primera “respuesta” datada en 1724 en donde se describen algunos de los autores que le fueron permitidos leer, entre los cuales se encuentran Nicolás Maquiavelo, Adonide Marini, Molineo, entre otros. Posteriormente, se extienden una serie de prórrogas en los años de 1727, 1729, 1732, 1736, 1739, 1741, 1744 y 1747. Es en 1747 cuando se registra de nuevo la solicitud para la lectura de dos autores que al parecer le fueron negados dado el tipo de ideas -contrarias a la Iglesia- que contenían estas obras:

Paolo Parenzi Patricio luqués de 59 años de edad, habiendo obtenido por razón de sus estudios y de su uso en los Magistrados públicos la licencia para leer y retener libros prohibidos, exceptuando entre las otras, la obra de Salgado y la Historia Civil de Pietro Giannone, provocativos al [¿?] de Santissimi Piedi, humildemente suplica a Su Santidad la oportuna licencia de leer y retener una y otra.¹⁰⁶

Como puede apreciarse, de lo anterior se entiende que Paolo tuvo una formación inicial a cargo de los Somascos en materia de teología, filosofía y leyes, misma que se extendió -al igual que los intereses anteriormente descritos- desde una temprana edad, hasta poco antes

¹⁰⁵ Texto original: “Em[minentissi]:mi Rev:[erentissi]:mi Sig[no]:ri/ Paolo Antonio Parenzi Patrizio Lucchese di età di anni 36. avendo studiato Filosofia, Teologia, e Legge nel Colleggio Clementino di Roma, ritrovandosi spesse voltè occupato ne pubblici Magistrati della Republica, supplica riverentem[men].te l'[¿?] della Licenza di potere ritenere, e leggere i Libri proibiti di Filosofia, Teologia, Mattematica, e Legge spettanti alla sua Professione, e per sua maggiore erudizione anche d'Istorie, e belle lettere. [...]” A.S.L, Archivo Mansi, Miscellanea Parenzi, 462 (1724-1857), Filza 4º, núm. 2, cc. 1-3 [Traducción libre de la autora].

¹⁰⁶ Texto original: “Paolo Parenzi Patrizio Lucchese in età di anni 59. avendo ottenuto per raggione de suoi studi, e de suoi impieghi ne pubblici Maggistrati la Licenza di Leggere, e ritenere libri proibiti eccetuare però trà le altre, l'opere del Salgado, e l'Istoria Civile di Pietro Giannone, prosocato al [¿?] de Santissimi Piedi umilissimam[ment].e suplica la Santità V[ost]ra per l'opportuna Licenza di leggere, e ritenere l'una, e l'altra.” en A.S.L, Archivo Mansi. Miscelanea Parenzi 462 (1724-1857) (senza titolo) Filza 4º, no.2, fol. 4 [Traducción libre de la autora].

de su muerte. Aquí me parece importante detenerme en dos puntos que pudieran dar información relevante: la denominación de “patricio luqués” y la naturaleza de sus estudios.

La división entre patricios y plebe fue un elemento fundamental de segmentación social y política durante el periodo de la República romana,¹⁰⁷ en la cual la denominación de *patrizio* se daba a los miembros de la familia de los *patres*, quienes formaban parte del Senado.¹⁰⁸ Desde la Europa medieval hasta la Revolución Francesa, el *patriziato* representó la clase social dominante. Dicha denominación hacía referencia a un grupo de familias¹⁰⁹ entre cuyos miembros eran repartidos puestos administrativos y judiciales por derecho hereditario, por lo que, a la riqueza de cada familia, se sumaban los diversos cargos públicos, creando espacios socialmente cerrados y divididos.¹¹⁰ Como menciona Gerardo Mansi, lo anterior tuvo impacto directo en el devenir de los diferentes miembros de dichas familias, principalmente los hijos:

Este *cierra*, muchas veces aplicado rigidamente, creó diversos obstáculos para el intercambio de fuerzas en el seno del patriciado local, sobre todo para cubrir los vacíos derivados de las numerosas quiebras financieras o por extinción de algunas familias, teniendo en cuenta así mismo que la práctica generalizada del *fideicomiso* de primogenitura masculina -que por un lado protegía el patrimonio a favor de uno solo de la familia- limitaba por otro lado a los hijos en situación de inferioridad, conduciéndolos al sacerdocio o bien a matrimonios más modestos.¹¹¹

¹⁰⁷ Al estar configurada como república, Lucca seguía el modelo de la antigua república romana.

¹⁰⁸ Ver “Patrizio”, en *Treccani Enciclopedia Italiana*, s/f, consultado el 25 de octubre de 2020, <https://www.treccani.it/enciclopedia/patrizio/>, “Patrizi e plebei”, *Dizionario di Storia*, 2011, consultado el 26 de octubre de 2020, https://www.treccani.it/enciclopedia/patrizi-e-plebei_%28Dizionario-di-Storia%29/

¹⁰⁹ Establecidas en los llamados *Libri d'Oro* italianos, libros en los que se integraron elencos de las familias nobles más distinguidas en Italia. Ver Giovanni Sabini, Giuseppe Cardinali, Cesare Manaresi, “Nobiltà”, *Treccani Enciclopedia Italiana*, 1934, consultado el 25 de octubre de 2020, https://www.treccani.it/enciclopedia/nobilta_%28Enciclopedia-Italiana%29/

¹¹⁰ Dando lugar, en el caso de Lucca, a una República oligárquica y aristocrática. Cfr. Gerardo Mansi, *I Patrizi di Lucca. Le antiche famiglie lucchesi ed i loro stemmi* (Lucca: Editrice Titania, 1996), 4.

¹¹¹ Texto original: “Questa *chiusura*, molte volte applicata rigidamente, creò parecchi ostacoli al ricambio di forze in seno al patriziato locale, soprattutto per ricoprire i vuoti dovuti ai molti dissesti finanziari di alcune famiglie o per l'estinzione di altre, tenendo altresì presente che la diffusa pratica del *fidecommesso* di primogenitura maschile

En el caso de los hermanos Parensi, a pesar de que su padre dejó la parte más notable de los bienes familiares tanto al primogénito Jacopo Giuseppe como a Paolo Antonio -segundo hijo-, es en su testamento donde se aprecia esta “desigualdad”, en donde reconoce el fideicomiso de “primogenitura perpetua” en beneficio de Jacopo, legado obtenido desde 1637.¹¹² Esto dio lugar a que Paolo Antonio se dirigiera a Roma con el fin de formarse en las materias antes mencionadas.

En cuanto a su estancia en este centro italiano, además de los registros en los libretos antes indicados, por el momento no se localizó más información que diera luz sobre los años que ahí pasó o las conexiones que pudo haber establecido que hubieran abonado a la creación del Manuscrito Sanv. D. 3 y su colección. Sin embargo, podemos encontrar algunas pistas en uno de los personajes contemporáneos a Paolo, Domenico Silvio Passionei, quien tuvo un acaecer similar al suyo. Passionei -quien se convirtiese en Cardenal de la iglesia romana, al mismo tiempo que desarrolló una actividad musical activa- nace en 1682 como primogénito del Conde Gian Benedetto Passionei. Fue enviado a Roma a la edad de 13 años -junto con su hermano Francesco- para estudiar en el Collegio Clementino¹¹³ en donde permaneció hasta

-se da un lato salvaguadava il patrimonio a favore di uno solo della specie- costringeva dall'altro i figli cadetti in condizione di inferiorità, spingendoli al sacerdozio oppure a matrimoni più modesti”. (Mansi, 4)

¹¹² A.S.L, Archivo Mansi, Eredità Parensi, 355, P- Testamenti/ Q- Matrimoni, 1560-1784, p. 22, fol. 718.

¹¹³ Como menciona Talbot, los hermanos Passionei -quienes corresponden a un caso similar a los hermanos Parensi-, siguieron una estrategia común en la nobleza italiana, la cual buscaba perpetuar la identidad, prestigio y poder del linaje, asegurando así mismo la continuidad familiar a través de sus herederos varones, así como proveer seguridad y ganancia económica. En este sentido, uno de los hermanos debía casarse con una mujer de familia noble con posesiones que fuera capaz de darle por lo menos a un hijo varón. El destino del otro hermano sería el de ingresar como miembro de la iglesia, obteniendo así riqueza y prestigio para la familia por medio de una vía diversa. En el caso de los Parensi, los documentos evidencian que fue Paolo Antonio quien siguió con la segunda línea. Cfr. Michael Talbot, “Domenico Silvio Passionei and his cello sonatas”, *Recercare* 23, núm. 1/2 (2011) y Alessandro Cont, *Giovin Signori. Gli apprendisti del gran mondo nel Settecento italiano* (Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2017), 24, https://www.academia.edu/32708916/Giovin_signori_Gli_apprendisti_del_gran_mondo_nel_Settecento_italiano_prefazione_di_Aurelio_Musi_Biblioteca_della_Nuova_Rivista_Storica_48_Roma_Societ%C3%A0_Editric_e_Dante_Alighieri_2017

1701, cuando se graduó en filosofía, para proseguir con sus estudios en leyes en La Sapienza.¹¹⁴ Fue en el Clementino donde Domenico adquirió instrucción musical en canto¹¹⁵ y posiblemente en violonchelo,¹¹⁶ datos que portan información sobre la inclusión de la enseñanza musical durante la formación en dicho Collegio.¹¹⁷

El *cursus* de Passionei en esta institución educativa fue de 6 años, antes de proseguir en la Universidad “La Sapienza” en Roma. Asumiendo que ese era el tiempo estimado para la conclusión de los estudios en el Clementino, puede inferirse que 1710 fue posiblemente uno de los últimos años para Paolo Antonio en esta institución, dado que su padre muere en 1713 y parece poco probable que hayan permanecido en Roma durante los años posteriores a sus estudios en Roma. En este sentido, registros epistolares de Paolo y su hermano¹¹⁸ los sitúan de manera factible en los Países Bajos durante 1714,¹¹⁹ en donde al parecer permanecieron algunos años, haciéndose cargo de los negocios iniciados por su padre y tío, mismos que continuaron desde Lucca hasta mediados del *settecento*.¹²⁰

¹¹⁴ Talbot, *Domenico Silvio Passionei and his cello sonatas*, 189-215.

¹¹⁵ Información que queda plasmada en una publicación realizada por el Collegio Clementino en 1696 como parte de los festejos de su segundo centenario de existencia en septiembre de ese año, en donde Passionei aparece como uno de los estudiantes más destacados en canto. Así mismo, la presente publicación resulta de especial interés dado que son mencionados algunos de los instrumentos enseñados en la institución, de los cuales hablaré más adelante. Cfr. *Brieve esposizione de' Studi di Lettere, ed Arti Cavalleresche Essercitati da' Nobili Convittori ed Accademici Stravaganti del Collegio Clementino nel presente Anno Seolare, e Scolastico MDCXCVI*, incluido en *Carmen secutare dum annum a Clemente VIII Pont. Max.fundatore num celebraret [...]* (Roma, Ercoli, 1696), consultado el 27 de septiembre de 2020,

https://books.google.com.mx/books?id=nAl80RkADdIC&pg=PA36&lpg=PA36&dq=98KHV_5DCgQ6AEwAnoECAMQAg#v=onepage&q&f=false

¹¹⁶ Instrumento al que dedicaría posteriormente su Op. 1 datado en 1718, de 12 sonatas para violonchelo y bajo continuo “XII Sonate/ a Violonchello Solo e Basso Continuo/ del C. Passionei/ a Amsterdam/ chez Jeanne Roger/ no. 446.

¹¹⁷ Sobre este aspecto, así como la relevancia e influencia que jugó el *Collegio Clementino* de Roma en la formación de Paolo Antonio Parenisi -entre cuyas consecuencias pudo haber estado la creación de su colección y del Manuscrito-, desarrollaré a profundidad en el siguiente punto.

¹¹⁸ Principalmente en los registros de *copia lettere* de ambos- A.S.L, Archivo Mansi, Archivo Mansi, Epistolario Parenisi, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 1714-1749.

¹¹⁹ Es aún necesaria una investigación más amplia para confirmar o refutar esta información.

¹²⁰ Cesari, *Mercanti lucchesi ad Amsterdam nel' 600*, 85.

Es probable que Paolo Antonio haya regresado a Lucca alrededor de 1724 o incluso antes.¹²¹ Una edición de la obra “Lucensis Civitatis Statuta Nuperrime Castigata [...]” de Henricus Bucellius de 1539, lo ubica ya en Italia. En el folio inicial, bajo el título principal, está la inscripción manuscrita “Di/ Paolo Ant[oni]:o Parenisi Lucca/ li 20 Giug:o 1727 [...]”.¹²² Cabe mencionar que el encuadernado en pergamino de dicha edición, al igual que la caligrafía del título manuscrito ubicado en el lomo del libro, corresponden a los utilizados en el Manuscrito Sanv. D. 3.

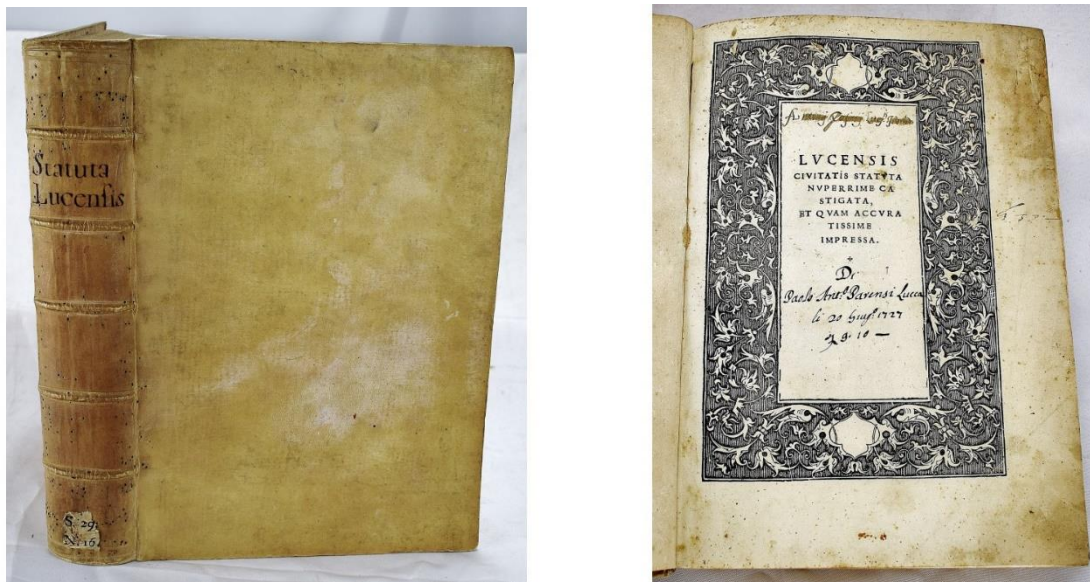


Imagen 2. “Lucensis Civitatis Statuta Nuperrime Castigata [...]” de Henricus Bucellius, autografiada por Paolo Antonio Parenisi

Por otro lado, los registros mencionados anteriormente, en los cuales Parenisi solicita al Vaticano algunos títulos de libros prohibidos a lo largo de varios años, sugieren una posible

¹²¹ Propongo este año dado que es el indicado en su primera solicitud de libros prohibidos al Vaticano.

¹²² Esta edición se encuentra actualmente en venta (mayo, 2021) en la página de “Sequitur Books”. Ver <http://www.sequiturbooks.com/lucensis-civitatis-statuta-nuperrime-castigata.html>

movilidad hacia Roma durante este periodo; sin embargo, es necesaria aún una investigación más amplia de documentos existentes en el Archivo de Estado de Lucca y otros recintos para poder rastrear y reconstruir su vida durante ese tiempo.

Finalmente, es muy posible que pasara sus últimos años en su natal Lucca, pues un último documento lo presenta como “rector” del “Spedale di San Luca” en Lucca.¹²³ Se trata del registro de “Reglas y obligaciones para los jóvenes estudiantes que se encuentran en el Hospital de San Luca, reformada nuevamente por orden del Noble Señor Paolo Antonio Pareni Moderno S. Rector del mismo Hospital/ en este día 23 Junio 1749.”¹²⁴ Este documento se encuentra firmado en distintas ocasiones por él mismo, firma que coincide con el nombre manuscrito de “Paolo Ant.o Pareni” incluido a lo largo de toda la colección musical, incluyendo el Manuscrito Sanv. D. 3.

Las características del repertorio incluido en su colección, mismas que abordaré en el siguiente capítulo, sugieren un interés y desarrollo en la música desde temprana edad, muy probablemente alimentado durante su estancia en el Collegio Clementino -institución escolar romana de origen eclesiástico para jóvenes nobles- en donde la música, en tanto arte liberal, conformaba parte esencial de la agenda educativa de los *Collegi*, *Accademie* y *Seminarium Nobilium* de Italia.

¹²³ Ubicado en el *Palazzo Galli Tassi* en Lucca, el Hospital de San Luca o de la Misericordia, fundado en 1262 y financiado por la *Corti dei Mercanti* de Lucca -de la cual formaba parte su familia-, constituyó el centro de asistencia más importante de la provincia. A partir de 1563 se constituyó también como Colegio Médico. “Antico Ospedale di San Luca o della Misericordia”. Disponible en <http://brunelleschi.imss.fi.it/itinerari/luogo/AnticoOspedaleSanLucaMisericordia.html>

¹²⁴ Texto original: “Regole, ed obblighi per i giovani studenti che si ritrovano nello Spedale di San Luca, nuovamente riformati per ordine Del Nob[ile].e Sig[nor].e Paolo Anton[i].o Pareni Moderno S: Rett[o].re del medesimo Spedale in questo giorno 23 Giugno 1749”. A.S.L., Spedale di S. Luca della Misericordia (Raccolte speciali), Libro di Ricordi, 214, 1711-1790. [Traducción libre de la autora].

II.3.2 El *Nobile Pontificio Collegio Clementino* de Roma. El peso de la educación de un *gentiluomo*

La ausencia de unidad política y geográfica en la península italiana del siglo XVIII trajo consigo un pluralismo social, lo cual llevó a una segmentación que dejó sentirse incluso dentro las propias clases dominantes. Esto dio como resultado un universo complejo dentro de la nobleza italiana, caracterizada por una diversidad de “élites” con características diferenciadas; sin embargo, hubo ciertos aspectos unificadores, elementos comunes entre los miembros de las clases altas que abonaron en la construcción de una identidad propia, entre ellos, la formación dada a los jóvenes herederos.

Así mismo, la articulación del modelo educativo de la juventud aristocrática del *settecento* italiano, estuvo marcada por la influencia de un país católico. En este sentido, las diversas órdenes religiosas jugaron un papel clave en la educación de las élites dominantes y, por tanto, en la construcción de la figura del *gentiluomo*. Respecto a lo anterior, Alessandro Cont indica que

[...] la fragmentación político-institucional y el pluralismo jurídico-administrativo de la Italia setechentesca no excluyeron la acción de factores homologantes en el plano social y cultural, impulsados por la educación, los comportamientos y las relaciones interpersonales de los miembros del entramado aristocrático. La red de Colegios que operaban desde Piamonte hasta Sicilia, ayudó a uniformar, en gran medida, la instrucción impartida a los jóvenes nobles descendientes, bajo el control de la Iglesia católica y, casi incisivamente, de los soberanos seculares.¹²⁵

¹²⁵ Texto original: “Nondimeno, la frammentazione politico-istituzionale e il pluralismo giuridico-amministrativo dell’Italia settecentesca non escludono l’azione di fattori omologanti sul piano sociale e culturale, veicolati dall’educazione, dai comportamenti e dalla relazionalità interpersonale dei membri della compagine aristocratica. La rete di collegi operante dal Piemonte alla Sicilia coopera a uniformare, in larga misura, l’istruzione impartita ai giovani rampolli, sotto il controllo della Chiesa católica.” En Cont, *Giovin Signori*, 11,

Por otro lado, la literatura de la época que abordaba el deber-ser en cuanto al comportamiento de las clases dominantes, constituyó un medio de codificación que regía modos de ver, pensar y actuar comunes a un estrato específico. Así, aquellos textos que definieron el modelo de la nobleza europea -surgidos desde el siglo XVI, como *Il Cortegiano* de Baldassarre Castiglione- constituyeron lecturas clave y puntos de referencia en la construcción del “hombre renacentista”, mismos que marcaron de manera decisiva las agendas educativas de las élites italianas del siglo XVIII. De este modo, los diálogos de “El Cortesano”, al igual que otros textos de carácter instructivo de la época,¹²⁶ trajeron consigo la generación de una serie de pautas culturales y sistemas de valores que rigieron un imaginario social específico, mismo que buscaba una manera de legitimarse y definirse a través de la “construcción de una imagen global propia”,¹²⁷ ideas que se convertirían en herramientas para interpretar su realidad con la finalidad de construirse adecuadamente en ella.¹²⁸

Siguiendo esta idea, la tradición de una instrucción humanista, así como el ideal caballeresco del hombre cortés, contribuyeron a que la música fuera considerada como un elemento significativo dentro del paradigma pedagógico de la nobleza y aspecto relevante dentro de la construcción de una identidad aristocrática del Antiguo Régimen. Este *ethos* queda

[https://www.academia.edu/32708916/Giovin signori Gli apprendisti del gran mondo nel Settecento italiano prefazione di Aurelio Musi Biblioteca della Nuova Rivista Storica 48 Roma Societ%C3%A0 Editric e Dante Alighieri 2017](https://www.academia.edu/32708916/Giovin_signori_Gli_apprendisti_del_gran_mondo_nel_Settecento_italiano_prefazione_di_Aurelio_Musi_Biblioteca_della_Nuova_Rivista_Storica_48_Roma_Societ%C3%A0_Editric_e_Dante_Alighieri_2017) [Traducción libre de la autora].

¹²⁶ Títulos como *Il Galateo, ovvero de' costumi* (1558) de Giovanni della Casa y *La civil conversazione* (1574) de Stefano Guazzo, formaron parte de los textos consultados regularmente por miembros de la aristocracia italiana. Sin embargo, resulta notable la recepción y propagación que tuvieron los diálogos de Castiglione, mismos que establecieron el modelo e ideal humanista de comportamiento, buscados más allá de las fronteras italianas -incluso siglos después de su primera publicación en 1528- lo que se advierte en las múltiples publicaciones, ediciones y traducciones posteriores. Ver Burke, *Los avatares de El Cortesano*, 1998.

¹²⁷ Stefano Lorenzetti, “Per animare agli esercizi nobili’. Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione”, *Quaderni storici* 32, núm. 95 (2) (1997), 436.

¹²⁸ Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento*. (Florenca: Leo S. Olschki, 2003), 17.

de manifiesto en los diversos folletos que indicaban los requisitos de ingreso de algunas de las instituciones educativas más representativas entre las altas esferas italianas, entre ellas, el *Nobile Pontificio Collegio Clementino di Roma*,¹²⁹ así como en una serie de testimonios existentes, como los numerosos libretos de la época representados por las diferentes *Accademie* de letras y artes caballerescas, en donde se aprecia la relevancia de la música en dichas instituciones.

Fundado en 1595 bajo la protección del Papa Clemente VIII y dirigido por la orden de los Somascos, el Collegio Clementino nace como una institución romana¹³⁰ para la educación de la noble juventud italiana y extranjera, cuya fama queda atestiguada en el gran número de “personajes ilustres” que estudiaron en dicha institución, mencionados por Paltrinieri en su *Elogio del nobile e pontificio Collegio Clementino di Roma* de 1795,¹³¹ así como en la notable cantidad de registros contemporáneos a su época como documentos de archivos

¹²⁹ Los últimos años del siglo XVI vieron el nacimiento de una serie de Colegios que tenían como objetivo la difusión del catolicismo en Europa, mismos que fueron asumiendo de igual manera la enseñanza de la cultura laica. De esta manera, comienza el surgimiento de diversos internados para jóvenes, tanto pobres como ricos, que estuvieron a cargo de las diversas órdenes religiosas existentes en Italia. Progresivamente, estos Colegios fueron destinados exclusivamente a jóvenes nobles de nacimiento, cuyos proyectos educativos estaban encaminados a ofrecer una formación específica para las élites europeas, entre los cuales destacaron los Colegios Clementino, Romano y Nazareno en Roma, el Collegio dei Nobili de Parma, el Tolomei de Siena, L'Accademia degli Ardenti en Bologna, el Seminario dei Nobili de Nápoles, entre otros, conocidos por haber albergado gran parte de la clase dirigente de Italia y el extranjero. Algunas de las fuentes que ofrecen información puntual y ampliada sobre el Collegio Clementino son: Luigi Zambarelli, *Il nobile pontificio Collegio Clementino di Roma* (Roma: Istituto Grafico Tibertino, 1936) y Lina Montalto, *Il Clementino* (Roma: Ulpiano, 1939).

¹³⁰ Como menciona Lina Montalto, los tres *Collegi* más importantes de Roma -el Clementino, Nazareno y Romano- llevaron a que ésta fuera considerada como “centro soberano de la cultura”, lo que propició que las familias más notables enviaran a sus hijos desde lejos, buscando el tipo de educación impartida en estos Colegios de gran tradición. Dichas instituciones fueron cerradas paulatinamente por los franceses poco después de iniciada la Revolución (Montalto, XI).

¹³¹ Cfr. Ottavio Maria Paltrinieri, *Elogio del nobile e pontificio Collegio Clementino di Roma. Notizie dei convittori illustri del Clementino di Roma* (Presso Antonio Fulgoni: Roma, 1795), <https://catalog.hathitrust.org/Record/011536658>

públicos y privados, los *avvisi*¹³² encontrados en Roma, registros epistolares provenientes del extranjero, así como las propias Actas del Colegio localizadas en los archivos somascos.¹³³

En el documento intitulado *Informazione de' requisiti per l'ingresso de' cavalieri nel Collegio Clementino di Roma. Sotto l'educazione de' Padri della Congregazione di Somasca*¹³⁴ así como en *Le primer regole ampiate e completate*¹³⁵ del Clementino, se ilustran puntualmente, a manera de reglamento, los requisitos que debían cumplir los aspirantes -jóvenes “caballeros”- que quisieran ingresar y estudiar en el Collegio. La lectura de este documento provee información relevante sobre el tipo de perfil adecuado para instituciones de este tipo e igualmente, permite tener una idea de la manera en que fue construido y articulado este proyecto educativo.

Los jóvenes que deseaban entrar, quienes debían contar con la nobleza de nacimiento como primera regla, no podían exceder los dieciséis años de edad¹³⁶ y de igual manera, no debían tener “ningún defecto visible de cuerpo, no sólo para ser hábil en todos los ejercicios Caballerescos, más aún para no permanecer expuesto a aquellas bromas que pueden ofender y

¹³² Se trataba de relaciones de sucesos en forma de panfletos, publicaciones breves e informativas, en los que se relataba alguna noticia o suceso relevante como lo fueron las ceremonias públicas y representaciones dadas en estas instituciones.

¹³³ Montalto, XI.

¹³⁴ *Informazione de' requisiti per l'ingresso de' cavalieri nel Collegio Clementino di Roma Sotto l'educazione de' Padri della Congregazione di Somasca* (Roma: Stamparia di Luca Antonio Chracas, 1698).

¹³⁵ Se trata de un documento ubicado en el Archivo del Clementino de la orden Somasca, en el cual se encuentran una serie de reglas “ampliadas y completadas”, derivadas de las primeras reglas establecidas por el fundador en el documento llamado *Le primer regole date dal fondatore (anno 1600)*. En estas reglas, podemos encontrar información ampliada, señalada en el documento intitulado *Informazione de' requisiti per l'ingresso de' cavalieri nel Collegio Clementino di Roma* que mencioné anteriormente. El propósito de este texto fue establecer la serie de normas que guiarían el ingreso y permanencia en el Collegio, entre las cuales se mencionan “reglas universales” para los alumnos del internado, reglas relacionadas a las cualidades necesarias de los aspirantes, reglas relativas al estudio de las letras, ciencias y artes caballerescas, ejercicios devocionales y culto divino, obediencia, forma de vestir, entre otros. Cfr. Zambarelli, *Il Nobile Pontificio Collegio Clementino di Roma*, 87-103.

¹³⁶ Se indica 14 años en el reglamento de 1600.

atormentar a los defectuosos, ni su naturaleza [...].”¹³⁷ Así mismo, cada “caballero” debía llevar consigo una serie de “provisiones” con las cuales vivir cómodamente en el internado, entre las cuales se mencionan una cama, cubiertas de lana y seda, prendas negras “a la Romana” con capa y calcetines de seda, ropa para las diversas estaciones, utensilios de mesa de plata, un florete de esgrima, etcétera.

Por otro lado, se distinguen dos ramas en la organización didáctica de las disciplinas: aquellas materias “esenciales”¹³⁸ que constituyen los “ejercicios devotos y escolásticos”, y las de “ornamento” o “ejercicios caballerescos” que comprenden las artes liberales y caballerescas. Estos últimos consisten en una serie de actividades diversas como la esgrima, el baile, la equitación, el dibujo, el aprender a tocar instrumentos musicales, el canto, los idiomas extranjeros,¹³⁹ entre otros. En el documento son mencionados de la siguiente manera:

Después de lo esencial de la educación, no se descuidan los ornamentos. Estos son las Artes Liberales y Caballerescas, para las cuales existen en el Colegio todas las comodidades que se desee. La esgrima, el baile, el *cavalletto*, la *bandiera*, la *picca*, el dibujo, los instrumentos musicales, el canto, las lenguas, son todas artes y conocimientos que cuentan con maestros diferentes; y además de esto, a las clases superiores se concede la caballeriza, sin que todos estos ejercicios impidan de modo alguno el estudio de las letras, mismos que se practican o en días festivos, o en horarios libres.¹⁴⁰

¹³⁷ Texto original: “Non doverà aver chi entra notabile difetto di corpo, non solo per essere abili a tutti gli esercizi Cavallereschi, mà ancor per non restare esposto a quei scherzi, che possono offendere, & avvilire i difettosi, nè la natura.” En Zambarelli, 1 [Traducción libre de la autora].

¹³⁸ En las cuales estaban incluidas “la gramática inferior, previa al curso superior de gramática en donde los *convittori* entraban en contacto con los autores del mundo clásico a los que le seguían los cursos de humanidad y retórica [...]. La fase más alta de los estudios estaba constituida por el curso filosófico, articulado por lógica o dialéctica, física, filosofía o metafísica, y el curso de derecho”. En Lorenzetti, “Per animare agli esercizi nobili”, 454. En el “folleto” del Clementino, estas materias son mencionadas como “todos los conocimientos especulativos, legales y matemáticos” así como el latín y el griego.

¹³⁹ Con excepción del latín e italiano que debían ser dominados.

¹⁴⁰ Texto original: “Doppo l’essenziale de l’Educazione non si trascurano gli ornamenti. Queste sono le Arti Liberali, e Cavalleresche, per le quali vi è in Collegio tutto il commodo, che si desidera. La Scherma, il Ballo, il Cavalletto, la Bandiera, la Picca, il Disegno, gl’Istromenti di suono, il Canto, le Lingue, sono tutte arti, e

Cabe mencionar que, a pesar de la clara diferenciación entre ambos, especificada de manera explícita en el documento, el resto del texto pone en evidencia la relevancia de la inclusión de las artes liberales y caballerescas en la formación del *gentiluomo*, dado que, aquellos estudiantes que resaltaban de entre los demás en las materias fundamentales, eran automáticamente adscritos a la renombrada *Accademia degli Stravaganti*, academia semipública del Clementino en donde los estudiantes hacían gala de los “ejercicios nobles” en las famosas representaciones anuales durante las festividades lideradas por el *Collegio*.

Al respecto, Stefano Lorenzetti¹⁴¹ menciona que la convivencia entre ambas dimensiones, disciplinas esenciales y de ornamento en la construcción de la juventud de la nobleza, no siempre fue clara. Esto dado que, por un lado, existía una relación jerárquica establecida institucionalmente, mientras que, por otro, fueron las materias complementarias las que marcaron la diferencia entre la enseñanza en los *Collegi* y *seminarium nobilium* y otros centros educativos de carácter público, en donde no se permitía ejercer la totalidad de los ejercicios antes mencionados.¹⁴² Es importante resaltar que, a pesar de lo anterior, la representación de los ejercicios caballerescos ejercitados en las ya referidas “Academias de letras

cognizioni, che hanno i loro Maestri distinti; & oltre ciò a le Classi superiori si concede la Cavallerizza, senza che tutti questi esercizi impediscano in modo alcuno lo studio di lettere, come che praticati o in giorni festivi, o in hore disimpedite.” En *Informazione de’ requisiti per l’ingresso de’ cavalieri nel Collegio Clementino di Roma Sotto l’educazione de’ Padri della Congregazione di Somasca*, 1698 [Traducción libre de la autora].

¹⁴¹Cfr. Lorenzetti, “Per animare agli esercizi nobili”, 437.

¹⁴² Lo que convierte a la música, en tanto “ejercicio noble” en un elemento de diferenciación no sólo social, sino cultural. Como se menciona explícitamente en *Le prime regole ampie e completate* del Clementino después de 1600, viene indicado: “Se permite a los Rettorici [estudiantes de retórica] y a las escuelas mayores tomar algunas otras lecciones de lengua, de arquitectura civil y militar, y de instrumentos [musicales] en el momento posterior a su escuela. [...] Tanto las bellas artes como las ciencias, deberán realizar al final del año escolar un ensayo del provecho obtenido en las Artes Caballerescas en la Academia que se hará o público o privado.” Texto original: “Si permette a’ Rettorici e scuole maggiori prendere qualche altra lezione di lingue, di Architettura Civile, e Militare, e di Strumenti nell’ora che tarda la loro scuola. [...] Come de belle lettere e scienze, così si dovrà dare al fine dell’anno scolastico un saggio del profitto fatto nelle Arti Cavalleresche nell’Accademia che si farà o publica o privata” en Zambarelli, *Il Nobile Pontificio Collegio Clementino di Roma*, p. 97 [Traducción libre de la autora].

y artes caballerescas” -como aquella “de los *Stravaganti*” perteneciente al Clementino- constituyeron una de las principales “atracciones” del Collegio, mismas que dotaron de renombre y grandeza a esta institución.

Fue en estos momentos donde los jóvenes *convittori* exhibían las habilidades adquiridas en varias de las disciplinas que conformaban los ejercicios de “letras y artes caballerescas”, entre ellas, la ejecución musical. Entre las puestas en escena eran presentadas, por ejemplo, obras de autores clásicos que eran acompañadas con ejecuciones musicales,¹⁴³ bailes y “contendas de espada”, entre otros.¹⁴⁴ La atención que se daba a las presentaciones musicales de estas “Academias públicas” realizadas en los diversos Colegios para nobles a lo largo de Italia, denota la relevancia que la música tuvo dentro del imaginario nobiliar italiano. Esto puede apreciarse, así mismo, en la integración de músicos de gran renombre en dichas puestas en escena, como es mencionado por Eugenio Merzagora en el caso particular de las representaciones musicales del Collegio di Nobili de Milán, situación generalizada en instituciones similares:

En las representaciones académicas, las ejecuciones musicales eran muy cuidadas, a veces con la participación de verdaderos virtuosos: en una academia de 1741 dirigida

¹⁴³ En donde, de manera asidua, participaban músicos de gran renombre, mismos que tenían alguna relación, incluso laboral, con el Collegio.

¹⁴⁴ En el documento sobre los requisitos de ingreso al Clementino de 1698, son mencionadas una serie de festividades y representaciones que se realizaban tanto anualmente, como dentro del marco de celebraciones específicas, mismas en las que formaban parte los ejercicios caballerescos. Así, se habla de las celebraciones realizadas en el mes de agosto en honor a la Virgen de la Assunta, patrona del Colegio, realizada con “solemne *Accademia*, música y gran estructura”, durante las cuales fueron representadas cantatas y oratorios de compositores como Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, Francesco Gasparini, Carlo Cesarini, entre otros. Así mismo, se menciona el famoso Carnaval en donde eran presentadas dos obras, en las cuales los caballeros se ejercitaban en recitar tragedias o comedias “modestas”. Por otro lado, son mencionadas las llamadas *Accademie di lettere ed arti cavalleresche* realizadas de manera semipública una vez al año por la *Accademia degli Stravaganti*, misma que era llevada a cabo en la Sala de dicha Academia, en el Teatro principal, en el patio y en la sala de baile -cabe mencionar que Montalto indica que en las Actas del Colegio se mencionan dos presentaciones al año, en primavera y en otoño-. Ver *Informazione de' requisiti per l'ingresso de' cavalieri nel Collegio Clementino di Roma Sotto l'educazione de' Padri della Congregazione di Somasca*, 1698 y Montalto, *Il Clementino*, 113-114.

musicalmente, como de costumbre, por [Giuseppe] Sammartini, participó el violinista Carlo Zuccari, personaje reconocido en la Europa de su tiempo [...].¹⁴⁵

Por otro lado, uno de los datos relevantes que ofrece el autor es la mención de algunos de los instrumentos musicales enseñados a los *gentiluomini*, información extraída de las Actas del propio Collegio:

[...] No deben confundirse las intervenciones musicales sobre los textos [dramáticos] con las piezas musicales ejecutadas por algunos de los nobles internos del [Collegio] Longone¹⁴⁶ bajo la supervisión de los maestros de flauta de pico, de violín o violonchelo y de clavecín que enseñaban en el imperial Colegio [...].¹⁴⁷

Como puede apreciarse en este extracto, la flauta de pico o *flauto* fue sin duda uno de los instrumentos impartidos en estas instituciones educativas; incluso, muy probablemente, por maestros de la talla de Giuseppe Sammartini, flautista y oboísta quien colaboró asiduamente en representaciones académicas del Collegio di Nobili de Milán, y uno de los autores incluidos dentro de la gran colección musical de Paolo Antonio Parenzi.¹⁴⁸

Así mismo, algunos libretos y relaciones publicados, fruto de estas representaciones dadas por los alumnos y “académicos,”¹⁴⁹ ofrecen un panorama de los instrumentos musicales

¹⁴⁵ Texto original: “Nelle rappresentazioni accademiche le esecuzioni musicali erano molto curate, a volte con la partecipazione di veri e propri virtuosi: in un’accademia del 1741 in cui l’ingegnere sonoro era come al solito Sammartini, si esibì il violinista Carlo Zuccari, personaggio al suo tempo di nome europeo [...]”. En Eugenio Merzagora, “Teatro Barnabítico del Settecento a Milano”, en *Il teatro a Milano nel Settecento: I contesti*, editado por Annamaria Cascetta y Giovanna Zanlonghi (Milano: Vita e Pensiero, 2008), 259 [Traducción libre de la autora].

¹⁴⁶ O Collegio di Nobili de Milán.

¹⁴⁷ Texto original: “Gli interventi musicali sui testi non sono da confondere con i brani musicali eseguiti da alcuni dei nobili convittori del Longone sotto la guida dei maestri di flauto, di violino o violoncello e di cembalo che insegnavano nell’imperial Collegio [...]”. En Ibid.

¹⁴⁸ Remitirse al capítulo 3.

¹⁴⁹ Quienes formaban parte de las Academias de Letras y Artes Caballerescas, en italiano designados como *Accademici*.

impartidos, así como de los profesores a cargo de la enseñanza musical en estas instituciones.¹⁵⁰

Dichos documentos constituyen una fuente de información valiosísima, pues de ellos no sólo se obtienen los nombres de algunos músicos al servicio de éstas, también el tipo de instrumentos musicales frecuentados. En el caso de los libretos del Colegio Clementino que tuve la oportunidad de consultar, son pocos los casos en donde esta información está incluida, sin embargo, la búsqueda entre los registros de instituciones educativas similares en Roma - como el Seminario Romano o el Collegio Nazareno-, permite una aproximación a esta información, dado que era común que algunos de los profesores a cargo de la enseñanza musical fueran “compartidos” entre ellas.¹⁵¹

Gracias a estos registros podemos apreciar que, así como en el *Collegio di Nobili* de Milán la flauta de pico fue uno de los instrumentos musicales ejecutados comúnmente por los jóvenes nobles, tuvo igual popularidad entre las diversas instituciones educativas para nobles en Italia. Lo anterior queda plasmado, por ejemplo, en el documento *Brieve esposizione de' studj di lettere ed arti cavalleresche essercitati da' nobili convittori ed accademici stravaganti del Collegio Clementino*¹⁵² de 1696, en donde se menciona al *flautino*¹⁵³ como uno de los instrumentos tocados por los “caballeros” del Clementino. Otros registros en donde se hace referencia al *flauto* como uno

¹⁵⁰ En algunos de ellos fueron incluidos ocasionalmente los elencos de ejercicios representados, junto con los nombres de los estudiantes participantes, así como algunos de los maestros a cargo de estos ejercicios.

¹⁵¹ Talbot, Domenico Silvio Passionei and his cello sonatas, 194.

¹⁵² “Brieve esposizione de' Studi di Lettere, ed Arti Cavalleresche Essercitati da' Nobili Convittori ed Accademici Stravaganti del Collegio Clementino nel presente Anno Secolare, e Scolastico MDCXCVI”, en *Carmen secutare dum annum a Clemente VIII Pont. Max. fundatore num celebraret* [...] (Roma: Ercoli, 1696), https://books.google.com.mx/books?id=nA180RkADdIC&pg=PA36&lpg=PA36&dq=98KHV_5DCgQ6AEwA_noECAMQAg#v=onepage&q&f=false

¹⁵³ Término con el cual se designó a las flautas de pico de menor tamaño, es decir, la soprano en do o la soprano en fa.

de los instrumentos musicales frecuentados, son los documentos *Il genio alle belle arti* [...] ¹⁵⁴ (1716) del Seminario Romano y *I premi d'onore stimolo alle belle arti* [...] ¹⁵⁵ (1731) del Collegio Tolomei de Siena, por mencionar algunos.

Por otro lado, dentro de los “Requisitos de ingreso” de 1698 del Collegio Clementino, se menciona que, dentro de los “pagos extraordinarios”, deben tenerse en cuenta aquellos destinados a “los maestros extraordinarios de profesiones particulares” mismos que “deben ser pagados por los señores estudiantes, más o menos, según la cualidad del sujeto”. ¹⁵⁶ Esto indica la posibilidad que tenían de recibir instrucción musical en alguno de los instrumentos ofrecidos por parte de los maestros laicos externos disponibles en la institución, a cambio de un pago extra.

Como menciona Montalto, algunos de los nombres que aparecen en las publicaciones de las celebraciones realizadas en el Clementino, corresponden a los mismos maestros acogidos dentro de las familias nobles romanas de la época, quienes se encargaban de la educación caballeresca de los *signorini*

¹⁵⁴ *Il genio alle belle arti ravvivato dal benefico aspetto di quindici stelle Accademia di lettere, e d'armi fatta da signori convittori del Seminario Romano, nel presente anno 1716. E dedicata a quindici eminentissimi principi cardinali di Santa Chiesa presentemente viventi, e gia convittori del medesimo Seminario* (Roma: Zenobi, 171), https://books.google.com.mx/books?id=OV7AMeHQYkIC&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Il+genio+alle+belle+arti&source=bl&ots=9hJ_pvHpO&sig=ACfU3U0gbDzVI06-Yk8nP-xiW0NeCz0-wA&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwi3jOLXvMfuAhUDlqwKHwG8BTg4ChDoATAGegQIBRAC#v=onepage&q=Il%20genio%20alle%20belle%20arti&f=false

¹⁵⁵ *I Premj d'onore stimolo alle belle arti proposti ne' cinque eminentissimi signori cardinali Zondadari, Banchieri, Salviati, Ruspoli, Aldobrandini gia convittori del nobil Collegio Tolomei accademia di lettere e d'armi tenuta da' ss. convittori dell'anno 1731*, (Sienna: Stampa del Pub., 1731), <https://books.google.com.mx/books?id=CBkGDJyCoHgC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=I+premi+d%E2%80%99onore+stimolo+alle+belle+arti+collegio+tolomei&source=bl&ots=hVMFA53Lbd&sig=ACfU3U28rLjoLcBFghIKzGy3ykZ2b-EvJQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwiCgqCpvsfuAhUSPa0KHRuZAaQQ6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=I%20premi%20d%E2%80%99onore%20stimolo%20alle%20belle%20arti%20collegio%20tolomei&f=false>

¹⁵⁶ *Informazione de' requisiti per l'ingresso de' cavalieri nel Collegio Clementino di Roma Sotto l'educazione de' Padri della Congregazione di Somasca*, p. 4.

Por lo demás, en este internado de jóvenes aristócratas protegido directamente por el Pontífice, y bajo el cuidado de poderosos Cardenales, no sólo los maestros de esgrima, danza y caballeriza, sino músicos y artistas que en él se encuentran, son los mismos que tomaban parte en las casas patricias [...].¹⁵⁷

Derivado de lo anterior, propongo dos hipótesis que pudieran explicar la relación que Parensi tuvo con la flauta de pico; la primera estaría relacionada con lo mencionado por Montalto, en cuyo caso, indicaría la posibilidad de que Paolo Antonio hubiera tenido a su disposición un maestro particular del instrumento -contactado muy probablemente en Roma- con el cual pudo haber establecido una relación más allá de su estancia en el Clementino. La segunda indicaría la posibilidad de que se haya iniciado en los estudios de flauta de pico durante su estancia en el *Collegio*, entrando en contacto con alguno de los músicos -flautista u oboísta- de esta institución¹⁵⁸ quien, de igual manera, pudiera haber prolongado su relación con Parensi contribuyendo a enriquecer su inquietud por el instrumento y llevando así a la generación de una colección entera dedicada a la flauta de pico.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Texto original: “Del resto in questo convitto di Ragazzi aristocratici protetto direttamente dal Pontefice, e sotto l’attenzione orgogliosa di potenti Cardinali, non solo i maestri di scherma e danza e cavallerizza, ma i musici, ma gli artisti tutti che in esso s’incontrano sono gli stessi disputati dalle case patrizie [...]” en Montalto, *Il Clementino*, 119-120 [Traducción libre de la autora].

¹⁵⁸ E incluso alguna otra institución.

¹⁵⁹ La hipótesis de un posible nombre será abordada en el siguiente capítulo.

SEGUNDA PARTE

III

EL MS. SANV. D. 3. *SINFONIE DI VARIJ AUTORI*: ANÁLISIS Y CARACTERIZACIÓN DE UN FENÓMENO

El presente capítulo constituye el análisis del objeto principal de esta investigación, el Manuscrito Sanv. D. 3 *Sinfonie di varij autori*, en tanto estudio de caso de un fenómeno más amplio en el cual queda insertado: el *amateurismo* musical en Italia del siglo XVIII, estudiado desde la categoría de forma simbólica propuesta por J. B. Thompson.

Cabe destacar que los apartados aquí señalados los he incluido con la finalidad de tener un marco que facilite un análisis tanto del manuscrito y su contenido, como de algunos elementos periféricos que desde mi punto de vista dan la pauta para ayudar a comprender y caracterizar un “amateurismo italiano”. Esto, a partir del análisis y búsqueda de ciertos elementos constitutivos -autores, estilos, estructura, características físicas, características internas, nomenclatura, procedencia, entre otros- que llevaron a esta miscelánea a tener ciertas características propias y no otras, mismos que, como veremos más adelante, podrían repetirse en otros casos similares. Por esta razón, los próximos apartados no deben verse como componentes aislados pues es la lectura de las partes dentro de un todo lo que ayudará a realizar una lectura e interpretación más amplia de lo que pudo haber sido el fenómeno *amateur* en una Italia del siglo XVIII.

III.1 El Fondo Sanvitale

La Sección Musical de la Biblioteca Palatina de Parma -único instituto especializado de bibliografía musical en Italia con configuración jurídica de biblioteca estatal- fue concebida en 1889 acogiendo el material contenido en el archivo musical de la “Regia Scuola di Musica de Parma,”¹⁶⁰ los fondos musicales conservados en la Biblioteca Palatina, así como una serie de donaciones realizadas desde su nacimiento.¹⁶¹ Su patrimonio comprende más de 160,000 títulos de música manuscrita e impresa, libretos, publicaciones periódicas y libros de literatura musical que documentan la actividad musical de la ciudad y su territorio durante los siglos XVIII y XIX.¹⁶²

Por otro lado, la música manuscrita conservada en la Sesión Musical -misma que nos interesa particularmente en esta investigación- proviene principalmente de las donaciones de las familias Sanvitale y Bottesini, las cuales resultan en dos fondos con nombres homónimos. El fondo Sanvitale, donación de Stefano Sanvitale (1764-1838),¹⁶³ conserva un vasto y variado

¹⁶⁰ Ahora Conservatorio de Música de Parma “Arrigo Boito”.

¹⁶¹ En sus orígenes, el Conservatorio -ligado al convento e iglesia de Santa María del Carmen- fungió como lugar de hospicio para niños pobres y huérfanos, sin embargo, en sus inicios no resultó en una institución especializada en la enseñanza de la música como lo fueron aquellos más representativos ubicados en Nápoles y Venecia. Posteriormente, después de la supresión de órdenes religiosas por Napoleón Bonaparte, tanto el convento como la iglesia pasaron a ser un “Hospicio de las Artes” para recibir y educar a huérfanos en labores artesanales. Hacia 1818, María Luisa de Austria, esposa de Napoleón Bonaparte, decide comenzar a impartir clases de canto y posteriormente lecciones de instrumento a los huérfanos del hospicio, mismos que estarían a disposición de la capilla y orquesta de la corte. Es entonces hacia mitad del siglo XIX cuando toma el nombre de “Regia Scuola di Musica” para convertirse posteriormente en Conservatorio de música. Como resultado de estos cambios, se deciden agrupar el archivo musical de la antes Regia Escuela de Música, conformado por libros y música pertenecientes a la escuela, el archivo musical perteneciente a María Luisa y la corte, así como las donaciones sucesivas al Conservatorio. Destacan en un inicio las realizadas por el conde Stefano Sanvitale, mecenas y filántropo parmense. De esta manera, es fundada la Sesión Musical de la Biblioteca Palatina con sede en el Conservatorio de Música de Parma “Arrigo Boito”. Ver Gaspare Nello, Gaspare y Guido Piamonte, *Parma Conservatorio di Musica: Studi e Ricerche* (Parma: Battei, 1973).

¹⁶² <http://www.palatina.unipr.it/bibliotecaPalatinaSezioneMusicale/history.html> consultado el domingo, 14 de junio de 2020

¹⁶³ El Conde Stefano Sanvitale fue un mecenas, coleccionista y aficionado parmense quien adquirió progresivamente la gran colección musical ubicada en la *Sezione Musicale* de la Biblioteca Palatina de Parma.

catálogo de libros de interés musical, así como de música tanto impresa como manuscrita de los siglos XVIII y XIX, proveniente en su mayoría de la colección de la familia Quilici de Lucca que el conde adquirió en 1892.¹⁶⁴ La posible relación con los Quilici se deba muy probablemente a Domenico (1759-1831), reconocido compositor luqués en su época, conocido sobre todo por su obra sacra. Prueba de lo anterior podría encontrarse en la partitura manuscrita *La Pace frà le Grazie e Imeneo / Cantata/ Del sig:e D[omeni]co Quilici/ Basso di Rinff[or]z:o*¹⁶⁵ datada de finales del siglo XVIII y creada específicamente para la boda del Marqués Raffaele Mansi con Camila Parenisi,¹⁶⁶ última heredera de la familia Parenisi.

Realizó la primera donación de una parte de su colección en 1892, misma que fue nutriendo a través de los años. Para más información sobre este personaje, remitirse a la sección “Características generales” de este capítulo.

¹⁶⁴ Ver *Manoscritti della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma* (colección digital), consultado el 14 de junio de 2020, <http://www.internetculturale.it/it/41/collezioni-digitali/26248/manoscritti-della-sezione-musicale-della-biblioteca-palatina-di-parma>

¹⁶⁵ Actualmente dicho manuscrito se encuentra en venta en Ebay.

¹⁶⁶ Camila Teresa (1768-1836), nieta de Jacopo Giuseppe Parenisi (hermano de Paolo Antonio), se casó con Raffaele de Luigi Mansi en 1792. Jacopo Giuseppe tuvo cuatro nietos, de los cuales sólo Camila contrajo matrimonio, llevando consigo una jugosa dote y numerosos bienes. Aunque tuvo hijos con Raffaele Mansi, estos nunca fueron herederos directos de los Parenisi al adquirir el apellido del padre; por otro lado, el único hermano varón de Camila murió a temprana edad lo que finalmente la convirtió en la única sobreviviente directa y última heredera del noble linaje. Finalmente, todos los bienes y propiedades que habían buscado ser mantenidos durante tantos años dentro de la familia, pasaron a formar parte de los Mansi, terminando de este modo la importante estirpe luquesa de los Parenisi.

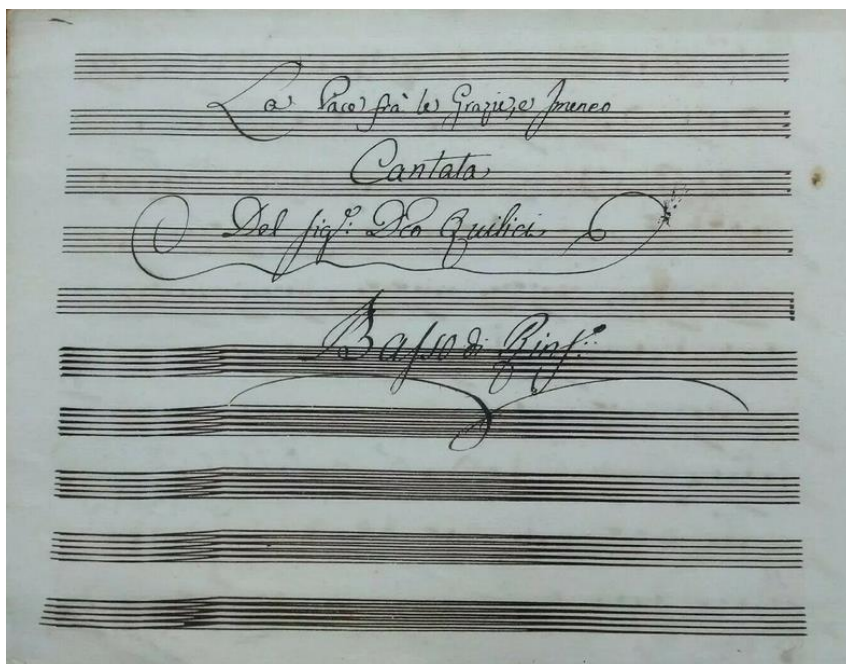


Imagen 3. Portada de la Cantata de Domenico Quilici para la boda de Raffaele Mansi y Camila Paresni

El Fondo Sanvitale, ha sido ampliamente estudiado y catalogado por Raffaella Nardella, responsable de la Sección Musical de la Biblioteca Palatina de Parma.¹⁶⁷ Constituido por géneros diversos, ha sido catalogado de acuerdo con su contenido en música teatral, vocal profana, sacra e instrumental. Resulta característica la sección instrumental, dado que está constituida en su mayoría por obras impresas, a diferencia de las otras secciones que contienen un mayor número de obra manuscrita. Por otro lado, Nardella menciona que, mientras que la mayor parte del fondo fue adquirido en bloque en 1892 por donación de Stefano Sanvitale, esta sección fue nutrida por las adquisiciones progresivas del conde, conteniendo sólo pocos manuscritos de origen luqués.¹⁶⁸ Es en este apartado de música instrumental en donde se

¹⁶⁷ Cfr. Raffaella Nardella, "Il Fondo Musicale Sanvitale Nella Biblioteca Palatina-Sezione Musicale" (tesis de licenciatura, Università Degli Studi di Parma/Facoltà di Lettere e Filosofia, 1996).

¹⁶⁸ Nardella, 62.

localizan seis manuscritos de proveniencia luquesa que, juntos, conforman una de las más interesantes recopilaciones del presente Fondo¹⁶⁹ que llamaré “Colección Parensi”.¹⁷⁰

Sobre la “Colección Parensi”

Especial relevancia tiene para esta investigación un conjunto de seis volúmenes manuscritos que, por sus características homogéneas -y únicas en el Fondo Sanvitale-,¹⁷¹ hacen pensar a primera vista que se trata de una misma colección:¹⁷² encuadernación en piel (pergamino), títulos manuscritos en la cubierta principal y, en la mayoría de los casos, un nombre manuscrito en la guarda interior de las cubiertas: *Di Paolo Ant.º Parensi*. Los seis volúmenes están datados en la primera mitad del siglo XVIII¹⁷³ y se caracterizan por contener en su mayoría sonatas “*per flauto e basso*”.

La colección se conforma de la siguiente manera:

¹⁶⁹ Gracias al Programa de Apoyos para Estudiantes de Posgrado (PAEP) de nuestra casa de estudios, pude tener acceso directo a la colección de manuscritos de Paolo Parensi, por lo que este acercamiento con el manuscrito, así como una serie de datos obtenido a partir de su observación y análisis, sólo pudieron ser posibles gracias a este programa y al generoso apoyo e información otorgado por la Profesora Raffaella Nardella.

¹⁷⁰ A pesar de que la serie de volúmenes que conforman esta “colección” no están catalogados como tal, los agrupo dentro de esta categoría dadas las características que comparten, mismas que se discutirán más adelante.

¹⁷¹ La consulta directa que pude tener del Fondo y la presente colección, así como el intercambio personal con la Profesora Raffaella Nardella, me permitieron profundizar sobre las características propias de los manuscritos, así como indagar sobre la posible existencia de más volúmenes similares que se anexaran a esta colección. Sin embargo, la Profesora Nardella corroboró la inexistencia de otros volúmenes similares, tanto en el Fondo como en la Sesión Musical en su totalidad, poniendo especial énfasis en las características únicas de estos manuscritos.

¹⁷² Esto, debido a que los números de catalogación de los seis manuscritos no se encuentran totalmente seriados.

¹⁷³ En el OPAC SBN Catálogo del Servicio Bibliotecario Nacional Italiano. El Manuscrito no cuenta con una datación específica de creación o recopilación.

COLECCIÓN PARENSE

1. Sanv. D. 1	“SINFONIE/ Di/ Giuseppe S. Martino”
2. Sanv. D. 2	“SINFONIE/ Di/ Francesco Barsanti”
3. SANV. D. 3/ A-U	“SINFONIE/ Di/ Varij Autori”
4. Sanv. D. 4	“SINFONIE/ Di/ Arcangelo Corelli”
5. Sanv. D. 145/ I-III	“SINFONIE/ Di/ Roberto Valentini/ Inglese”
6. Sanv D. 146	“SINFONIE/ Di/ Roberto Valentini/ Opera XI”

Además de la mención y descripción general de este grupo de manuscritos en el trabajo de investigación de Nardella, pocas han sido las fuentes que han mencionado la presente colección; aún menos que hayan realizado algún estudio conspicuo al respecto.¹⁷⁴ El contenido de la colección entera es, sin lugar a duda, motivo de un estudio bastante más amplio dadas las características del repertorio contenido y de las obras en él incluidas. Por otro lado, el estudio del corpus en general ayudaría a ubicar una datación más precisa de su creación.

El repertorio incluido a lo largo de estos manuscritos es de dos tipos:

- a) Adaptaciones para flauta de pico de música original para violín; obras aisladas o, en ocasiones, *opus* enteros publicados antes de la creación de esta miscelánea.
- b) Obra escrita expresamente para flauta de pico. Aquí llama la atención la existencia de obras originales para el instrumento que sólo puede ser encontrada en esta

¹⁷⁴ Algunos de los volúmenes y/o su contenido, incluyendo el manuscrito objeto de estudio de esta investigación, se han mencionado de manera aislada en los escritos de diferentes autores como Federico Maria Sardelli, Tomasso Rossi, Richard McGowan e Ines De Avena Braga. Así mismo, el prólogo a la edición del 2004 del volumen Sanv. D. 145 con notas introductorias a cargo de Nicola Sansone, es relevante dado que es la primera vez que se identifica a este volumen como un *opus* inédito de Robert Valentine. Ver ed. Nicola Sansone, “Introducción”, en *12 Sonatas for treble recorder and continuo from the Parma ms. Sanv. D. 145*, Robert Valentine (Bologna: UtOrpheus, 2011).

colección, como es el caso del volumen Sanv. D. 145 de Roberto Valentini,¹⁷⁵ así como varias de las sonatas incluidas en el volumen Sanv. D. 3, estudio de caso de esta investigación.¹⁷⁶

Sin duda, se trata de una colección muy particular, ejemplo relevante de dos aspectos: al mismo tiempo que incluye repertorio original -e incluso inédito- para flauta de pico, vemos en ella ejemplos de una de las prácticas más desarrolladas durante la época: la adaptación para flauta de pico de repertorio original para violín. En esta línea, El Manuscrito Sanv. D. 3 *Sinfonie di varij autori*, constituye una de las raras fuentes italianas en donde probablemente estén incluidos ambos casos.

III.2 El Manuscrito Sanv. D. 3

La fuente más tardía detectada que menciona al volumen misceláneo de la Colección Parenisi, es el *Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia* (1911-1938), dentro del volumen dedicado a las diversas obras musicales existentes en los archivos de Parma y Reggio Emilia (1911). Aquí, el manuscrito se encuentra enlistado con su antigua catalogación -CF-V-23- como *Raccolta di Sonate di Diversi*. Posteriormente, Richard McGowan realizó en 1974 un amplio trabajo de doctorado en el que aborda detalladamente el tema de la sonata italiana para

¹⁷⁵ Obra que nunca fue publicada en su época, por lo que el original se encuentra en esta colección.

¹⁷⁶ Probablemente, algunas de ellas compuestas originalmente no sólo para violín, sino para otro instrumento como oboe o *traverso*.

traverso y flauta de pico.¹⁷⁷ En él, hace una primera referencia un poco más amplia del manuscrito y la colección en general como parte de su catálogo de obras manuscritas. Indica que, de entre todo el catálogo de música manuscrita para los instrumentos antes mencionados, “dos bibliotecas poseen manuscritos especialmente relevantes, la Biblioteca Palatina en Parma (I PAc), y la Biblioteca de la Academia Querini-Stampalia (I Vqs). Entre las existencias de la Biblioteca Palatina hay un volumen de obras misceláneas llamado *Sinfonie de varij autori*,¹⁷⁸ que contiene veintiséis composiciones de cámara, mayormente obras para flauta de pico.”¹⁷⁹ Así mismo, existe una edición facsimilar del volumen a cargo de Marco di Pasquale realizada en 1982¹⁸⁰ con una breve nota introductoria con información general sobre el manuscrito, notas contextuales, su contenido y algunas referencias sobre la colección. Sin embargo, a pesar de la relevancia de los datos incluidos en estas notas previas a la edición, di Pasquale no profundiza en la información existiendo incluso algunos datos poco precisos. Más recientemente, autores como Federico Sardelli (2001, 2004, 2007), Sergio Balestracci (2000), Nicola Sansone (2011) e Inês de Avena Braga (2015), han indicado la relevancia de este manuscrito, tanto como testimonio de una floreciente práctica flautística¹⁸¹ en Italia durante la primera mitad del siglo XVIII, como ejemplo relevante de algunas de las prácticas interpretativas de la época que se abordarán más adelante.

Como ya se señaló previamente, la colección de Paolo Antonio Parenzi, conformada por seis volúmenes, contiene obra de Giuseppe Sammartini, Francesco Barsanti, Arcangelo

¹⁷⁷ Richard A. McGowan, “Italian Baroque Solo Sonatas for the Recorder and the Flute” (tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1974).

¹⁷⁸ El nombre original que puede visualizarse en el manuscrito es *Sinfonie di varij autori*

¹⁷⁹ McGowan, 1974, 216.

¹⁸⁰ *Sinfonie di varij autori* [Manuscrito Sanv. D. 3 de la Biblioteca Palatina de Parma, *Sezione Musicale*, ca. 1720], edición facsimilar a cargo de Marco di Pasquale (Firenze: S.P.E.S, 1982).

¹⁸¹ Más específicamente, flauta de pico.

Corelli y Robert Valentine -siempre se dedica un manuscrito por compositor-. Cada volumen contiene, en su mayoría, sonatas indicadas para *flauto e basso*,¹⁸² sin embargo, el manuscrito Ms. Sanv. D.3/I-XXII es el único que difiere de estas características.

Sinfonie di varij autori, constituye el tercer volumen de esta colección. En él, se encuentran veintiséis obras de autores diversos,¹⁸³ todos compositores italianos activos durante la primera mitad del siglo XVIII. Esto hace que este manuscrito sea la única miscelánea incluida en la colección, caracterizada por una serie de rasgos no homogéneos en cuanto a estilos, nomenclatura y copistas, por mencionar algunos.

El manuscrito está conformado por seis *sonatas da camera*, siete *sonatas*, diez *sinfonías*, un *divertimento*, una *partite di follia* y un *concerto*, en su mayoría para *flauto e basso*,¹⁸⁴ obras atribuidas a autores de diverso perfil en la composición de obras para flauta de pico, la mayoría ausentes dentro de los catálogos de los editores europeos más recurridos en cuanto a repertorio “amateur” para flauta de pico ubicados dentro la primera mitad del siglo XVIII. Entre ellos se encuentran Domenico Maria Dreyer (1680-1740), Quirino Colombani (? -ca. 1735), Giacomo Ferronati (fin s. XVII- inicio s. XVIII), Filippo Rosa (*idem*), Giuseppe Valentini (1681- ca.1740), Antonio Canuti (ca. 1680-1739), Paullo Bottigoni (1686-1763), Domenico Sarri (1679-1744), Giovanni Battista Somis (1686-1763), Pietro Pellegrini (ca. 1700- ?) y unos cuantos anónimos, entre otros.

¹⁸² De la nomenclatura se hablará posteriormente en este capítulo.

¹⁸³ La organización no sigue un orden específico.

¹⁸⁴ Dentro de la compilación destacan una *Sonata a oboe solo* de Quirino Colombani y un *Divertimento da camera a due flauti*, anónimo. Dirigirse al Apéndice 1 para observar tanto el contenido como organización del manuscrito.

Por otro lado, llama la atención la inclusión de obras originales para violín adaptadas para flauta de pico,¹⁸⁵ sin embargo, la mayor parte de las sonatas incluidas -probablemente algunas de ellas pensadas también originalmente para otro instrumento-¹⁸⁶ no se encuentran catalogadas dentro del catálogo de RISM ni encuentran concordancias con ninguna otra obra conocida de los autores presentados.

III.2.1 Características generales

El manuscrito de 98 folios -posiblemente copiado entre 1720 y 1730-,¹⁸⁷ cuenta con una orientación horizontal, encuadernado en pergamino con coloración amarillenta, oscurecida y manchada. Se observan rastros de polilla en todo el manuscrito, especialmente de atrás hacia adelante, tanto en el pergamino externo como en hojas internas. El dorso se encuentra despegado en su totalidad del lomo, razón por la cual el primer fascículo está roto y las tres primeras hojas, sueltas. De toda la colección, el presente volumen es el que muestra más indicios de deterioro. Podría presumirse que la razón se debe al uso más frecuente del mismo de entre todos los demás manuscritos de la Colección Parenisi.

Es importante mencionar que el elenco existente de las personas que han consultado estos volúmenes -elenco realizado por la biblioteca desde los años noventa hasta aproximadamente el año 2004- muestra que el número de personas consultantes ha sido prácticamente el mismo para toda esta colección. Ahora, hasta este momento, no existe

¹⁸⁵ Este punto se discutirá en la sección de “Concordancias y adaptaciones”.

¹⁸⁶ Violín e incluso oboe o *traverso*.

¹⁸⁷ El manuscrito no se encuentra datado, por lo que la datación es una hipótesis personal. Ésta encuentra justificación en las correspondencias encontradas con obras realizadas previamente, lo que sugiere que las obras aquí incluidas fueron copiadas probablemente en una fecha *post quem*, es decir, un momento posterior dentro de los años propuestos.

evidencia de que los dueños anteriores hayan sido flautistas aficionados que hayan tenido especial predilección por esta colección, y más específicamente, por este volumen. Tanto Stefano Sanvitale como la familia Quilici, ambos dueños precedentes,¹⁸⁸ son conocidos por su amor al arte, especialmente por la música. Por su parte, según el Diccionario de la música del ducado de Parma y Piacenza, el conde, mecenas y coleccionista Stefano Sanvitale (1764-1838):

[Fue un] excelente músico aficionado. El 15 de febrero de 1786 fue admitido en la Academia Filarmonica [de Parma] y durante dos años estuvo a cargo de su archivo musical, abogando por la compra de las Sinfonías de Haydn. El 9 de febrero de 1789 renunció a la asignación. En su castillo de Fontanellato fundó en 1802 una casa de educación, donde se enseñaba a los jóvenes, además de un oficio, a leer, escribir y, a quienes demostraban predisposición, a tocar. Dada la bondad de la enseñanza de la música, vinieron "a docenas" de los municipios vecinos [...], niños predispuestos a este estudio.¹⁸⁹

Por otro lado, la familia Quilici, específicamente Domenico Quilici -quien muy posiblemente fue la vía para adquirir esta colección- fue un compositor luqués que figura poco actualmente, a pesar de la relevancia que tuvo en su época. Domenico fungió como director (1809[?]- 1811) de la antigua *Capella di Palazzo* de la antes República de Lucca, una de las instituciones musicales más relevantes de esta ciudad desde 1543 y en la cual se desarrolló una

¹⁸⁸ Información extraída del OPAC SBN, Catálogo del Servicio Bibliotecario Nacional italiano.

¹⁸⁹ "Ottimo musicista dilettante, il 15 feb. 1786 fu ammesso all'Accademia Filarmonica e per 2 anni tenne l'archivio della musica, propugnando l'acquisto delle Sinfonie di Haydn. [...] Nel suo castello di Fontanellato fondò nel 1802 una casa di educazione, dove si insegnava ai giovani, oltre a un mestiere, a leggere, scrivere e, a coloro che dimostravano predisposizione, a suonare. Data la bontà dell'insegnamento della musica, anche dai comuni vicini vennero "a dozzina" (240 franchi all'anno) dei fanciulli predisposti a questo studio." Gaspare Nello Vetro, *Dizionario Della Musica Del Ducato Di Parma e Piacenza, Comune Di Parma* (Parma: Casa della Musica, s. a.), <http://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Ricerca.aspx?tipologia=1&idoggetto=1994&idcontenuto=2624> [Traducción libre de la autora].

actividad musical y didáctica activa en la que participaron algunas de las figuras más relevantes en el ámbito musical italiano e internacional.¹⁹⁰ Ambos fueron músicos, por lo que no puede descartarse que por alguna razón hayan tenido un acercamiento más próximo a estos libros, sin embargo, todo apunta a la idea de que haya sido el propio Paolo Parenisi, primer dueño de la colección, el responsable del desgaste más visible en todos estos volúmenes. Siguiendo esta idea y pensando en la hipótesis de que el deterioro se debe a su uso, viene la pregunta ¿por qué fue este el volumen más usado por su dueño?

De las primeras características que saltan de este volumen -y de la colección en general- es la variedad de caligrafías contenidas. Los amanuenses serán discutidos a profundidad más adelante, sin embargo, es importante mencionar que sólo el presente volumen contiene tres manos diferentes:

- I. La de Paolo Antonio Parenisi, dueño de la colección¹⁹¹
- II. Copista “A”
- III. Copista “B”

En la parte frontal, sobre la encuadernación inicial en pergamino, se lee la leyenda manuscrita: “SINFONIE/ Di/ Varij/ Autori”; en la parte posterior, igualmente manuscrito

¹⁹⁰ Francesco Guami (Maestro de Capilla de 1598 a 1602), Luigi Boccherini (violonchelista de la Capilla de 1764 a 1779) y reconocidos músicos como Francesco Barsanti, Francesco Geminiani, Giacomo Puccini padre, entre otros. En “La Cappella Musicale Palatina,” Palazzo Ducale, consultado el 6 de mayo de 2020, <http://www.palazzoducale.lucca.it/it/palazzo-ducale/le-antiche-istituzioni/la-cappella-musicale-palatina>.

¹⁹¹ Las justificaciones respecto a su papel de dueño de este manuscrito y de toda la colección, serán abordadas de manera minuciosa a lo largo de este capítulo. La figura de Antonio Paolo Parenisi será analizada en el Capítulo 3.

sobre un folio que fue pegado al pergamino, “Di/ Paolo Ant:o Parensi”. Se distingue un marmoleado azul y rojo en los costados.

El hecho de que el encuadernado esté desprendido en su totalidad, facilita el análisis codicológico de este manuscrito. El primer fascículo está conformado por seis folios de los cuales, los primeros tres, se encuentran pegados al encuadernado en pergamino -la primera y segunda hojas están recortadas casi al ras y la tercera contiene el nombre antes mencionado-. Los siguientes tres folios se encuentran totalmente sueltos y con la siguiente disposición:

-**Folios 4 y 5:** totalmente en blanco

-**Folio 6:** este folio es de especial relevancia dado que se encuentra escrito, en el *recto* del mismo, un índice -que antecede al contenido general- ordenado alfabéticamente de las obras contenidas con su foliación correspondiente. Dicho índice está precedido por el título *Sinfonie/ Di*, seguido de un listado de los autores incluidos. Las características de este índice, totalmente escrito por mano de Paolo Antonio Parensi, no vuelven a repetirse en ningún otro volumen.¹⁹²

Los autores presentes, en orden de aparición, son los siguientes:

Arcangelo Corelli

Dom:[eni]co M:[ari]a Dreyer

Dom:[eni]co Sarri

Filippo Rosa

¹⁹² Esto, puede deberse a que éste es el único volumen que contiene obras de autores diversos. El volumen con catalogación Sanv. D. 145, *Sinfonie/ Di/ Roberto Valentini Inglese* contiene también un índice con indicación de *Repertorio*. Sin embargo, todas las obras contenidas en ese manuscrito son obra del mismo autor.

Giacomo Ferronati

Gio[vanni] Ant:[oni]o Canuti

Gio[vanni] Batt[ist]a Somi[s]

Giuseppe Valentini

Varios Incerto (s)

Paolo Bottigoni

Pietro Pellegrini

Quirino Colombani

Tommaso Albinoni

Además, al finalizar el listado, fueron incluidos un *Divertim:[ien]to da Camera* y una *Follia di Spagna*, ambos de autor “Incerto”.

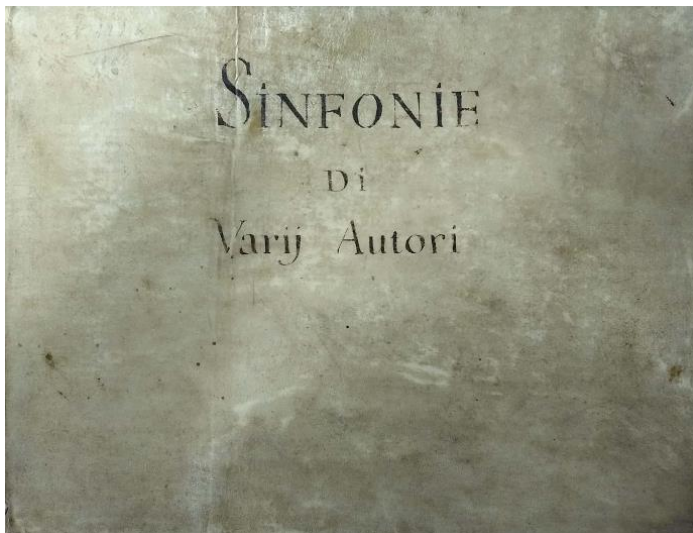


Imagen 4. Portada de Ms. Sanv. D. 3/ I-XXII
(Fotografía de Fernanda Olmedo)

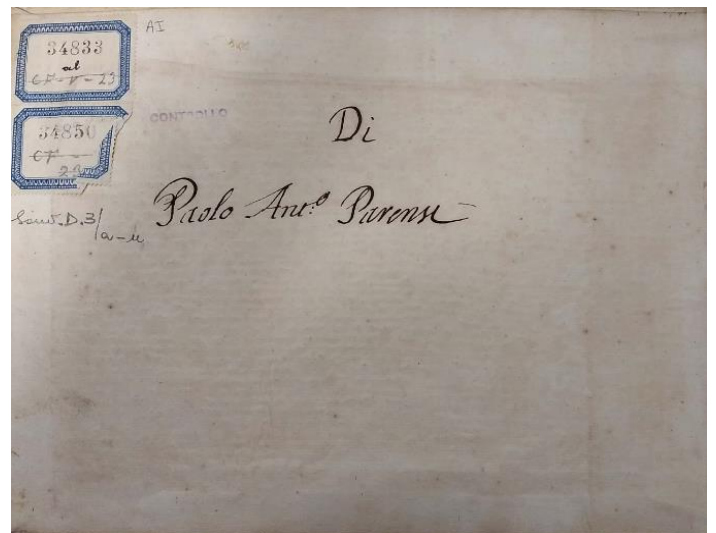


Imagen 5. Contraportada del Ms. Sanv. D. 3/ I-XXII
(Fotografía de Fernanda Olmedo)

La lista que da cuenta de los autores contenidos puede ser observada en la siguiente imagen:

Sinfonie
di

Arcangelo Corelli	CONTROLLO	c. 37	Incerto	CONTROLLO	c. 43
Dom. M. Gregor	CONTROLLO	c. 7	Incerto	CONTROLLO	c. 47
Detto	CONTROLLO	c. 11	Incerto	CONTROLLO	c. 51
Dom. Sarrì	CONTROLLO	c. 81	Incerto	CONTROLLO	c. 83
Filippo Rosa	CONTROLLO	c. 23	Paolo Botigoni	CONTROLLO	c. 27
Giacomo Torronati	CONTROLLO	c. 15	Pietro Pellegrini	CONTROLLO	c. 5
Detto	CONTROLLO	c. 19	Quirino Colombani	CONTROLLO	c. 61
Gio. Ant. Canali	CONTROLLO	c. 39	Tommaso Allivonni	CONTROLLO	c. 1
Gio. Bava Somi	CONTROLLO	c. 31			
Giuseppe Valonini	CONTROLLO	c. 35	Quevint. da Camera	CONTROLLO	c. 91
Detto	CONTROLLO	c. 73	Sollia a Spagna	CONTROLLO	c. 63

Imagen 6. Índice del Ms. Sanv. D. 3/ LXXII
(Fotografía de Fernanda Olmedo)

III.2.2 Amanuenses

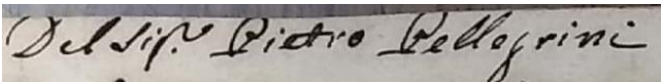
Dado que un estudio paleográfico no es el objetivo principal de esta investigación, comparto aquí sólo los resultados de análisis comparativos de los amanuenses involucrados en este manuscrito, de lo cual se desprende una primera hipótesis sobre un posible copista-autor intelectual que resultaría en la inclusión de ciertos volúmenes en esta colección.

En la compilación *Sinfonie di Varij Autori* se detectaron dos amanuenses principales que de ahora en adelante denominaré A y B. Aunque existe un tercero [C] detectado en la caligrafía del índice y en la firma con el nombre del dueño del manuscrito, nunca interviene en la escritura musical de la compilación. Después de analizar diversos documentos de archivo en donde aparece la grafía de Parensi, concluyo que el amanuense C es de hecho Paolo Antonio,

sin embargo, en ninguna sección interviene en la escritura musical de la compilación. Cabe destacar que cinco de los seis volúmenes de la colección contienen música de la mano del copista A, lo que lo convierte en el principal copista de la colección de Parenisi. Incluso, en el Ms. Sanv. D. 3, el Copista B sólo interviene en seis de veintiséis sonatas. Ambos amanuenses poseen características de organización específicas en cuanto al texto musical: el amanuense A generalmente utiliza ocho pautas por hoja mientras que el B, utiliza diez. Éste último, ubica de manera constante los títulos en una hoja de manera independiente, previo al inicio de la escritura musical, mientras los títulos del copista A suelen estar incluidos también en la parte superior de los inicios de las obras. Por otro lado, la predilección por la nomenclatura *sonata* y *sinfonía* no está del todo definida, sin embargo, el amanuense B utiliza el término *sinfonía* durante todo el compendio mientras que A pareciera que los utiliza indistintamente.¹⁹³

A continuación, presento dos cuadros en donde comparo la escritura de elementos comunes en todas las obras como la caligrafía, indicaciones de compás, indicaciones de tempo y escritura musical.

Tabla 1. Cuadro comparativo de la caligrafía de los amanuenses del Ms. Sanv. D.3

AMANUENSES	CALIGRAFÍA
A	

¹⁹³ Pareciera que el amanuense A tuviera predilección por llamar *sonata* a todas las obras con compositor conocido, mientras que a las de autor *incerto* prefiere llamarlas *sinfonias*. La única excepción se encuentra en la *Sinfonia a Flauto Solo Del Sign. Giuseppe Valentini*, fol. 35r.

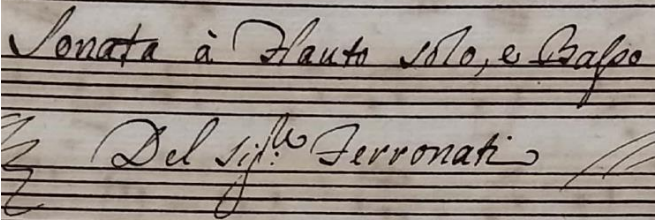
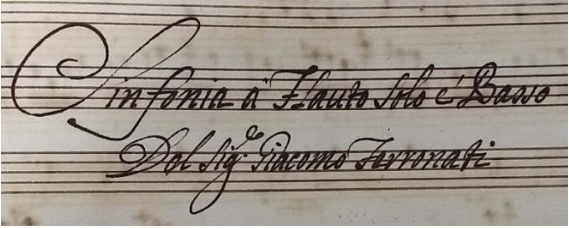
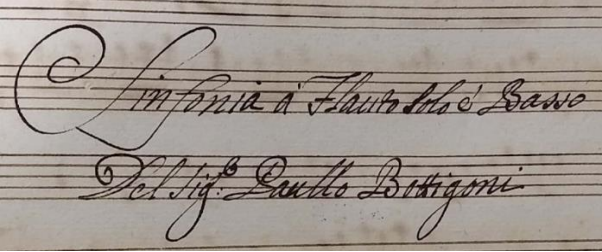
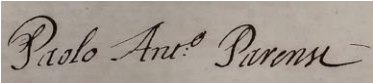
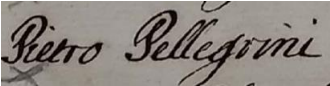
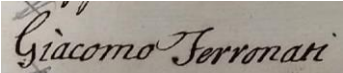
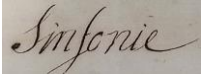
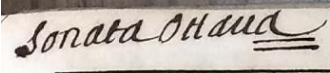
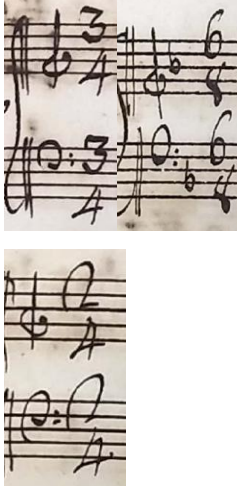
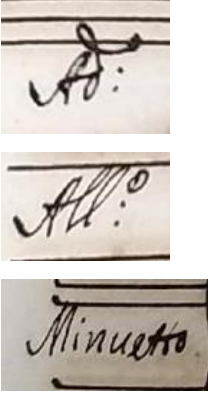

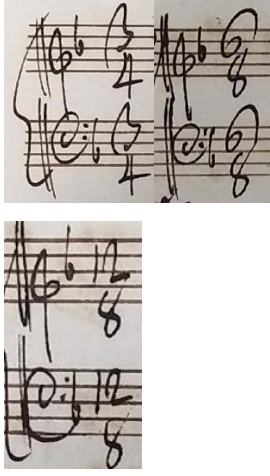
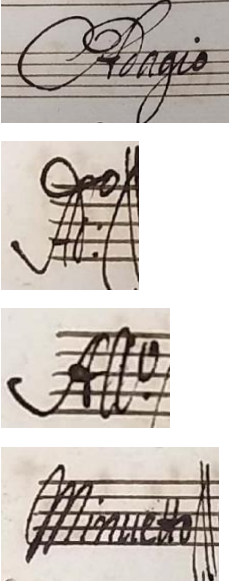
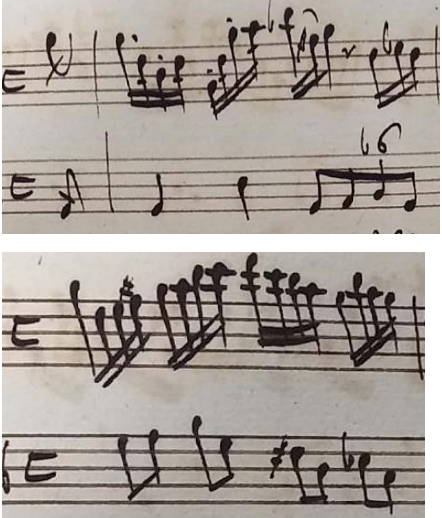
	
B	 
C	    

Tabla 2. Cuadro comparativo de aspectos musicales de cada amanuense

AMANUENSES	INDICACIONES DE COMPÁS	INDICACIONES DE TEMPO	ESCRITURA MUSICAL
A			
B			

Por otro lado, aunque no pude darle un nombre a ninguno de los dos amanuenses, planteo a continuación una primera hipótesis en relación con la posibilidad de que uno de los personajes incluidos en la colección haya tomado parte en la compilación-copia de esta colección. Esto fue realizado comparando manuscritos autógrafos de algunos de los autores contemporáneos a Parenisi presentes tanto en la colección general como en este volumen específicamente, e incluso, indagando en sus datos biográficos y actividad musical para rastrear algún tipo de relación entre ellos y el dueño del manuscrito. Sin embargo, en algunos casos no fue posible el acceso a este tipo de manuscritos en donde se visualizara la escritura de todos los compositores -tanto de la colección (principalmente) como del volumen-, por lo que no se tiene un panorama general claro. No obstante, existen ciertos datos que nos llevan a pensar que Roberto Valentini Inglese, cuya obra en la colección Parenisi se ubica en los últimos dos volúmenes, pudiera haber estado involucrado en su realización.

Primeras hipótesis: ¿Roberto Valentini Inglese?

Llama la atención que los dos últimos volúmenes, ambos del compositor Robert Valentine y únicos volúmenes de toda la colección compuestos específicamente para flauta de pico, contienen en su totalidad la grafía del copista A. Uno de estos dos volúmenes, *Sinfonie Di Roberto Valentini Inglese*,¹⁹⁴ nunca fue publicado en su época¹⁹⁵ a diferencia de gran parte de su obra para flauta de pico publicada por diversos editores de ese tiempo¹⁹⁶ y utilizada

¹⁹⁴ La primera mitad de este volumen fue “descubierta” por Nicola Sansone y publicada en edición urtext por él mismo (Bologna: UtOrpheus, 2004). En ella, él sugiere igualmente una primera hipótesis sobre Valentini, sin profundizar mucho en la cuestión. De la segunda parte existe la edición facsimilar (Firenze: SPES, 2004) con notas introductorias del mismo autor.

¹⁹⁵ Por lo que el volumen presente en esta colección resultaría ser la obra primigenia. Éste puede ser encontrado como I-PAp, Sanv. D. 145.

¹⁹⁶ Cfr. Bradford Young. *A Thematic Catalogue of the Works of Robert Valentine* (A-R Editions, Wisconsin, 1994)

principalmente entre los círculos de amateurs.¹⁹⁷ Cabe mencionar que dicho volumen se divide a su vez en dos secciones: la primera subtitulada *Sonate à Flauto/ e Basso/ Da Roberto Valentini/ à Roma* y el segundo, llamado *La Villegiatura/ à 2 Flauti/ Da Roberto Valentini/ Inglese*. La información incluida en los títulos resulta interesante dado que, por un lado, se encuentra la indicación de que fueron realizadas “à Roma”, por lo menos la primera parte. Por otro lado, la inclusión de *La Villegiatura*, sección entera a dos flautas y única en su tipo en toda la colección, recuerda a la única obra a dos flautas incluida en el Ms. Sanv. D. 3.

Esto lleva a cuestionarme la relación entre Paolo Antonio Parenisi -personaje que, como se pudo apreciar en el segundo capítulo, estuvo en Roma mientras estudiaba en el Collegio Clementino- y Roberto Valentini -quien vivió gran parte de su vida en Roma-, dado que la mayor parte de los volúmenes de esta colección están escritos por el copista A, único amanuense presente en este volumen. De estos elementos surge la hipótesis que coloca a Valentini como el principal “sospechoso” en la creación de esta colección.¹⁹⁸ Por ello, me parece importante mencionar brevemente algunos datos biográficos sobre Roberto Valentini Inglese que pudieran dar luz a este planteamiento.

Proveniente de una familia destacada en la vida musical de Leicester (Inglaterra), Roberto Valentini “Inglese”¹⁹⁹ (1671-1747) fue un oboísta, flautista, posiblemente

¹⁹⁷ Principalmente ingleses, dada la popularidad que obtuvo con las publicaciones de Walsh.

¹⁹⁸ No pude estudiar ningún manuscrito con la caligrafía de Valentini. Uno de los pocos manuscritos autógrafos se encuentra en Inglaterra, por lo cual se requeriría un estudio y comparación con los mismos, fuente principal para confirmar o descartar la presente hipótesis.

¹⁹⁹ Naturalizado italiano bajo el nombre de Roberto Valentini Inglese (Valentino), fue denominado así en su época para no confundirlo con el Valentini más conocido de su época, Giuseppe. Cfr. Cecilia Lopriore, *Robert Valentine: nuovi documenti* (Roma: Nuova rivista musicale italiana, 1996), J. Bradford Young, *A Thematic Catalog of the Works of Robert Valentine* (Wisconsin: A-R Editions, 1994) y Martin Medford, *The Valentines of Leicester: a reappraisal of an 18th century musical family* (Musical Times Publications Ltd, 1981).

violonchelista²⁰⁰ y compositor del cual se tienen registros por los cuales se sabe que pasó la mayor parte de su vida en Roma. Ahí se instaló alrededor de finales del s. XVII y contrajo matrimonio con la romana Giulia Bellatti en septiembre de 1701 en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, muriendo el 26 de mayo de 1747, doce días después de la muerte de su esposa.²⁰¹ Corelli fue uno de los principales modelos para sus composiciones tempranas, las cuales fueron evolucionando hacia un estilo propio con influencia de los modelos dominantes de la época como el denominado estilo galante, característico de los compositores napolitanos. Valentini es particularmente conocido por su gran producción musical para flauta de pico, así como un flautista de gran capacidad técnica.²⁰²

En su “Historia General de la Ciencia y Práctica de la Música” de 1776, John Hawkins hace constar la relevancia que Valentine tuvo dentro de los círculos *amateurs*:

[...] Y para acercarnos más a nuestro tiempo, debe ser recordado por muchos ahora vivos, que una flauta fue la compañía de bolsillo de muchos aquellos que desearon ser formados como finos caballeros.²⁰³ Su uso fue para entretener damas, así como para agradar con música no mejor que una melodía o tales pequeños aires que fueron compuestos para ese instrumento; y aquel que podía tocar un solo de Schickhard de Hamburgo o Robert Valentine de Roma, era considerado un completo maestro del instrumento.²⁰⁴

²⁰⁰ Cecilia Lopriore, *Robert Valentine: nuovi documenti* (Roma: Nuova rivista musicale italiana, 1996), 202.

²⁰¹ Lopriore, 194.

²⁰² Martin Medforth, “Valentine [Follentine], Robert [Valentini, Roberto; Valentino, Roberto]”, en *Oxford Music Online/Grove Music Online* (Oxford University Press, s/f), consultado el 24 de mayo de 2017, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44256>.

²⁰³ Principalmente en Inglaterra donde su obra fue ampliamente utilizada.

²⁰⁴ Texto original: “[...] And to come nearer to our own times, it may be remembered by many now living, that a flute was the pocket companion of many who wished to be thought fine gentlemen. The use of it was to entertain ladies, and such as had a liking for no better music than a song-tune, or such little airs as were then composed for that instrument; and he that could play a solo of Schickhard of Hamburg, or Robert Valentine of Rome, was held a complete master of the instrument [...]” En John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London: Novello, 1853), 482.

Según los registros de los estados de ánimas de San Lorenzo in Lucina de 1706 ubicados en el Archivo del Vicariato en Roma, Valentini se encontraba ya asentado en Roma junto con su esposa, su primer hijo y sus suegros.²⁰⁵ Cabe mencionar que en este mismo registro de estado de ánimas se encuentra mencionado, en el mismo folio, al compositor y violinista Giuseppe Valentini, cuyas obras fueron las más recurridas en esta miscelánea. Posteriormente es mencionado en 1710 y 1711 en el mismo estado de ánimas,²⁰⁶ años que me interesan pues, como se abordó en la sección dedicada a la vida de Parenisi, existen registros de que él estuvo en Roma en 1710 durante el carnaval del Collegio.

Se sabe que pudo haber tenido una o más estancias en Nápoles debido a la relación con el cónsul británico John Fleetwood²⁰⁷ y que no volvió a Inglaterra desde que llegó a Italia. Por su parte, Ceilia Lopriore indica que

[...] se podría suponer que Valentine haya estado al servicio de algún mecenas diletante de música, proporcionándole su obra de instrumentista -probablemente de flauta de pico- y componiendo música de cámara para el entretenimiento privado del palacio. Esta hipótesis podría confirmarse por el hecho de que, a partir de 1710, no hay registros de que Robert Valentine haya sido contratado en ejecuciones públicas en los *palazzi* o academias [...] Si esta posibilidad se confirmase, esto explicaría la disparidad entre el número de impresiones y el de manuscritos [de su autoría]. Probablemente el mayor *corpus* de música que Valentine haya producido para este mecenas yace en algún archivo y debe todavía ser encontrado.²⁰⁸

²⁰⁵ Archivio Vicariato. [20] S. Lorenzo in Lucina [75] St. D'An (1706), Fol. 58 verso "Seguita il p[ri].mo traversale/ da Str. Vitt[ori]. a m.d/ Da Strada Ferratina"

²⁰⁶ Archivio Vicariato. [20] S. Lorenzo in Lucina [79] St. D'An (1710), Fol. 55 recto "Da Strada Fratina alla Vite" y [20] S. Lorenzo in Lucina [80] St. D'An (1711), Fol. 55 recto "Da Strada Fratina alla Vite".

²⁰⁷ Ambos datos requieren de una investigación más amplia pues, al parecer, no existen archivos que corroboren esta información.

²⁰⁸ Texto original: "[...]si potrebbe ipotizzare che Valentine sia stato al servizio presso qualche mecenate diletante di musica fornendo la sua opera di strumentista -verosimilmente di flauto dolce- e componendo musica da camera per gli intrattenimenti privati del palazzo. Questa ipotesi potrebbe essere avvalorata dal fatto che, a partire dal

Esta información apoyaría la hipótesis en la cual Roberto Valentini hubiere conocido a Parensi durante su estancia en Roma, en donde Paolo Antonio haya sido uno de los mecenas mencionados por Lopriore y la “Colección Parensi”, el resultado de este intercambio.

III.2.3 Marcas de agua

Las marcas de agua son un elemento indisociable del papel antiguo. Desde el inicio de la producción de papel en Europa en el siglo XIII, estas marcas se imprimen en las hojas como “certificación de origen” o de calidad, por lo que de este modo se identifica el lugar de producción y, por ende, fecha aproximada de manufactura.²⁰⁹

El estudio de las marcas de agua²¹⁰ en archivos antiguos como este manuscrito permite tener un referente para poder identificar la locación de factura del papel y, eventualmente, una posible datación del mismo,²¹¹ elementos que aportan cuando se trata de reconstruir la historia de un documento. Por esta razón, la identificación de filigranas constituye uno de los puntos clave en este tipo de estudios.

1710, non risulta che Robert Valentine sia stato più ingaggiato in esecuzioni pubbliche presso palazzi o accademie. Ciò nonostante non gli sono venute meno né la protezione di nobili personaggi né le risorse finanziarie. Se questa eventualità venisse confermata ciò spigherebbe la disparità fra il numero delle stampe e quello dei manoscritti. Probabilmente il *corpus* maggiore della musica che Valentine produsse per questo mecenate giace in qualche archivio e deve essere ancora ritrovato.” Lopriore, 203-204. [Traducción libre de la autora]

²⁰⁹ Peter Rückert, ed., *Testa di bue e sirena. La memoria della carta e delle filigrane dal medioevo al seicento. Testo di accompagnamento e catalogo della mostra organizzata dal Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchivdi Stoccarda e dalla Österreichische Akademie der Wissenschaften di Vienna, Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters* (Stuttgart: Landesarchiv Baden-Württemberg/Hauptstaatsarchiv Stuttgart, 2007), consultado el 4 de febrero de 2019,

https://bernstein.oeaw.ac.at/twiki/pub/Main/ProjectExhibitions/bernstein_2007_exhibition_catalog_it.pdf

²¹⁰ Antonio Ezquerro hace una diferenciación entre el término “filigrana” y “marca de agua”. Mientras que la primera se refiere al medio por el cual es forjada la figura que será marcada en el papel, la marca de agua será la imagen traslúcida que queda y que puede verse con el paso de la luz.

²¹¹ No debe perderse de vista que se trata siempre de una fecha *post quem*, ya que el papel pudo haber sido almacenado por algún tiempo antes de ser usado, aunque cabe la posibilidad de un uso inmediato después de su fabricación.

La investigación en torno a las filigranas y marcas de agua en el caso de Italia se ha desarrollado, sobre todo, en casos muy específicos. Sin embargo, el estudio de las filigranas en el campo de la musicología en donde se involucre un estudio más general de las diferentes fábricas de papel y sus filigranas a lo largo de Italia resulta escaso. La siguiente puntualización hecha por Antonio Ezquerro en “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad [...]”²¹² relativo a los estudios que se han hecho en España, bien podría aplicarse al caso de Italia:

El estudio de las marcas de agua del papel (consideradas como marca del fabricante) como herramienta para datar documentos musicales, e incluso para investigar sus posibles procedencias, es un terreno que hasta la fecha ha merecido escasa atención (en cualquier caso, menos de la que mereciera) por parte de los musicólogos en nuestro país. Dependemos de trabajos de historiadores, en la mayoría de las ocasiones centrados en el período medieval, en fuentes de otros países, o en estudios excesivamente localizados. Por otro lado, la bibliografía de referencia básica es antigua y proporciona pocas pistas concretas al musicólogo interesado en datar las fuentes de su estudio [...].²¹³

Para la localización de las filigranas contenidas en este manuscrito fueron utilizados principalmente dos repertorios históricos: el de Charles-Moïse Briquet²¹⁴ y el de

²¹² Antonio Ezquerro, “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad. (Una primera aproximación, a partir de los manuscritos de la primera mitad del siglo XVII del Archivo de Música de las catedrales De Zaragoza)”, *Anuario Musical*, vol. 55 (2000), consultado el 5 de enero de 2019, https://www.researchgate.net/publication/330600277_El_estudio_de_las_marcas_de_agua_del_papel_como_material_para_determinar_la_datacion_y_procedencia_de_las_fuentes_historico-musicales_y_su_grado_de_fiabilidad_Una_primera_aproximacion_a_partir_de_los

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ver Charles Moïse Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600* (Leipzig: K. W. Hiersemann, 1907), consultado el 7 de marzo de 2019, <https://archive.org/details/BriquetLesFiligranes4>

Gerhard Piccard,²¹⁵ ambas, colecciones especializadas de marcas de agua en Europa,²¹⁶ sin embargo, ninguna de las filigranas pudo identificarse.

Dos son las marcas de agua presentes en el manuscrito Ms. Sanv. D. 3: un Sol o, en su defecto, una Estrella de ocho puntas, así como las iniciales “CB”, ambas ubicadas en la esquina inferior derecha.



Imagen 7. Marca de agua “CB” en el Ms. Sanv. D. 3, *Sinfonie di Varij Autori*
(Fotografía: Fernanda Olmedo)

²¹⁵ “Die Wasserzeichenkartei im Hauptstaatsarchiv Stuttgart” (Stuttgart, 1961-1997: 17 vol.), consultado el 8 de marzo de 2019, <https://www.piccard-online.de/start.php>, <http://www.ksbm.oeaw.ac.at/scripts/php/PPO.php>

²¹⁶ Accesibles de manera online. A la utilización de estos catálogos se sumaron posteriormente el *Bernstein*. “*The memory of paper*”, catálogo con más de 200.000 registros que indexan marcas de agua europeas realizadas principalmente en la Edad Media y a inicios de la Edad Moderna, procedentes de libros, documentos de archivo, impresiones, etc. (Ver http://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start_disp) y el *The Gravell Watermark Archive*, colección que incluye filigranas producidas entre 1400 y 1835 (Ver <http://www.gravell.org>).



Imagen 8. Marca de agua del Sol/Estrella en el Ms. Sanv. D. 3, *Sinfonie di Varij Autori*
(Fotografía: Fernanda Olmedo)

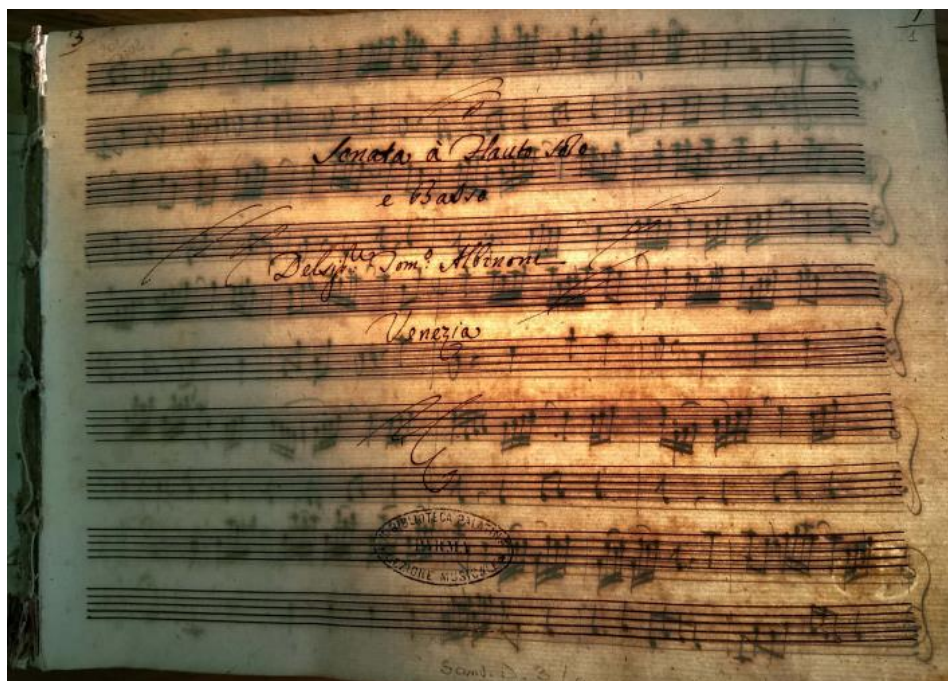


Imagen 9. Marca de agua "CB" en interior del Ms. Sanv. D. 3, *Sinfonie di Varij Autori*
(Fotografía: Fernanda Olmedo)

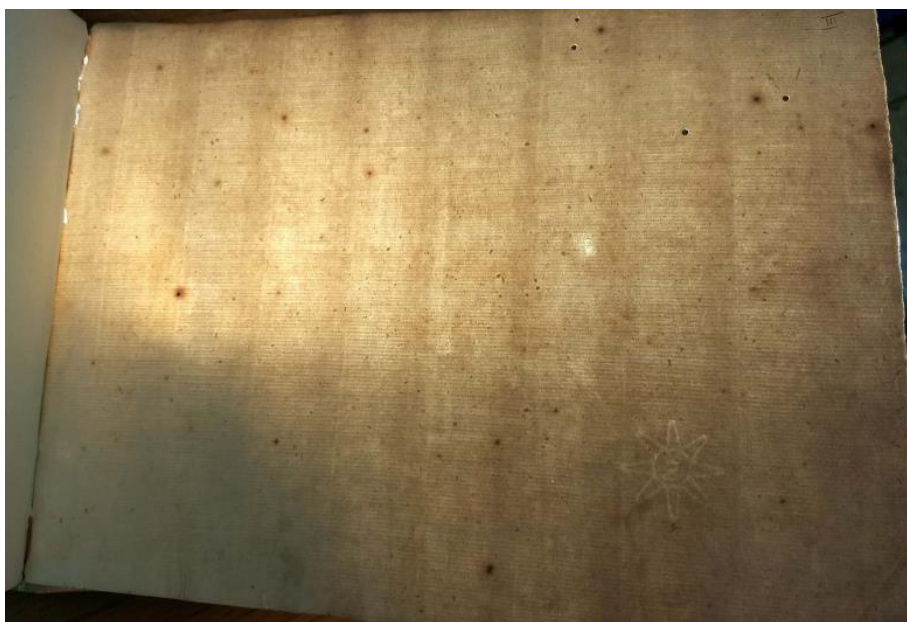


Imagen 10. Marca de agua del Sol en hoja de guarda del Ms. Sanv. D. 3, *Sinfonie di Varij Autori*
(Fotografía: Fernanda Olmedo)

Cabe destacar que la marca de agua “CB” es la que aparece con más frecuencia a lo largo de toda la colección, a la cual le sigue la marca del Sol/Estrella. El papel con marca “CB” se caracteriza por tener un espesor medio alto y está dividido por nueve líneas verticales, mientras que el papel con la marca del Sol/Estrella cuenta con un espesor un poco menor y lo dividen siete líneas verticales. A pesar de que el papel “CB” tiene predominancia en la colección entera, la calidad del papel cambia ligeramente al mismo tiempo que los copistas cambian.

Una primera pista²¹⁷ sobre la procedencia del papel sobre el cual fue copiado este manuscrito puede tal vez encontrarse en una marca de agua presente en otros de los volúmenes

²¹⁷ Existe una segunda pista para confirmar o descartar que el papel provino de Lucca: el escrito de Luigi Volpicella de 1911, única fuente existente que ofrece un catálogo de las marcas históricas de agua en el papel luqués. Sin embargo, no me fue posible consultar esta fuente. *Cfr.* Luigi Volpicella, *Primo contributo alla conoscenza delle filigrane nelle carte antiche di Lucca* (Lucca: R. Archivio di Stato in Lucca, tip. Lit. Dessena, 1911).

de esta colección, en la cual está representada el escudo de armas de la antigua República de Lucca, proveniente de la fábrica de papel luqués “Pollera”.²¹⁸



Imagen 11. Marca de agua “Pollera” en el Ms. Sanv. D. 146, uno de los seis volúmenes de la colección Parenisi

El papel del manuscrito, muy seguramente de origen italiano, pudo haber provenir de Lucca, centro papelerero italiano con gran relevancia en la época. Recordemos que Paolo Parenisi fue de origen luqués, sin embargo, pasó parte de su vida en Roma cuando realizaba sus estudios en el Clementino. Como pudo apreciarse en el apartado anterior, una de las hipótesis es que el manuscrito -y probablemente la colección entera- fueran realizados durante su estancia en Roma, por lo que no se descarta que el papel utilizado en la colección sea, no sólo de origen luqués, sino también romano. Sin embargo, esta indagación requiere de otro tipo de

²¹⁸ “A principios del siglo XVIII los propietarios de las papeleras pertenecen a menudo a grandes casas nobles de Lucca: los Buonvisi, los Montecatini, los Boccella, los Raffaelli, los Tegrini, pero también aparecen nombres de familias mucho menos ricas como Grassi, Biscotti, y Pacini. En este periodo se afirma cada vez más la separación entre la propiedad y su conducción, especialmente por parte del propietario noble que, con el tiempo, pasará la propiedad a manos de los arrendatarios. El ejemplo más llamativo es representado por la familia Pollera, originaria de Voltri, cuyos componentes comenzaron a alquilar y subarrendar en el siglo XVII. Al principio del siglo XIX ya eran propietarios de once establecimientos entre Lucca y Módena.” En “Il settore cartario lucchese” disponible en <http://www.luccavirtuale.it/rubriche/cartario/storia/700.htm>. [Traducción libre de la autora]

consideraciones, así como un estudio más amplio que involucre a todas las filigranas de la Colección Parenisi, no considerado dentro de los objetivos principales de la presente investigación.

III.2.4 Nomenclatura

Dentro del manuscrito Sanv. D. 3 pueden encontrarse una serie de composiciones nombradas de diversas maneras. Entre ellas podemos leer por ejemplo “*Sonata à Flauto solo e Basso [...]*”, “*Sinfonia a Flauto Solo e Basso [...]*”, “*Sonate da Camera à Flauto solo, e Basso [...]*”, “*Divertimento da camera [...]*”, entre otras. Principalmente son tres términos incluidos en las obras de esta colección los que podrían generar confusión, e incluso duda, respecto a lo que podrían referirse a la hora de analizar el manuscrito: *sonata*, *sinfonía* y *flauto*.

Por un lado, la nomenclatura en esa época no estaba bien establecida o estandarizada, como puede verse en los anuncios de la “*Gazzeta di Napoli*” en donde, por ejemplo, se leen anuncios de presentaciones como “*concerti di sinfonie di molti strumenti*”²¹⁹. Según Sergio Balestracci,²²⁰ a las composiciones italianas para uno o más instrumentos con bajo continuo se les nombraba de diversas maneras, como podía ser *sonate*, *canzone*, *sinfonie*, e incluso *trattenimenti*, *capricci* o *divertimenti*,²²¹ mismas que se usaban indistintamente.

Por otro lado, según Sardelli, el término simple, genérico de *flauto* hace referencia tanto al traveso -*flute*- como a la flauta de pico -*recorder*- por igual. Durante las primeras tres décadas

²¹⁹ De Avena Braga, *Dolce Napoli*, 114.

²²⁰ Balestracci, *La Sonata solistica per flauto dolce nel Seicento italiano*, 76.

²²¹ Para más información consultar William S. Newman, *The Sonata in The Baroque Era* (New York: The Norton Library, 1972).

del siglo XVIII, el término *flauto* se refería casi automáticamente a la flauta de pico, lo que contrastaba con las nomenclaturas utilizadas en Alemania y Francia.²²² Lasocki menciona que, hasta alrededor de 1735, los compositores especificaban con los términos *german flute*, *traversiere*, *flauto traverse* o simplemente *traversa*, por ejemplo, cuando se referían al traverso barroco.

Al respecto, Andrea Bornstein menciona que “el término *flauto* indicó en Italia, en el renacimiento y durante todo el barroco, el *flauto dritto* o flauta dulce, llamado por los franceses *flue à bec* o [...] *flute a neuf trous*.”²²³ Los alemanes usaban comúnmente la palabra *Blockflöte* [...] o simplemente *Flöte* [...]”²²⁴ El término *flauto* sin modificación alguna siempre se usará en esta tesis como equivalente a flauta de pico *-recorder-*.

III.2.5 Una primera clasificación del contenido y organización del Manuscrito

La ausencia de alguna investigación previa que profundice sobre el estudio de este manuscrito -y de la colección en general-, dan pie a una serie de interrogantes referentes a su contenido, características internas, amanuenses, autores, por mencionar algunas. Por esta razón, ha resultado fundamental la realización de una primera descripción y clasificación detallada y ordenada de su contenido y características físicas (ver Apéndice I), misma que ha arrojado una serie de datos relevantes para esta tesis en general, y el estudio del manuscrito en específico.

²²² Sardelli, *The Recorder and the Flute in Italy in Vivaldi's time*, 3-7.

²²³ Flauta de nueve orificios.

²²⁴ Andrea Bornstein, “Il flauto dolce: struttura, nomenclatura e cenni storici”, en *Il flauto dolce. Dallo scolaro al virtuoso*, ed. Vittorio Nicolucci (Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2000), 9.

Por otro lado, un análisis minucioso de la organización de sus fascículos internos indicaría que el volumen fue probablemente realizado por partes, tal vez en momentos distintos no tan alejados entre ellos.²²⁵ A diferencia de los otros manuscritos en donde los fascículos muy posiblemente fueron unidos antes de escribir la música en ellos -hecho que puede verse en la copia sucesiva de sonatas, lo que hace que algunos fascículos compartan obras- las piezas del Ms. Sanv. D.3 están organizadas de tal manera que cada una ocupa un fascículo distinto.²²⁶ En total el manuscrito se compone de 25 fascículos -dos de ellos a manera de guardia, al inicio y al final- y cada uno se conforma de entre 2, 4, 6 y 10 hojas. Por otro lado, no hay homogeneidad en el título de las obras y su ubicación dentro de la miscelánea pareciera más bien al azar. Así mismo, existe una numeración general cronológica de la encuadernación entera que no coincide con la numeración que contienen algunos de los fascículos.²²⁷

III.2.6 Compositores

El objetivo de este apartado es realizar un elenco de todos los compositores contenidos en la única miscelánea de la Colección Parenisi, el manuscrito Sanv. D. 3, con especial énfasis en información biográfica y musical que pudiera relacionarse con el contenido del manuscrito.²²⁸ De algunos de ellos, la información relativa a su vida y/u obra es muy escasa, por lo que, de igual manera, intenté recopilar la mayor cantidad de información posible que pudiera dar luz sobre estos compositores y su posible integración en este manuscrito. Por

²²⁵ Dada la datación de algunas de las obras contenidas

²²⁶ Con excepción de las obras de Sarri y G. Valentini, que son una especie de micro colecciones dentro de la gran colección.

²²⁷ ¿Podría esto indicar que las obras fueron tomadas de otras colecciones?

²²⁸ Remitirse al Apéndice 2.

último, hago mención características generales de las obras de cada compositor incluidas en la colección.

Anónimos

En total suman siete los anónimos incluidos en esta colección,²²⁹ cinco *sinfonías*²³⁰ para *flauto solo e basso*, una *Partite di follia [per] flauto* y un *Divertimento da Camera à Due Flauti*. Mientras que las primeras cinco *sinfonías* se encuentran bien localizadas en un solo grupo entre los demás autores y escritas por el mismo amanuense (A), las otras dos se ubican separadas casi al final de la colección y escritas por el amanuense B.²³¹ Cabe mencionar que, de las cinco *sinfonías* sin autor agrupadas en bloque, la tercera de ellas se trata de la Sonata IX incluida en los 12 *Trattenimenti Armonici* para violín de Tomaso Albinoni,²³² misma que resultaría ser la segunda sonata de esta obra incluida en esta compilación.²³³

Por otro lado, las *sinfonías* restantes no mantienen un estilo homogéneo; por un lado, en algunas de ellas se identifica una marcada influencia de la sonata Corelliana, por otro, se observan algunos elementos estilísticos presentes en el repertorio napolitano para flauta de pico de la época, recursos propios del estilo galante presentes en repertorio de corte *amateur*.²³⁴

²²⁹ El título de las obras no incluye específicamente el ser de autor “anónimo” o *incerto* como está indicado en el índice principal, simplemente no se especifica ningún autor como en las demás obras.

²³⁰ Cabe resaltar que, aun cuando el amanuense “A” suele utilizar tanto la nomenclatura de *sonata* como de *sinfonía*, en este caso todas las sonatas están indicadas con el título de *sinfonías*.

²³¹ Posteriormente se hablará más a fondo de los amanuenses incluidos en esta miscelánea.

²³² Remitirse al apartado de “concordancias”.

²³³ Ver anexo del contenido general del manuscrito.

²³⁴ Los estilos antes mencionados se abordarán con mayor profundidad en el apartado de “La música del manuscrito” de este capítulo.

Albinoni, Tomaso (Venecia 1671-1750)

Como compositor y violinista, Tomaso Giovanni Albinoni desarrolló su actividad musical principalmente en Venecia. Albinoni fue conocido por su perfil de *dilettante* en el campo de la música y la composición,²³⁵ estatus que él mismo se adjudicaba en las páginas de los títulos de sus obras publicadas: “*musico di violino, dilettante veneto*”.²³⁶ Su naturaleza de músico independiente y aficionado se debió a su proveniencia familiar. El alto rango social propio de una familia burguesa veneciana lo llevó a practicar y componer música sin depender de algún noble o institución eclesiástica o académica,²³⁷ a diferencia de la mayoría de los compositores de su época o de los mencionados en este apartado. Su producción musical tanto de música vocal como de música instrumental fue considerable y la solicitud de su repertorio se dio en igual medida. Su música instrumental tuvo una alta demanda alrededor de Europa, particularmente entre los amateurs -varias de sus colecciones instrumentales fueron publicadas por imprentas italianas, sin mencionar las ediciones piratas en Londres y Ámsterdam-, compitiendo con la producción musical de Corelli, Vivaldi y Mascitti en Francia.²³⁸ Por esta razón, no parece raro encontrarnos con dos de sus sonatas para violín y bajo adaptadas para *flauto* -contenidas en sus 12 “*Trattenimenti armonici per camera*” op. VI (Amsterdam: Estienne Roger, c.1712)- en la miscelánea de Paolo Parenisi.

²³⁵ Mismo que tuvieron los hermanos Benedetto y Alessandro Marcello, provenientes de una familia noble veneciana.

²³⁶ En el uso del italiano de la época, la connotación moderna de “aficionado” estaba ausente; el significado principal era el de realizar una actividad en aras del placer inherente (*diletto*) más que ser un medio de subsistencia o una manera de obtener favores. Michael Talbot, “Albinoni: The Professional Dilettante,” *The Musical Times* 112, no. 1540 (June 1971): 538-41; M. Talbot: *Tomaso Albinoni: the Venetian Composer and his World* (Oxford, 1990, 2/1994).

²³⁷ Riccardo Nielsen, “Tomaso Albinoni”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, 1960, consultado el 10 de octubre de 2020, https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-albinoni_%28Dizionario-Biografico%29/

²³⁸ Michael Talbot, “Albinoni, Tomaso Giovanni, *Oxford Music Online, Grove Music Online*, s/f, consultado el 25 de octubre de 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00461>.

Bottigoni, Paolo (¿1686-1763?)

El nombre “Paolo Bottigoni”²³⁹ no figura en ninguna fuente musical especializada y no existe información alguna que corrobore su origen y actividad musical. Existen sólo dos posibles menciones hasta este momento; el “Catálogo de repertorio histórico para flauta de pico”²⁴⁰ lo describe como compositor y violinista italiano activo en Turín (Capilla Ducal), discípulo de Corelli, con las siguientes fechas de nacimiento y muerte: 1686-1763. Por otro lado, el “Dizionario della Musica del Ducato de Parma e Piacenza”²⁴¹ hace referencia a un “Paolo Zoni”, violonchelista de profesión

Llamado 'Botigoni' o 'Bottigoni', entre 1699 y 1700 tocó en Soragna en la sagrada representación que se celebró en el pueblo en la víspera de la fiesta de la Asunción. El 1 de septiembre de 1701 fue retribuido con 240 liras por haber tocado el *violoncino* en la pastoral realizada en el nuevo “Teatrino della Rocca di Soragna”. En 1702 la suma pagada para el espectáculo de agosto-septiembre fue de 200 liras, como también en 1703. En 1705, por la ejecución del *Neroncino* recibió, "igual que para su hermano" Giovanni, 300 liras, así como al año siguiente para *El Justino*. Estuvo activo en las ceremonias en música de la catedral de Parma de 1705 al 3 de mayo de 1747 y en la *Steccata* de 1715 a 1743 [...].²⁴²

²³⁹ En el Manuscrito, su nombre aparece escrito como “Paullo Bottigoni”, lo que pudiera indicar que el copista no era italiano. Sin embargo, esto no puede ser demostrado.

²⁴⁰ Ver www.blokfluit.org

²⁴¹ Zoni, Paolo, “Dizionario della Musica del Ducato de Parma e Piacenza”, disponible en: <https://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=Z&tipologia=1&idoggetto=1569&idcontenuto=3020> consultado el 4 de noviembre de 2020.

²⁴² Texto original: “Detto 'Botigoni' o 'Bottigoni', tra il 1699 e il 1700 suonò a Soragna nella sacra rappresentazione che si teneva in paese la vigilia della festa dell'Assunta. Il 1 set. 1701 fu retribuito con 240 lire per aver suonato il "violoncino" nella pastorale eseguita nel nuovo Teatrino della Rocca di Soragna. Nel 1702 la somma pagatagli per lo spettacolo di ago-set. fu 200 lire, come pure nel 1703. Nel 1705, per l'esecuzione del *Neroncino*, ricevette "anche per suo fratello" Giovanni 300 lire, come pure l'anno dopo per *Il Giustino*. Fu attivo nelle cerimonie in musica della cattedrale di Parma dal 1705 al 3 mag. 1747 e alla *Steccata* dal 1715 al 1743”.
Idem. Agradezco enormemente al Dr. Guido Olivieri por referirme a esta fuente.

La poca información existente sobre el compositor haría necesaria una investigación más profunda que pudiera dar luz sobre la vida y obra de este autor. Por el momento, al parecer la única obra conocida del compositor es la incluida en esta colección.

Canuti, Giovanni Antonio (Lucca c. 1680-1739)

Canuti fue un padre y compositor luqués que desarrolló tanto su vida como su obra en Lucca. Escribió en el género sacro y profano, y al parecer muchas de sus composiciones se encuentran en el archivo de la familia Puccini.²⁴³ La mayor parte de su obra se encuentra perdida y casi en su mayoría se trata de música vocal como oratorios, óperas, cantatas y serenatas, al parecer “contemporáneo capaz de Alessandro Scarlatti y Giovanni Bononcini”.²⁴⁴ Trabajó como maestro de capilla en Santa Maria Corteorlandini y como sustituto de maestro de capilla en la Capilla Palatina de Lucca, lugar donde laboró hasta su muerte.²⁴⁵ De todas las sonatas incluidas en la colección, su *Sonata a flauto solo, e Basso* es una de las que contiene más especificaciones escritas como trinos, apoyaturas y ornamentaciones. Melodías interesantes con modulaciones constantes y cambios armónicos imprevistos, movimientos lentos llenos de apoyaturas y ornamentaciones -más idiomáticas para violín que para la flauta de pico- y movimientos rápidos con contrapuntos imitativos en el bajo, presentan características de un estilo galante.

²⁴³ Luigi Nerici, *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*, tomo 12 (Lucca: Tipografia Giusti, 1880), consultado el 5 de junio de 2019, http://www.archiviooltosanto.org/sites/www.archiviooltosanto.org/files/publications/memorie_e_documenti_12.pdf

²⁴⁴ Carolyn Gianturco, “Canuti, Giovanni Antonio, *Oxford Music Online, Grove Music Online*, s/f, consultado el 15 de julio de 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04802>

²⁴⁵ Ibid.

Colombani, Quirino (c. 1670-1711)

Una de las investigaciones más amplias sobre Colombani es la que ha realizado Giancarlo Rostirolla,²⁴⁶ en la cual el autor realiza un recorrido por una serie de fuentes documentales y de archivo a partir de las cuales realiza una reconstrucción de su vida y obra. Rostirolla ubica su periodo de vida entre circa 1670-1711 y lo señala como compositor y, en algún momento de su vida, “*suonatore di violone*” (violonchelista). Llama la atención la mención de una fuente contemporánea al compositor en donde se describe de manera sintética su actividad musical. En ésta, se menciona que trabajó de manera alternada entre Roma, Nápoles y Ronciglione, trabajando principalmente como *maestro di capella* y siendo los oratorios una parte importante de su producción musical.²⁴⁷ Al parecer, el músico colaboró con una cierta frecuencia tanto como instrumentista como compositor en la “extraordinaria” música que se presentaba en las iglesias, en los oratorios y en los colegios religiosos romanos, por lo que finalmente se ve en la necesidad de solicitar su admisión en la Congregación de Músicos de Santa Cecilia en donde obtiene la categoría principal de maestro de capilla.²⁴⁸ Así mismo, al parecer laboró de manera cercana con compositores como Arcangelo Corelli, Giuseppe Valentini, Pietro Antonio Haym y Lorenzo Gasparini, entre otros, como se puede observar en

²⁴⁶ Giancarlo Rostirolla, “Un compositore di oratori ‘celeberrimo’ ma ‘vario di cervello’: Quirino Colombani da Correggio. Appunti per una biografia”, en *Percorsi dell’oratorio romano: da historia sacra a melodramma spirituale*, ed. Saverio Franchi (Roma: Ibimus, 2002), 199–243.

²⁴⁷ “QUIRINO COLOMBANI, de Regio di Modena [Corregio, como precisa Rostirolla], estudiante de Giovanni Bicilli, fue vicemaestro de su maestro en la iglesia de Santa María en Vallicella, llamada Chiesa Nuova [Roma], en donde trabajó algún tiempo componiendo oratorios, de los cuales hizo muchísimos, con buen recibimiento. Pero, como era voluble, partió primero como maestro di capella a Ronciglione, después, viajó por muchas ciudades, entre las cuales estuvo Nápoles, donde trabajó algún tiempo, pero como era su costumbre, regresó a su lugar de origen donde fue puesto al servicio del Marqués de Este, pero cambió de nuevo; regresó a Roma, donde fue llamado nuevamente como maestro de capilla en Ronciglione [...] muere finalmente el 6 de enero de 1711.” Rostirolla, 199.

²⁴⁸ *Ibid.*, 204.

el elenco orquestal que participó en la interpretación de su cantata *Apollo* en 1706, precedida de una sinfonía compuesta y dirigida por el propio Corelli.²⁴⁹ Como constata Rostirolla, Colombani no siguió el canon de cualquier músico erudito y académico; la producción de oratorios del compositor fue predominante y no trascendió en los géneros de la cantata o de música instrumental, aptos generalmente para ser ejecutados en las academias, en los encuentros arcádicos, o en cualquier círculo de aristócratas musicófilos que él frecuentaba. Por esta razón, resulta raro encontrar la *Sonata a oboe solo/ Del Sig.re Quirino Colombani*, en primer lugar, por ser instrumental y en segundo, por ser para oboe, siendo además esta sonata la única para este instrumento en toda la colección. Por su parte, el *Haynes Catalogue* indica que se encuentra en una tesitura bastante alta para el oboe, por lo que probablemente es una versión transcrita. Una tonalidad más adecuada para oboe sería do mayor, dado que la versión en el Manuscrito Sanv. D. 3 se encuentra en fa mayor.

Corelli, Arcangelo (Fusignano 1653-Roma 1713)

Violinista y compositor, Arcangelo Corelli fue uno de los músicos más reconocidos y solicitados en su tiempo, cuya fama y renombre se extendieron más allá de las fronteras italianas. Aunque inició sus estudios en Bologna, pasó la mayor parte de su vida en Roma, en donde fue asiduo violinista en diversas producciones romanas,²⁵⁰ así como músico al servicio de grandes mecenas de la época. Entre ellos, puede mencionarse el Cardenal Benedetto

²⁴⁹ Ibid., 208-209.

²⁵⁰ Talbot, Michael. "Corelli, Arcangelo." *Grove Music Online*. 2001; consultado el 4 de febrero 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006478>.

Pamphili, quien fue uno de los principales contribuyentes en la vida artística de la época, así como Maria Cristina de Suecia, quien tuvo una presencia importante como patrona de las artes en Roma, en donde fue protectora de la Academia de letras y artes caballerescas de los “Stravaganti” del *Collegio Clementino*.²⁵¹ La producción musical de Corelli se centró casi exclusivamente en repertorio instrumental, en donde el violín y las cuerdas tenían un papel protagónico.

La influencia que tuvo el violinista romano -a pesar de su modesta producción musical- sobre el estilo y forma de la sonata de la primera mitad del siglo XVIII se dio, entre otras razones, por el auge que tuvo la industria editorial en diversos centros europeos y, por supuesto, en la misma Italia. Con relación a su influencia, Michael Talbot menciona que “del op. V fueron imitadas diversas características, entre ellas: la apertura con un movimiento lento y un movimiento en forma de fuga. Los movimientos lentos, a pesar de su notación en apariencia simple, fueron pensados para ser generosamente ornamentados.”²⁵² La naturaleza didáctica de su obra, especialmente del Opus V. -mismo que fue ampliamente consumido por músicos *amateurs* por toda Europa- hizo que fuera incluido en numerosas colecciones manuscritas, entre ellas, una transcripción para flauta de pico incluida en la colección Paresi.²⁵³

Se mencionará la única obra contenida en este manuscrito en la sección de “concordancias”.

²⁵¹ Zambarelli, 19.

²⁵² Michael Talbot, “Corelli, Arcangelo”, *Oxford Music Online, Grove Music Online*, 2001, consultado el 27 de octubre de 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06478>.

²⁵³ Remitirse al punto 3.1.1 “Sobre la colección Paresi”.

Dreÿer, Domenico Maria (c. 1680-1740)

Muy poco se ha escrito sobre este compositor, muy probablemente de ascendencia alemana. La escasa información relativa a su obra y vida se encuentra repartida en una serie de fuentes. El catálogo general de la Biblioteca Nacional de Francia indica que el compositor no figura en ningún diccionario o enciclopedia -Grove, Trecanni, MGG, Fétis, Eitner, M. Brenet- y lo menciona como “compositor de seis sonatas para oboe solo y bajo continuo”, colección manuscrita que se encuentra en esta biblioteca bajo el nombre de *Sonate Da Camera, à Oboe Solo /col suo Basso/ Da Domenico Maria Dreyer*.²⁵⁴ Por su parte, el RISM incluye esta colección dentro de su base de datos acompañada de una datación estimada de nacimiento y muerte: c. 1680-1740, sin embargo, no da más información. Es en el Haynes Catalogue²⁵⁵ donde la información se amplía; aquí se menciona que Domenico Maria Dreÿer se trata de un oboísta de posible proveniencia florentina y señala que la colección de seis sonatas para oboe solo y bajo continuo corresponde a su op. I,²⁵⁶ publicado en Bologna por A. Silvani en 1727.²⁵⁷ Por otro lado, Bruce Haynes en su libro “The Eloquent Oboe: A history of the Hautboy 1640-1760”, dentro del apéndice I referente a oboístas activos entre 1600-1760 e indexado cronológicamente por lugar de trabajo, sitúa a Dreÿer en tres lugares geográficos: “Lucca. 1726”, “Moscú. 1726” y “San Petersburgo, 1726”. Sin embargo, Alfredo Bernardini, aunque

²⁵⁴ F-Pn, VM7-6489

²⁵⁵ “Domenico Maria Dreÿer”, Haynes Catalogue, disponible en <https://haynes-catalog.net/search/list/69945865404720> consultado el 7 de octubre de 2020.

²⁵⁶ Único opus conocido hasta el momento.

²⁵⁷ El título de la obra figura en el catálogo de Silvani con datación de 1727.

corroborar su procedencia -Florenca-, menciona que estuvo al servicio de la corte rusa en San Petersburgo de 1731 a 1734.²⁵⁸ De hecho, ambos datos podrían ser válidos.

En la búsqueda de alguna pista sobre su origen, una de las primeras preguntas fue si era posible que Domenico María Dreÿer estuviese de alguna manera relacionado con Giovanni Filippo Maria Dreyer “il Tedeschino” (1704-1772), soprano castrato, maestro di capella y compositor proveniente de Florenca, más conocido por sus composiciones litúrgicas, reclutado en varias ocasiones por la corte rusa. Según Paolo Piccardi²⁵⁹ el recorrido de “il Tedeschino” fue el siguiente:

[...] inició su carrera internacional permaneciendo en Breslavia [Polonia] hasta 1726, donde fue activo no sólo como cantante, sino también como compositor y empresario. [Ahí] fue observado por los agentes de la corte imperial rusa, que le invitaron a él y a su **hermano Domenico, oboísta**, a reunirse con los demás músicos italianos presentes en Moscú en la corte de la zarina Iovanovna, cuya voluntad de importar artistas italianos se insertó dentro de un diseño político y cultural que tendía a imitar el esplendor de las cortes occidentales, donde la presencia de los cómicos del arte era una costumbre ya secular.²⁶⁰

En cuanto a su relación con Rusia, Piccardi hace mención de las “Cartas e informes de *monsieur* Le Fort de Moscú y Petersburgo a *monsieur* Lagniaz 1730-173” de las cuales se rescata la siguiente información:

²⁵⁸ Alfredo Bernardini, “The Oboe in the Venetian Republic, 1692-1797”, *Early Music* 16, núm. 3 (1988): 372-87, consultado el 15 de agosto de 2020, www.jstor.org/stable/3127291.

²⁵⁹ Paolo Piccardi, “Giovanni Filippo Dreyer”, *Carnesecchi* (blog), 2016, consultado el 1 de agosto de 2020, <http://www.carnesecchi.eu/Dreyer.htm>.

²⁶⁰ Texto original: “[...] iniziò la sua carriera internazionale, permanendo a Breslavia fino al 1726, dove fu attivo non solo come cantante, ma anche come compositore e impresario. A Breslavia venne notato dagli agenti della corte imperiale Russa, che invitarono lui e il fratello Domenico, oboista, a raggiungere gli altri musicisti italiani presenti a Mosca alla corte della zarina Iovanovna, la cui volontà di importare artisti italiani si inserì all’interno di un disegno politico e culturale che tendeva all’imitazione dello splendore delle corti occidentali, dove la presenza dei comici dell’arte era una consuetudine ormai secolare.” En *Ibid.*, [Traducción libre y énfasis de la autora].

[...] su salario [Giovanni Filippo] era de 1200 rublos, mientras que el de su hermano [Domenico Maria] era de sólo 500. Los músicos y los comediantes italianos fueron sustituidos periódicamente y en varias ocasiones, fueron los hermanos Dreyer quienes fueron los encargados de ir a Italia en búsqueda de nuevos artistas. El último de estos viajes, documentado por el registro de la entrega de pasaportes, se remonta al 2 de octubre de 1735 y, como de costumbre, los hermanos se detuvieron en Praga, en donde ocurrió un hecho desafortunado del que nunca se han conocido detalles, mismos que les obligaron a regresar precipitadamente a Florencia, para encontrar refugio en la casa paterna.²⁶¹

La información anterior corroboraría el parentesco del oboísta²⁶² Domenico María Dreyer con el cantante Giovanni Filippo, así como su presencia en Rusia como músico activo-empresario durante diversas estancias entre c. 1726-1735. Cabe destacar su presencia en Lucca durante 1726, como lo señala Haynes, debido a alguna relación que podría haber establecido con el propietario del manuscrito estudiado, Paolo Antonio Parenisi, o incluso con la inserción de las únicas dos sonatas de su autoría incluidas en esta colección.

Ferronati, Ludovico (finales del s. XVI -1767)

A pesar de haber tenido una vida musical bastante activa como veremos más adelante, llama la atención la poca información relativa a su vida y/u obra, ausente en fuentes

²⁶¹ Texto original: “Dalle *Lettere e relazioni di monsieur Le Fort dalla Mosca e Pietroburgo a monsieur Lagniaz 1730-173* apprendiamo che il suo stipendio era di 1200 rubli, mentre quello del fratello era di soli 500. I musicisti e i commedianti italiani venivano sostituiti periodicamente e in varie occasioni furono proprio i fratelli Dreyer ad essere incaricati di recarsi in Italia per ingaggiare nuovi artisti. L’ultimo di questi viaggi, documentato dalla registrazione della consegna dei passaporti, risale al 2 Ottobre 1735 e, come di consueto, i fratelli sostarono a Praga, dove accadde un fatto increscioso, del quale non si sono mai conosciuti i particolari e che lo costrinsero a rientrare precipitosamente a Firenze, per trovare rifugio presso la casa paterna.” en *Ibid.*, [Traducción libre de la autora].

²⁶² Y muy posiblemente, flautista.

especializadas.²⁶³ De la poca información recolectada de algunas pocas fuentes disponibles, se puede asumir lo que a continuación se describe. Lodovico Ferronati, al parecer noble padovano,²⁶⁴ efectuó la mayor parte de su actividad musical en Bérgamo.²⁶⁵ Gracias a la información que forma parte de la presentación de su *Opus I*, publicado en 1710, tenemos conocimiento que ese año él se encontraba laborando como “*musico di violino*” en la Capilla de Santa Maria Maggiore de Bérgamo en donde permaneció posiblemente hasta su muerte. Se sabe que en 1745 remplazó al músico boloñés Giacomo Gozzini, año en el que tomó el puesto de *maestro di capella* de la ya mencionada capilla.²⁶⁶ Previamente obtuvo el puesto de primer violín e incluso, compuso al lado de su posible mentor, Gozzini. Testimonio de esto lo encontramos en un escrito de 1719 en donde lo mencionan precisamente como primer violín de Santa María Maggiore, pero también como coautor de la música de una dicha “serenata” junto con el “*Signore Giacomo Gozzini maestro della capella di S. Maria di Bergamo*”.²⁶⁷

Una de las poquísimas fuentes que ofrecen información sobre la vida de este músico padovano, es la introducción que Giorgio Fava realiza a la edición del *Opus I* de ediciones Pian

²⁶³ El compositor no figura en fuentes como el Grove, Trecanni o MGG.

²⁶⁴ Ver Marco Roncalli, “E nella Cappella Colleoni Tiepolo scopri il suo pupillo. Trecento anni fa la nascita di Giovanni Raggi, fra i pittori più interessanti del '700 bergamasco”, *Corriere della Sera*, sección Anniversari, 15 de agosto de 2012, consultado el 6 de junio de 2019, https://bergamo.corriere.it/bergamo/notizie/cultura-e-spettacoli/12_agosto_14/tiepolo-cappella-colleoni-giovanni-raggi-bergamo-2111441197069.shtml

²⁶⁵ Mismo que se encontraba bajo dominio de la República de Venecia en ese momento.

²⁶⁶ Rodobaldo Tibaldi, “Gozzini [Goccini, Coccini], Giacomo”, *Oxford Music Online, Grove Music Online*, 2001, consultado el 3 de agosto de 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42134>.

²⁶⁷ La serenata se titula “La virtù del bel sesso: espressa in S. E.” dedicada a Pisana Cornaro Mocenigo, quien sería *dogaressa* -duquesa- de Venecia. Ver Fratelli Rosi, ed., “La virtù del bel sesso: espressa in S. E. nella seguente serenata/musica del signor Giacomo Gozzini maestro della cappella di S. Maria di Bergamo, e del signor Lodovico Ferronati primo violino della medesima”, en *Il buon uso delle grandezze, e dei divertimenti: orazione in lode dell'ill.ma, ed ecc.ma sig.ra Pisana Cornaro Mocenigo: dedicata dalla più ossequiosa noblità di Bergamo all'ill.mo, ed ecc.mo signore Ferigo Cornaro fratello di sua Ecc.za* (Bergamo: Manuscrito de la Biblioteca Cívica Angelo Mai e Archivi Storici, 1719), 31-39, consultado el 21 de febrero de 2020, https://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?db=solr_iccu&resultForward=opac/iccu/full.jsp&from=1&nentries=10&searchForm=opac/iccu/error.jsp&do_cmd=search_show_cmd&fname=none&item:1032:~:LO1E055811

& Forte. Sin embargo, no da mayor referencia bibliográfica de la proveniencia de esta información, por lo que valdría la pena una investigación más detallada. Sobre Ferronati menciona lo siguiente:

Lodovico Ferronati pertenece a ese amplio número de músicos "menores" venecianos que contribuyeron al nacimiento y difusión del lenguaje instrumental que influiría en toda Europa a principios del siglo XVIII. [...] Después de su educación, se trasladó a Bérgamo, donde sirvió como "músico del violín" en la famosa Capilla de la Basílica de Santa María Maggiore, donde también encontramos, entre otros, a Tarquinio Merula, Maurizio Cazzati y Giovanni Legrenzi. Nunca dejó su puesto de ese coro (donde su firma todavía está inscrita en el marco de la caja del órgano), consiguiendo finalmente [...] el puesto de *Maestro di Cappella* en 1745 manteniéndolo por más de veinte años. Su mandato terminó en 1767 y esta es la última fecha que conocemos para delimitar su larga carrera musical. Atribuimos un papel importante a Ferronati en la formación musical del joven violinista bergamasco Pietro Antonio Locatelli quien, en 1710, año de publicación de las presentes sonatas [Opus 1], aparece por primera vez en los libros de pago de Santa Maria Maggiore como "*violino ripieno*" a los catorce años. [...] Su Opus I se conserva en tres ejemplares ubicados en la Biblioteca della Musica de Bologna, en la Biblioteca Nacional de Viena y de manera incompleta, en el conservatorio "Benedetto Marcello" en Venecia.²⁶⁸

²⁶⁸ Texto original: "Lodovico Ferronati appartiene a quella nutrita schiera di musicisti "minori" della terra ferma veneziana che contribuì alla nascita e alla diffusione di quell'idioma strumentale che nel primo Settecento influenzerà l'Europa intera. [...] dopo la [sua] formazione si sposta a Bergamo, dove è al servizio come "musico di violino" della rinomata Cappella della Basilica di S.Maria Maggiore, quella, tra gli altri, di Tarquinio Merula, di Maurizio Cazzati, di Giovanni Legrenzi. Da quella cantoria (dove è ancora incisa, nella cornice della cassa dell'organo, la sua firma) non si mosse più riuscendo ad ottenere alla fine [...] il posto ambito di Maestro di Cappella nel 1745 e mantenendolo per più di vent'anni. Finì il suo mandato nel 1767 e questa è l'ultima data che ad oggi delimita la sua longeva attività musicale. A Ferronati si attribuisce un ruolo importante nella formazione del giovane violinista bergamasco Pietro Antonio Locatelli che proprio nel 1710, anno di stampa delle sonate, compare per la prima volta nei libri paga di S. Maria Maggiore come "violino ripieno", appena quattordicenne. [...] La sua Opera I è conservata in tre esemplari, rispettivamente a Bologna nella Biblioteca della Musica, a Vienna nella Biblioteca Nazionale e a Venezia, ma incompleta, nella Biblioteca del Conservatorio "B. Marcello". En Giorgio Fava, "Introducción", en *Sonate a violino solo per camera. Opera prima* (Pian & Forte, 2018) [Traducción libre de la autora].

En cuanto a su obra, además de las dos sonatas incluidas en el Ms. Sanv. D.3 y de la ya mencionada serenata, se tiene registro de otras dos sonatas, ambas en fa mayor para violín y bajo continuo, ubicadas en Berkeley en la Biblioteca Musical Jane Gray Hargrove de la Universidad de California,²⁶⁹ un concierto para violín, cuerdas y bajo continuo²⁷⁰ que perteneció al violinista alemán Georg Pisendel, y diez sonatas para violín y bajo continuo que conforman el primer *Opus*, mencionado anteriormente -y hasta ahora, único *opus* conocido del autor- publicado en Venecia por Antonio Bortoli en 1710.²⁷¹ Aparentemente, según la musicóloga Eleanor Selfridge-Field existe una colección perdida de “*Sonate a tre*” publicada también por Bortoli en 1715.²⁷²

Pellegrini, Pietro (ca. 1700-1779)

El compositor no es mencionado en ningún diccionario o enciclopedia especializada y poco se sabe sobre su vida y obra. El “*Catalogue of historical recorder repertoire*”²⁷³ lo menciona

²⁶⁹ Ambas sonatas (US-BEm MS 884-25 y 26) forman parte de una colección manuscrita de sesenta piezas instrumentales para cuerdas y bajo continuo con datación “mayo 1746”, al parecer proveniente del norte de Italia, en donde están incluidas sonatas, oberturas, concerti, sinfonías y suites, en su mayoría de autores anónimos. Algunos de los pocos autores presentes son Giovanni Battista Sammartini, Giuseppe Matteo Alberti, Giuseppe Valentini, Andrea Zani, y el mismo Lodovico Ferronati. Estas sonatas corresponden a la numeración 25 y 26 con autoría del S.:[Signore] Ferronati Padovano. El bajo continuo de ambas sonatas está perdido. No se corroboró si ambas o alguna de estas sonatas tienen concordancia alguna incluida en el Op. 1 publicado en 1710. Ver <https://opac.rism.info/metaopac/search.do?methodToCall=quickSearch&Kateg=0&Content=119770>

²⁷⁰ Disponible en https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=4&identifier=251_SOLR_SERVER_174210228

²⁷¹ “Sonate/ a violino solo per camera/ con il suo basso continuo per il cembalo [...] opera prima” [Venezia, Antonio Bortoli, 1710]” Disponible en https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=2&identifier=251_SOLR_SERVER_1114194498

²⁷² Giorgio Fava, “Introducción”, en *Sonate a violino solo per camera. Opera prima* (Pian & Forte, 2018)

²⁷³ Ver www.bloklfluit.org

como maestro de capilla, compositor y músico italiano, principalmente tecladista, nacido en Brescia, lugar donde desarrolló parte de su actividad musical.

Al menos dos fuentes indican que tuvo el puesto de *maestro di capella* en la Capella di Santa Maria delle Grazie en Brescia. La primera indica:

Pellegrini [otro Pietro]²⁷⁴ de Brescia. Fue maestro de capilla en la Iglesia de los Jesuitas en S. María de las Gracias en 1750. Fue de los más distinguidos músicos de clavecín de su tiempo: también era compositor y representó en Venecia en 1742 la Ópera *Cirene*. *Dramma per música recitato l'anno 1742 in Venezia nel Teatro di Sant'Angiolo*.²⁷⁵ Venecia, por Marino Rossetti 1742. (...) Poesia de Silvio Stampiglia, romano. Música de Pietro Pellegrini Bresciano. [...]”²⁷⁶

Al parecer este *dramma* fue representado bastante tiempo antes en Nápoles. Por otro lado, la segunda fuente menciona a Pietro Pellegrini de la siguiente manera: “PELIGRINI (O PELLEGRINI), Pietro. Vivió en el siglo XVIII. En 1750 fue maestro de capilla en S. Maria delle Grazie.”²⁷⁷

²⁷⁴ La indicación “otro Pietro” hace referencia a la existencia de un personaje homónimo perteneciente al siglo XIX, cuya actividad principal era ser compositor de música diletante, mencionado en esta misma fuente.

²⁷⁵ Se trata de la ópera “CIRENE/ DRAMMA PER MUSICA/ Da Rappresentarsi nel Teatro/ DI S. ANGELO/ IL CARNOVALE 1742./ DEDICATO/ A SUA ECCELLENZA IL SIGNOR/ MARCHESE/ ANNIBALE/ PALMIERI./ IN VENEZIA,/ PERO MARINO ROSSETTI/ CON LICENZA DE' SUPERIORI”. Disponible en <https://www.loc.gov/resource/musschatz.18624.0/?sp=6>

²⁷⁶ “Pellegrini (altro Pietro) di Brescia. Fu maestro di Capella alla Chiese dei Gesuiti a S. Maria delle Grazie nel 1750. Fu dei più distinti suonatori di clavicémbalo del suo tempo: era altresì compositore e fece rappresentare a Venezia nel 1742 l'Opera *Cirene*. *Dramma per música recitato l'anno 1742 in Venezia nel Teatro di Sant'Angiolo*. Venezia per Marino Rossetti 1742. [...] Poesia di Silvio Stampiglia, romano. Musica di Pietro Pellegrini Bresciano. [...]” En Andrea Valentini, *I Musicisti Bresciani e il Teatro Grande*, reedición a cargo de Ugo Ravasio (Brescia: Libr. Queriniana, 1894), 196.

²⁷⁷ Paolo Guerrini, “Memorie Storiche della Diocesi di Brescia”, *Monografie di Storia Bresciana*, LV 28, núm. 3 (1961).

Una tercera fuente²⁷⁸ proporciona información interesante sobre su vida musical y da datos relevantes para establecer una posible fecha de deceso. En ella se hace mención de su labor como *maestro di capella* de la “Academia degli Erranti de Brescia”²⁷⁹ a propósito del nombramiento de su predecesor Giovanni Battista Bresciani el 26 de mayo de 1779, debido a su muerte. Se le menciona como “Señor Pietro Pellegrini Maestro de Capilla de esta Ilustrísima Academia, a quien correspondía asistir a las músicas ordenadas por la Academia misma, así como asistir a las obras musicales que se recitan en este Teatro.”²⁸⁰

En cuanto a su repertorio, el RISM incluye cuatro obras de “Pietro Pellegrini”, sin embargo, solo dos corresponden con la época de nuestro Pietro Pellegrini, compositor incluido en el manuscrito de Paresi: un “Confitebor a 3, 1748, Di Pietro Pellegrini”²⁸¹ y una sonata para órgano en re mayor del “Sig[no].r Pietro Pellegrino”²⁸² datada en 1743. Sin embargo, no se incluye ninguna de sus producciones musicales durante su labor en la Academia de los Errantes en Brescia o bien su trabajo en otros puntos geográficos como la ópera *Cirene*. Por otro lado, no hay rastro alguno de la posible procedencia del *Concerto di flauto/Del Signor Pietro Pellegrini*, única obra para flauta de pico de Pellegrini preservada en esta miscelánea y único *concerto* en toda la Colección Paresi.

²⁷⁸ Maria Teresa Rosa Barezzani y Mariella Sala, *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà* (Brescia: Morcelliana, 2017), 349-350.

²⁷⁹ Su función sería la de responsable de la música y todo lo referente a ella en dicha Academia.

²⁸⁰ En referencia al Teatro Grande de Brescia, el cual formaba parte de la “Academia de los Errantes”, cuya finalidad era la formación de letras, artes y música. Otorgó pensiones a profesores de matemáticas, filosofía moral, música, esgrima y danza para encargarse de la enseñanza, así como de examinar aquello que se presentaría públicamente en la Academia. Uno de los maestros de capilla de los Errantes más relevante, fue Biagio Marini. Ver <http://www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=ERRANTI, Accademia degli>

²⁸¹ Manuscrito autógrafo para voces soprano, alto, bajo, cuerdas y órgano ubicado en Estocolmo, catalogación S-Smf MMS 1111.

²⁸² Conservado en el Conservatorio Real de Bruselas, catalogación B-Bc 15138. Forma parte de la colección manuscrita “LIBRO/DI SUONATE/D'Organo, di/ Diversi Autori. /AD USO DI/Giacomo Poffa Da/Cremona, l'anno/1743”.

Rosa, Filippo (?)

Hasta este momento, no hay fuente alguna que documente la vida y obra de este autor. La poca información sobre su producción musical que puede ser rescatada es la inclusión en esta colección de la *Sinfonia a Flauto Solo e Basso/Del Sig[re]. Filippo Rosa*, sonata en fa mayor - no catalogada en el RISM- con influencia corelliana bastante notoria y una escritura que pareciera haber sido adaptada de un lenguaje violinístico.

Otros dos conciertos para violín solista y cuerdas,²⁸³ ubicados en la Librería del Congreso²⁸⁴ (Washington, D.C) en forma manuscrita, forman parte de una colección más grande que al parecer llegó a la librería con obras de Albinoni, Leonardo Leo, Scarlatti y algunos anónimos venecianos. Al respecto, Inês de Avena menciona que ambos conciertos entraron a la biblioteca con una serie de partituras de ópera de Albinoni -interpretadas en 1772 en el Teatro San Angiolo en Venecia-, una misa a cinco voces de Leonardo Leo, un conjunto de partes pertenecientes a los *Concerti Sacri* de Alessandro Scarlatti y alrededor de cincuenta *Arie da Battelo* venecianos.²⁸⁵ Como ella misma lo señala, cabe destacar que la obra de Filippo Rosa localizada en esta colección se encuentra acompañada de algunos de sus contemporáneos napolitanos y venecianos, mismos que tuvieron en algún momento relación musical con Roma. Si bien este conjunto de datos pudiese darnos alguna pista sobre el desarrollo de su actividad musical e incluso posibles características de su obra, queda aún la interrogante de la proveniencia de la obra incluida en el corpus estudiado.

²⁸³ *Concerto a Quattro Strumenti Per | Violino Obligato | Del Sig:re Filippo | Rosa | C: W: | N.o 13* [concierto en la mayor] y *Concerto a Quattro Strumenti Per | Violino Obligato | Del Sig:re Filippo | Rosa | C: W: | N.o 14* [concierto en sol menor].

²⁸⁴ US-Wc, M1012.R8 No.13 y M1012.R8 No. 14.

²⁸⁵ Inês de Avena Braga, "Dolce Napoli", 118.

Sarri [Sarro], Domenico (Apulia 1679- Nápoles 1744)

Se sabe que Domenico Natale Sarri (o Sarro) llegó a Nápoles a una edad temprana y estudió en el Conservatorio napolitano de San Onofrio. Durante los primeros años de 1700, su producción operística fue grande, misma que se redujo posteriormente y en gran medida debido al cambio de régimen español sobre Nápoles -al que él había jurado lealtad-, por el austriaco.²⁸⁶ sin embargo, creció su producción de cantatas en este periodo. Es entre 1718 y 1741 que realiza su producción musical más relevante, principalmente óperas, y en donde florece su carrera musical. Desde 1728 tuvo el puesto de maestro de capilla en la ciudad de Nápoles y en 1737, al morir Mancini, adquirió el puesto de *maestro di capella* de la corte. Sarri limitó prácticamente toda su actividad y producción a Nápoles. En cuanto a la importancia de su obra, se menciona lo siguiente:

Sarri fue uno de los primeros compositores prominentes en surgir de los conservatorios napolitanos durante el siglo XVIII. Al elegir confinar sus actividades en gran medida a Nápoles, adquirió sólo fama moderada en el extranjero durante su vida. Los comentaristas han tendido a considerarlo como un compositor de transición entre las generaciones más importantes de napolitanos representados, por un lado, por su antecesor Alessandro Scarlatti y por el otro, Porpora, Vinci, Leo, y otros compositores ligeramente más jóvenes que él mismo. Su contribución a los importantes cambios en el estilo musical y la técnica que se hizo evidente en la música vocal italiana alrededor de 1720 ha sido generalmente subestimado.²⁸⁷

²⁸⁶ Michael F. Robinson y Dale E. Monson, *Oxford Music Online, Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24596>, consultado el 27 de octubre de 2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024596>

²⁸⁷ Ibid.

Como puede apreciarse, al igual que varios de los compositores que conforman este elenco, casi toda su producción fue vocal, aunque con muy pocas excepciones. Dentro de éstas encontramos su producción específica para flauta de pico que incluye un concierto²⁸⁸ y cuatro sonatas para *flauto e basso* -tres de las cuales están incluidas en esta colección-, obras que se encuentran en diferentes colecciones, lo que atestigua su popularidad en la época. Con relación a esta producción para flauta de pico, Inês de Avena advierte lo siguiente:

En su concierto en la menor, el atributo del canto de la flauta de pico se explora en su máximo potencial, con melodías insinuantes que tienen un fuerte contenido dramático tanto en el primer como en el tercer movimiento. Sin embargo, el segundo movimiento fugal lo sitúa en la generación de "contrapunto, contrapunto, contrapunto" de Mancini.²⁸⁹

La inclusión de Sarri en este manuscrito puede apreciarse en un bloque de tres *sonate da camera*. Junto a Giuseppe Valentini que, como se verá más adelante, posee también un pequeño bloque en esta colección, son los autores que más aparecen en el Ms. Sanv. D.3.²⁹⁰ Una cuarta sonata para flauta de pico y bajo se localiza en la colección Harrach. Sus sonatas tienen una peculiar construcción, no todos los movimientos siguen una forma binaria -algunos movimientos rápidos se desarrollan sobre el mismo tema durante todo el movimiento-, con contrapuntos imitativos y temas fugados, así como bajos más melódicos. Los últimos movimientos tienden a ser movimientos de danza.

²⁸⁸ Ubicado en la colección napolitana *Concerti di Flauto Violini | Violetta, e Basso | Di Diversi Autori* (I-Nc Mus. Strum. 34-39)

²⁸⁹ De Avena Braga, 119.

²⁹⁰ Ver Apéndice I.

Somis, Giovanni Battista (Turín 1686-1763)

Giovanni Battista Somis, proveniente de una familia de músicos, tanto del lado paterno como del materno, inició sus estudios de violín con su padre, Francesco Lorenzo. Bajo su guía, se incorporó como músico de la capilla real de Vittorio Amedeo II de Saboya quien, en 1703, le procuró los medios para perfeccionarse bajo la guía de Arcangelo Corelli -de quien se convirtió en uno de sus estudiantes más importantes- en Roma²⁹¹ en donde obtiene el mecenazgo del cardenal Pietro Ottoboni. En cuanto al resto de su recorrido musical se sabe lo siguiente:

Habiendo regresado a Turín a finales de 1706, retomó su puesto en la orquesta de la corte; en 1715 fue nombrado líder de los violines soprano y en 1736, director de todo el conjunto orquestal. De 1737 a 1757 ocupó los cargos de director musical y de escena en el Teatro Regio, con la obligación de dirigir la primera ópera de cada temporada. Desde 1709 hasta su muerte, Somis fue ayudante de cámara de Vittorio Amedeo, príncipe de Carignano, quien se trasladó al Palacio de Soissons en París en 1718, dando a Somis varias oportunidades para viajar a la capital francesa, donde actuó en el *Concert Spirituel* en 1733. Fue admirado como violinista en toda Europa y entre sus numerosos alumnos destacan Jean-Baptiste y Pierre Miroglio, J.B. y Joseph Canavas, Carlo Chiabrano, Guignon, Pugnani, Giardini, el anciano Jean-Marie Leclair, Guillemain y Gaspard Fritz.²⁹²

Gracias a un catálogo manuscrito autógrafo, ahora perdido, se sabe que su obra fue vasta y al parecer compuesta para su uso personal. Sin embargo, muchas de estas obras están perdidas.²⁹³ Aun así, se conservan gran número de sus composiciones, entre las que destacan

²⁹¹ Michelangelo Abbadò, "Somis, Giovanni Battista", en *Treccani Enciclopedia Italiana*, 1936, consultado el 23 de diciembre de 2019, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-somis_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

²⁹² Alberto Basso, "Somis, Giovanni Battista", en *Oxford Music Online, Grove Music Online*, 2001, consultado el 27 de octubre de 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26178>.

²⁹³ Para ver la lista de obras conocidas, así como las que integraban este elenco autógrafo ver *Ibid.*

numerosas piezas instrumentales -entre sinfonías, conciertos y sonatas- en donde el violín interviene regularmente. Algunas de sus sonatas fueron publicadas en Ámsterdam e incluidas en colecciones manuscritas, lo que indica el uso *amateur* de su música.

La *Sinfonia a Flauto Solo e Basso* en fa mayor incluida en este manuscrito, con una evocación de estilo tanto de la sonata corelliana como de Vivaldi, no encuentra concordancia con ninguna de sus obras catalogadas para violín y bajo.

Valentini, Giuseppe “Straccioncino” (Florencia 1681- Roma 1753)

Giuseppe Valentini, no sólo compositor y violinista, sino también músico y poeta como lo señala Enrico Careri,²⁹⁴ nace en Florencia para después trasladarse a Roma a una temprana edad en donde fue alumno de Giovanni Bononcini. A partir de 1708 aparece regularmente entre los ejecutantes que prestaban servicio en iglesias y colegios, o que participaban en las ejecuciones que eran patrocinadas tanto por los cardenales Ottoboni y Pamphili, como del Príncipe Ruspoli.²⁹⁵ Algunos de estos colegios en donde se tiene registro de sus servicios para la creación de obra -oratorios y cantatas- para celebraciones específicas fueron el Colegio Nazareno y el Clementino, dos de los colegios para nobles más respetados de su época, uno de ellos, el Clementino, institución educativa donde asistió Parenisi. Es hasta años recientes cuando la figura de Valentini ha sido mejor estudiada, reflejando su considerable importancia en la creación musical de primera mitad del siglo XVIII. Su amplia producción musical constó de obra tanto vocal -óperas, oratorios y cantatas-, como instrumental -principalmente para

²⁹⁴ Enrico Careri, “Giuseppe Valentini (1681-1753). Documenti inediti”, en *Note d'archivio per la storia musicale*, ed. Alberto Basso et al. (Venecia: Edizione Fondazione Levi, Año 5, 1987), 69-126.

²⁹⁵ Careri, p.78.

violín-, siendo uno de los músicos más relevantes y activos en Roma durante su época, llegando a competir en éxito con Arcangelo Corelli en vida. Con relación a su obra instrumental, misma que aquí nos atañe, Careri menciona lo siguiente:

Lo que caracteriza la escritura instrumental de Valentini es, por un lado, un continuo intento de sorprender al oyente con algo nuevo, original o fantástico, y por el otro, una aparente dificultad para liberarse del modelo proporcionado por la obra de Corelli y seguido por sus contemporáneos. Los títulos de sus colecciones impresas (*Bizzarrie per camera*, *Fantasiae musicali*, *Idee per camera*, *Villeggiature armoniche*), pero más especialmente su carácter (que es de hecho a veces extraño), parecen indicar la determinación de Valentini por ser diferente de Corelli y sus imitadores, y ofrecer una alternativa a ellos. [...] Las trío sonatas y, en algunos aspectos, las sonatas de violín, están más cerca del modelo corelliano aunque no sin sorpresas, especialmente en la armonía. Técnicamente las partes del violín no son tan avanzadas como se esperaría de un virtuoso y un compositor que le gustaba sorprender a su público; pero debe recordarse que la colección “a dos y tres cuerdas”, que sin duda constituye su mayor contribución, está perdida [...].²⁹⁶

La obra de Giuseppe Valentini incluida en este manuscrito representa el mayor número de entre los demás compositores -con excepción de los anónimos-. Las cuatro sonatas se encuentran repartidas en dos partes: la primera sonata la encontramos de manera aislada entre las demás obras bajo el nombre de *Sinfonia a Flauto Solo*, mientras que las tres restantes conforman un bloque, de la misma manera que fueron agrupadas las tres sonatas de Domenico Sarri. La primera encuentra concordancia dentro de su op. IV, mientras que las tres restantes parecieran ser inéditas, aunque con sus reservas, y posiblemente adaptadas de obras pensadas

²⁹⁶ Enrico Careri, “Valentini, Giuseppe”, en *Oxford Music Online, Grove Music Online*, 2001, consultado el 28 de octubre de 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28920>.

para violín. Dentro de su estilo se distingue un buen equilibrio melódico entre bajo y voz principal, en donde los bajos suelen tener líneas melódicas y contrapuntos interesantes, así como secciones imitativas.

III.2.7 La música del manuscrito. Características generales

El objetivo de este apartado es agrupar sólo algunas de las características que considero más relevantes del repertorio que conforma al manuscrito -siguiendo con la línea de investigación sugerida en este trabajo-, con especial interés en la variedad de *estilos* que caracterizan a esta miscelánea.

Como mencioné al inicio del capítulo, la música del manuscrito Sanv. D. 3 consiste en una mezcla de características heterogéneas que involucran a los compositores en él presente y, por ende, a la música que lo conforma. En el contenido se alcanza a percibir la influencia de los estilos hegemónicos de la época como el heredero de la tradición corelliana que permeó una parte importante de la producción musical del siglo XVIII, el galante, proveniente de un lenguaje más teatral y operístico característico de los autores napolitanos, así como la escuela veneciana, representada principalmente por Antonio Vivaldi, tanto en la música para violín como para flautas.²⁹⁷ En este sentido, es central aquí tener presente que Italia no estuvo unificada políticamente como país sino hasta el siglo XIX; previamente su organización se constituyó por regiones con características sociales y culturales diferenciadas. En consecuencia, los diferentes centros musicales en Italia durante el siglo XVIII no se guiarían por los mismos paradigmas estéticos. Lo anterior resulta evidente en la música presente en el manuscrito, a lo

²⁹⁷ Tanto la flauta de pico como el *traverso*.

largo del cual confluyen una serie de estilos y características diversas, resultado de la historia política y social de una Italia del siglo XVIII. Por otro lado, la circulación tanto de música como de compositores en la época se ve reflejado en que los estilos plasmados en las diferentes obras no están necesariamente enmarcados dentro de límites precisos.

En esta línea, conviene tener presente que el *estilo* es una construcción donde se ven involucrados elementos principalmente de carácter social.²⁹⁸ Ahora bien, en este estudio de caso, el interés por conocer el *estilo* característico de la obra y más específicamente la diversidad de *estilos* involucrados en este manuscrito, va de la mano con la inquietud de reflexionar en torno a la relación de los estilos musicales respecto de los modos de ver y pensar de una clase social determinada, en este caso, aquella con acceso a este manuscrito. Esto último indica que las características propias de una clase social condicionan la elección de ciertas obras musicales con un determinado *estilo* y, en ese sentido, la elección de un repertorio específico.

Por su parte, la obra de Arcangelo Corelli -en especial su op. V- representa uno de los trabajos con más peso en la historia musical y un punto crucial en cuanto al desarrollo de la sonata para violín solo de principios del siglo XVIII. Dicha obra recupera aspectos característicos de la escritura violinística de finales del siglo XVII a la par de una estructura musical, novedosa en su época- que llevaron a considerarla un punto de referencia compositiva y estético. Esto queda plasmado en el número de publicaciones y reediciones que se hicieron después de su primera aparición en 1700. A lo anterior se le unen la gran

²⁹⁸ “Si en una determinada sociedad global prevalece una cierta estructura mental y si, en consecuencia, diferentes modos de pensamiento corresponden a diferentes tipos sociales, entonces ese hecho también concierne a las clases sociales, cuyos modos de pensamiento se expresan en su estilo de vida. Los estilos musicales [...] reflejan hasta cierto punto el estilo de vida de un grupo social, estrato o clase [...]” en Ivo Supicic, *Music in society*, 130.

cantidad de copias manuscritas tanto del original como arreglos de la obra²⁹⁹ que documentan el hecho de que las sonatas del op. V continuaron ejecutándose y usándose como piezas para enseñanza incluso después de la muerte del compositor.³⁰⁰ En este caso, tanto el Ms Sanv. D.3 como la colección que lo alberga, no representan una excepción en esta línea. El estilo compositivo de Arcangelo Corelli, fungió como uno de los modelos ideológicos principales presentes en la conformación del estilo de varias de las obras incluidas en este corpus. Cabe destacar que una copia del op. V adaptado para flauta de pico forma parte de esta colección.³⁰¹

Por otro lado, hablar sobre un *estilo galante* resulta complicado dada la falta de acuerdos para definirlo y, por lo tanto, caracterizarlo. Para Gjerdingen,³⁰² la música dentro de la categoría *galante* respondía a los gustos, esquemas y propósitos del grupo social a quien iba destinada - burgueses y aristócratas- y de los cuales se desprendió una parte importante de la producción musical de la época. Dentro de su concepción, no existe un tipo de “música galante” que represente al estilo de manera general, sin embargo, un sello característico del repertorio denominado galante que él detecta, es la utilización de una serie de frases y figuras musicales que él denomina *schematas*, en las cuales se encuentra impresa una realidad específica. Por otro lado, él menciona que existen diferentes definiciones del *estilo galante* en diferentes autores, lo que deriva de las diversas formas en que se utilizó este término en el siglo XVIII. Para él, el estilo galante, más que una suma de características específicas constantes en los diferentes repertorios, se trató de una serie de códigos y comportamientos producto de un estrato social

²⁹⁹ Para instrumentos como la flauta de pico, por ejemplo.

³⁰⁰ Ver Neal Zaslaw, *Ornaments for Corelli's Violin Sonatas op. 5. Early Music* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

³⁰¹ Remitirse al apartado 3.1.1 “Sobre la Colección Parenisi”.

³⁰² Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

determinado, los cuales llevaron a una producción musical adaptada a propósitos específicos.³⁰³

En cuanto a la interpretación de este repertorio, él menciona que una partitura “galante” constituía únicamente un escenario en donde se proporcionaba sólo una simple guía de secuencias de *schematas* en donde la ornamentación, variaciones “elegantes” y gracias eran dejados a los hábiles ejecutantes.³⁰⁴

Siguiendo la línea anterior, con referencia a la influencia napolitana en este manuscrito, varios son los compositores incluidos que tuvieron algún tipo de desarrollo musical en Nápoles, lo que resulta interesante pues tanto el estilo como algunos de estos personajes son una constante en este tipo de manuscritos.³⁰⁵ Me gustaría citar a Inês de Avena -quien ha estudiado de cerca el repertorio específico para flauta de pico en Nápoles- y a la descripción que hace del repertorio napolitano, características en la música aquí presente:

La música barroca napolitana sigue sus propias reglas y tiene sus propios estándares. En particular, si uno se acerca a la música de Nápoles después de 1700

³⁰³ Cito a continuación una aproximación más amplia de la concepción de “galante” para Gjerdingen: Galante fue una palabra muy utilizada en el siglo XVIII. Se refería ampliamente a una suma de rasgos, actitudes y maneras asociadas con la nobleza culta. Si nos imaginamos un hombre galante ideal, sería ingenioso, atento con las damas, cómodo en una corte principesca, religioso de manera modesta, rico en tierras ancestrales, encantador, valiente en la batalla y entrenado como un *amateur* en la música y otras artes. Este perfecto cortesano, como lo describió Baldassare Castiglione en 1529, tendría la gracia natural “de usar en cada cosa una cierta *sprezzatura* [indiferencia] que oculta su arte y demostrando sin esfuerzo lo que hace y dice, por así decirlo, sin preocupación”. [...] La música galante, entonces, era música encargada por hombres y mujeres *galantes* para entretenerse como oyentes, para educarse y divertirse como intérpretes aficionados, y para traer gloria a sí mismos como mecenas de la música más ingeniosa, más encantadora, sofisticada y de moda que el dinero podía comprar. [...] Sin embargo, tales obras [...] definen sólo un lugar en un paisaje musical muy variado. Mientras que muchas obras galantes tienen una textura fina, un carácter animado, una melodía y bajo claramente definidos, puntos frecuentes de articulación y cadencia, y esquemas simples de repetición o contraste, muchas otras obras igualmente galantes no lo hacen [...] en resumen, servían a las diversas necesidades de las cortes y casas ricas de galantes. [...] Por lo tanto, mi enfoque de “galante” es por tanto un código de conducta como un ideal cortesano del siglo XVIII [...] y como un conjunto cuidadosamente enseñado de comportamientos musicales. El compositor de música galante [...] tenía frecuentemente el título de maestro de capilla [...] y manejaba las empresas musicales sagradas y seculares de un aristócrata.” En “Introducción” a Gjerdingen, 5.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Para más información sobre este punto se podrá consultar el apartado “Casos similares”.

esperando que se ajuste a los modelos estilísticos corellianos [...]. Desde la distancia, nada es notablemente diferente. Pero de cerca, los constantes giros armónicos y sorpresas, el profundo enraizamiento del contrapunto, el tratamiento especial de la melodía bordada con *appoggiaturas*, la igualdad entre canto y basso y el drama que transpira de casi cada pieza - todo en combinación - hacen de este repertorio único entre los repertorios de flauta de la época. El hecho de que casi todos los compositores implicados en este singular repertorio fueran (principalmente) compositores de ópera [...] hace que sea aún más sorprendente que [este repertorio] exista simplemente para uso privado.³⁰⁶

Así mismo, otro de los aspectos relevantes a considerar en esta compilación es el de la ornamentación encontrada a lo largo del manuscrito, misma que está conformada principalmente por trinos y pasajes floridamente ornamentados en los movimientos lentos. Existen igualmente señalamientos de articulación en algunas frases y, muy rara vez, indicaciones de dinámicas. Cabe destacar la recurrente aparición de apoyaturas en un número importante de obras de esta miscelánea, lo que lo convierte en uno de los ornamentos más utilizados en este volumen. Esto llama la atención pues, como menciona De Avena Braga, el uso de apoyaturas es una constante en el repertorio napolitano para flauta de pico compuesto durante la primera mitad del siglo XVIII.³⁰⁷ Incluyo a continuación una breve muestra de la variedad de ornamentos que pueden encontrarse a lo largo del manuscrito:

³⁰⁶ Texto original: “Neapolitan Baroque music follows its own set of rules and has its own standards. In particular, if one approaches the music of Naples after 1700 expecting that it conforms itself to Corellian stylistic templates [...] From a distance, nothing is notably different. But up close, the many harmonic twists and surprises, the deep rooting of counterpoint, the special treatment of melody embroidered with *appoggiaturas*, the equality between canto and basso and the effective drama that transpires from almost every piece – all in combination – make this repertoire unique among the recorder repertoires of the period. The fact that almost all the composers involved in this singular repertoire were (mainly) opera composers [...] makes it all the more surprising that [this repertoire] exist merely for a ‘private-use’ instrument such as the recorder” en De Avena Braga, 4-5. A lo anterior, y como ella bien menciona, se puede agregar: movimientos fugados, líneas melódicas de carácter vocal, así como “un estilo en el borde del galante, estilo más ligero, pero todavía profundamente arraigado de una forma compleja y bien estudiada”.

³⁰⁷ De Avena Braga, 145.

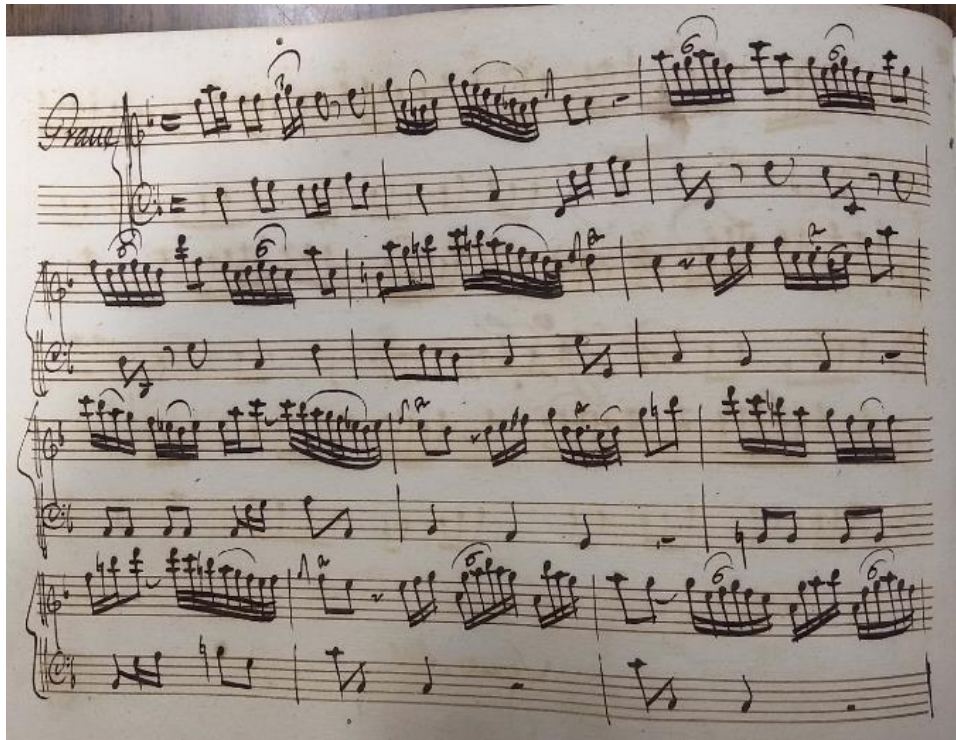


Imagen 12. Extracto del primer movimiento *grave* de la *Sinfonia à Flauto solo e Basso* de Filippo Rosa (I-Pap, Ms. Sanv. D. 3) (Fotografía: Fernanda Olmedo)

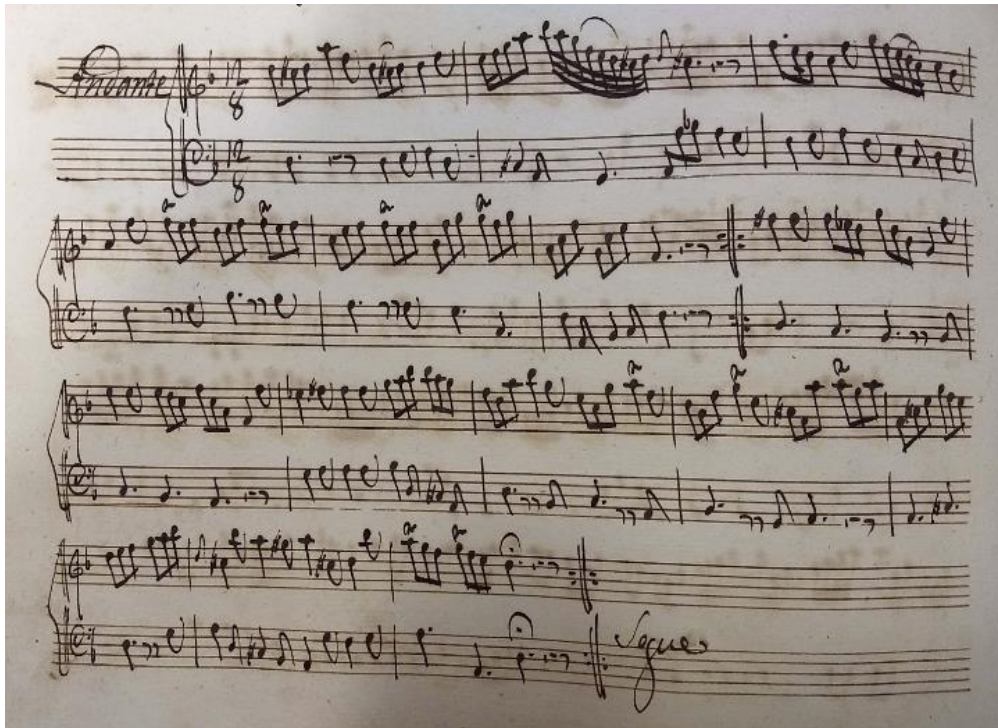


Imagen 13. Extracto del tercer movimiento *andante* de la *Sinfonia à Flauto solo e Basso* de Filippo Rosa (I-Pap, Ms. Sanv. D. 3) (Fotografía: Fernanda Olmedo)



Imagen 14. Extracto del primer movimiento *largo* de la Sonata Flauto Solo e Basso de Giovanni Antonio Canuti (I-Pap, Ms. Sanv. D. 3) (Fotografía: Fernanda Olmedo)



Imagen 15. Extracto del tercer movimiento *largo* de la Sonata Flauto Solo e Basso de Giovanni Antonio Canuti (I-Pap, Ms. Sanv. D. 3) (Fotografía: Fernanda Olmedo)

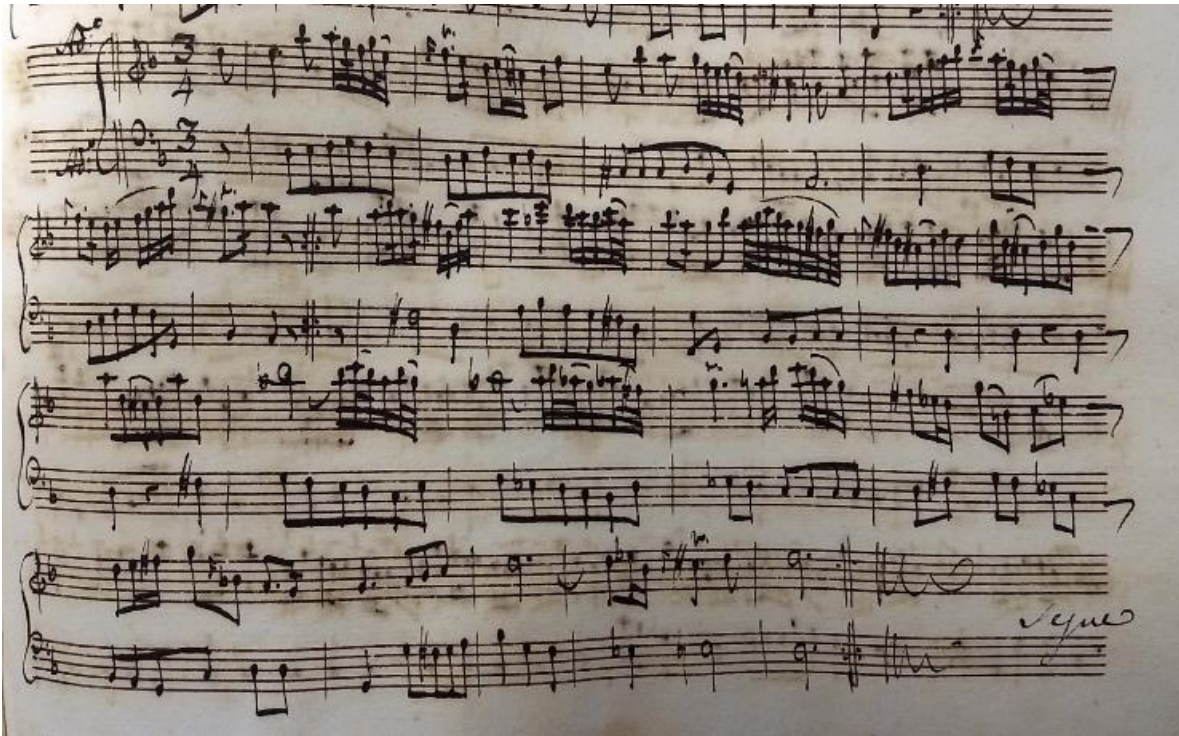


Imagen 16. Extracto del tercer movimiento *adagio* de una sonata anónima (I-Pap, Ms. Sanv. D. 3) (Fotografía: Fernanda Olmedo)



Imagen 17. Extracto del segundo movimiento *andante* del *Concerto di flauto* de Pietro Pellegrini (I-Pap, Ms. Sanv. D. 3) (Fotografía: Fernanda Olmedo)

Por otro lado, la ornamentación aquí presente recuerda a la incluida en muchos de los *solfeggi*³⁰⁸ contemporáneos a los compositores involucrados en este manuscrito.³⁰⁹ Recordemos que los *solffegi* junto con los *partimenti* de origen napolitano, constituyeron la base de la enseñanza musical europea del siglo XVIII para aprender el “estilo italiano”.³¹⁰ La evidencia es poca como para arrojar conclusiones respecto de una posible inclusión de ciertas piezas a manera de *solffegi* instrumentales en esta miscelánea, sin embargo, dado el tipo de escritura, melodías y ornamentaciones, se podría sugerir una relación entre los *solffegi* y el repertorio aquí incluido. Presento aquí algunos pasajes ornamentados presentes en los *solffegi* de Leonardo Leo, así como los utilizados en algunas de sus sonatas, obras contemporáneas al Manuscrito.

³⁰⁸ “Los Solfeggi, o “estudios de melodía”, fueron fundamentales para la formación de músicos de corte europeos desde finales del siglo XVII hasta finales del siglo XIX. Tuvieron su mayor influencia primero en los conservatorios italianos, especialmente en Nápoles, y luego en el Conservatorio de París, donde los principios de la "escuela italiana" continuaron siendo enseñados hasta bien entrado el siglo XX. Debido a que el aprendizaje del estilo italiano en la música era una prioridad para casi cualquier músico del siglo XVIII, muchos no-italianos conocidos también estudiaron o enseñaron solfeggi. Estos fueron especialmente utilizados por cantantes famosos o maestros de canto, pero también fueron practicados por instrumentistas y compositores. [...] Los conservatorios italianos más antiguos no se establecieron originalmente para conservar la música. Eran instituciones religiosas caritativas que cuidaban a huérfanos y expósitos. Los diferentes conservatorios se especializaban en la enseñanza de diferentes oficios o habilidades, uno de los cuales era la música. En una sociedad donde las conexiones familiares y el rango social fueron muy importantes, un huérfano requería una habilidad comercial para abrirse camino en el mundo. No era suficiente aprender "sobre" la música. El niño necesitaba dominar el estilo cortesano para poder actuar en la iglesia, en una habitación aristocrática o en el teatro de ópera.” En Robert Gjerdingen, “About Solfeggi”, *Monuments of Solfeggi* (Northwestern University, s/f), consultado el 1 de noviembre de 2020, <https://wayback.archive-it.org/org-1018/20170928195541/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/solfeggi/index.htm> [Traducción libre de la autora]

³⁰⁹ Especialmente los famosos *solffegi* de Leonardo Leo, que coinciden temporalmente con los compositores incluidos en el manuscrito.

³¹⁰ Para más información sobre los *solffeggi*, *partimenti* y el estilo galante consultar Daniel Hertz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780* (New York: W. W. Norton, 2003); Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, (Oxford: Oxford University Press, 2007); Nicholas Baragwanath, *The solffeggio tradition. A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2020), Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory and Practice* (Oxford: Oxford and New York: Oxford University Press, 2012).

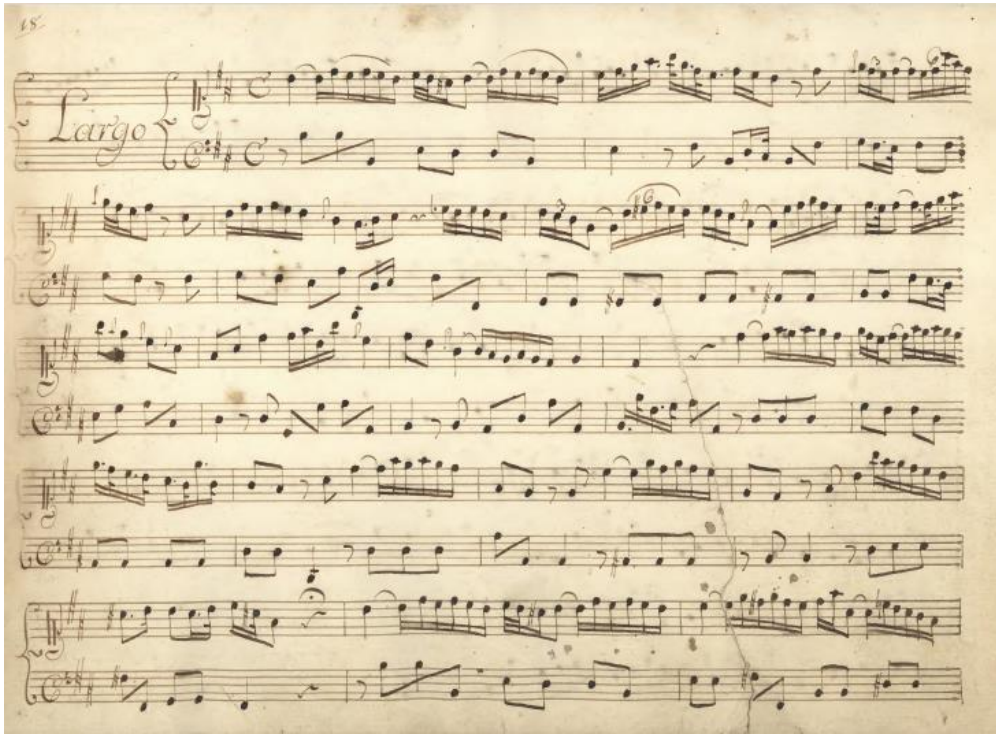


Imagen 18. *Solfeggio Di soprano*/ Del Sig.[re] Leonardo Leo
(P-Ln, C.N.321)

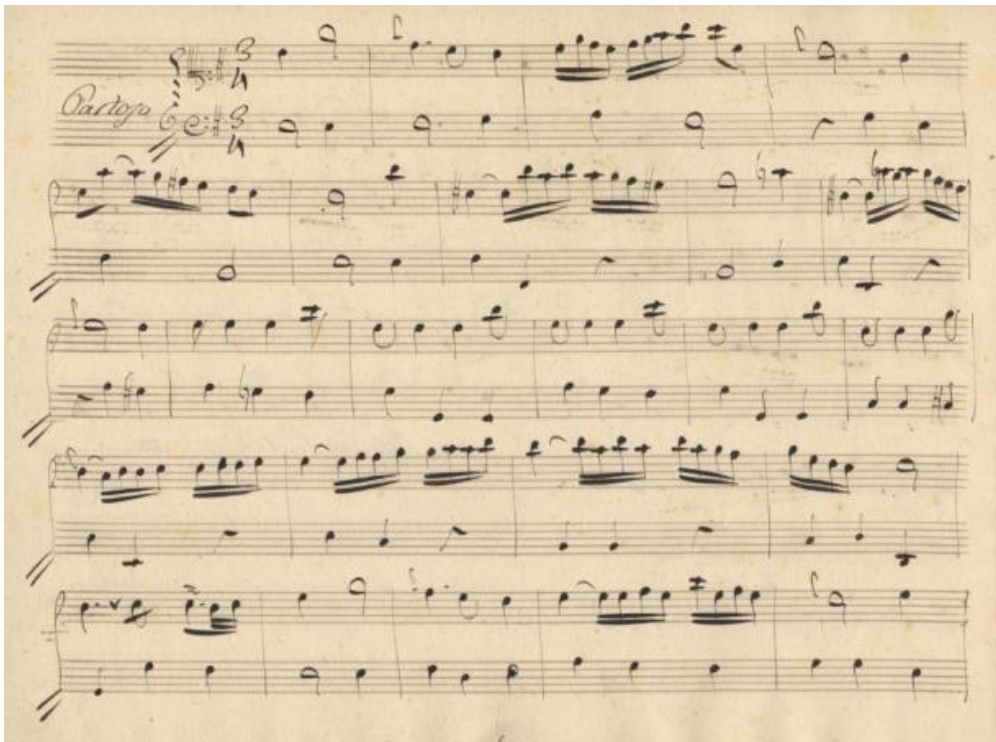


Imagen 19. [7] *Solfeggi di Leonardo Leo*
(D-DI, Mus.2460-K-501)



Imagen 20. Solfeggi/ Del Sig.re Leonardo Leo de Benedetta Bonfil
(D-DI, Mus.2460-K-502)



Imagen 21. Extracto del primer movimiento de las Sonata [4] à Flauto Solo/ Del Sig.re Leonardo Leo
(US-NYp. JOG 72-29 (vol. 17))

De esta manera, propongo la posibilidad de que este manuscrito -e incluso la colección entera- haya sido pensado no únicamente como un “método” de enseñanza para el desarrollo técnico de la flauta de pico, sino como medio pedagógico para aprender y desarrollar una práctica interpretativa de la época -no necesariamente escrita- como lo fue el arte de la ornamentación. Esto podría explicar tanto la evocación a los *solfeggi*, como las diferentes ornamentaciones escritas en los movimientos lentos, los numerosos movimientos de escritura “simple”,³¹¹ la inclusión de una *Partite di Follia* con veintiséis variaciones, e incluso, la aparición de la copia (y adaptación) entera del op. V de Corelli³¹² como parte de la “Colección Parenisi”.

III.2.8 Concordancias y adaptaciones

Como recalca Sardelli, la aparición progresiva de intérpretes amateurs y profesionales del *flauto*, estimularon la creación de un repertorio creciente y distintivo para el instrumento que explotaba sus características idiomáticas. Este fenómeno se dio principalmente durante la segunda década del siglo XVIII y llegó a su madurez al mismo tiempo que comenzó el declive del instrumento, alrededor de 1730. Sin embargo, pareciera ser que la abundante literatura creada durante estos años fue insuficiente para satisfacer la demanda de flautistas que buscaban mostrar su dominio del instrumento, razón por la cual se realizaban arreglos de piezas originalmente escritas para otros instrumentos, principalmente, música para violín. Haciendo

³¹¹ Mismos que, sin un conocimiento de las prácticas interpretativas de la época como la ornamentación, resultan en piezas poco interesantes; por lo tanto, la dificultad radicaría en el arte de ornamentarlas.

³¹² A esto, agrego que en el manuscrito dedicado a Sammartini (Ms.Sanv.D.1), Parenisi mismo realizó una catalogación del volumen entero de las sonatas consideradas como *migliori* y *per esercizio* (“mejores” y “para ejercicio”), caracterizadas principalmente por su complejidad técnica: saltos frecuentes y de intervalos amplios entre los registros agudo-grave -lo que requiere de una utilización constante del dedo pulgar izquierdo-, pasajes rápidos de varios compases en el registro más agudo, por mencionar algunos.

referencia a la escasa música para *traverso* durante la primera década del siglo XVIII, Quantz mencionó esta práctica de adaptación, misma que fue aplicada en la flauta de pico aun cuando el repertorio para el propio instrumento se encontraba su florecimiento: “En ese momento [c. 1718] no existían muchas piezas compuestas específicamente para la *traverso*. Los músicos deberán basarse en piezas para oboe y violín, que cada persona adaptará de acuerdo con sus habilidades”.³¹³ Al respecto de esta práctica en relación con la existencia del Ms. Sanv. D. 3, Sardelli señala:

Un valioso testimonio de la práctica descrita por Quantz y un claro indicador de la existencia de flautistas de pico profesionales activos en Italia en las primeras décadas del siglo XVIII es el volumen manuscrito titulado *Sinfonie di varij autori* conservado en Parma en la Biblioteca Palatina. [...] Este volumen, que refleja una práctica generalizada, revela que en aquellos años los flautistas de pico tenían la costumbre de interpretar, además de sonatas específicas para el instrumento, piezas para violín de dificultad significativa, entre las que destaca una sonata en sol menor de Ferronati. Asimismo, el fragmento vivaldiano muestra lo rápido que avanzaba la técnica en la flauta de pico.³¹⁴

El Manuscrito Sanv. D. 3 constituye, pues, uno de los ejemplos más claros de una práctica de adaptación consistente en trasladar la música de un instrumento de cuerda como el violín a uno de aliento, la flauta de pico. Lo anterior implica por supuesto una serie

³¹³ “Friedrich Wilhelm Marpurg, “Herrn Johann Joachim Quantzens Lebeslauf, von ihm selbst entworfen”, en *Historisch-kritishe Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1 (Berlin: Lange, 1755), 197-250, citado en Sardelli, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, 9.

³¹⁴ Texto original: “[...] A precious testimony to the practice described by Quantz and a clear pointer to the existence of professional recorder players active in Italy in the first decades of the eighteenth century is the manuscript volume entitled *Sinfonie di varij autori* preserved at Parma in the Biblioteca Palatina. [...] This volume, which reflects a widespread practice, reveals that in those years players of the recorder were in the habit of performing, alongside the first purpose-written sonatas, pieces for violin of forbidding difficulty, among which one may single out a sonata in G minor by Ferronati. The Vivaldian fragment, too, shows how quickly recorder technique was advancing. [...]” En Sardelli, 9-10 [Traducción libre de la autora].

de problemáticas que se dan principalmente en dos aspectos propios de la constitución misma de los instrumentos: por un lado, la extensión de los registros, y por el otro, la dificultad por parte de la flauta de tocar más de una nota de manera simultánea con el fin de crear acordes, que en el violín se resuelve a través de la utilización de varias cuerdas. Con el fin de resolver estas problemáticas y hacer más idiomáticas las piezas originales de violín en la flauta de pico, se utilizaron de manera general diversos recursos a lo largo de esta miscelánea:

- ❖ En menor medida, transposición de la tonalidad original
- ❖ En los casos en donde se mantiene la tonalidad original -la mayoría de los casos- se utiliza frecuentemente el recurso de la octavación, tanto de frases enteras como de secciones específicas que sobrepasan el registro de la flauta de pico contralto, ya sea hacia el grave o hacia el agudo
- ❖ Las dobles cuerdas con valor de cuarto se convierten en arpeggios en dieciseisavos
- ❖ Modificación de notas en las melodías con el fin de integrarlas a un registro compatible con la flauta de pico, de tal manera que resultaran más orgánicas e idiomáticas para el instrumento, buscando siempre una adecuación tanto con la armonía como con las melodías originales

Por otro lado, en todo el manuscrito encontré siete concordancias, mismas que enlistaré y describiré a continuación de acuerdo con su orden de aparición. No debe olvidarse que muchas de las obras de algunos de los compositores incluidos en esta lista, están perdidas, por lo que cabe la posibilidad de que algunas de estas sonatas hayan encontrado concordancia

en alguna de esas obras. Para facilitar su ubicación en el Apéndice 1 (elenco del manuscrito), incluí entre paréntesis la numeración en arábigos junto al título de cada sonata.

I. *La Sonata à Flauto solo/ e Basso/ Del sig[no];re Tom[as]:o Albinoni/ Venezia (1)*

encuentra su concordancia en la Sonata no. 6 en la menor, original para violín, incluida en el op. VI *Trattenimenti armonici per camera* del compositor veneciano Tomaso Albinoni. Las adaptaciones de violín a flauto son esencialmente cambios en las octavas y algunas modificaciones mínimas en los bajos.

II. *Sinfonia a Flauto solo é Basso/ Del sig[nor].e Giacomo Ferronati (6)*

La presente sinfonía se trata en realidad del op. 1 no. 8 de Lodovico Ferronati (Antonio Bortoli, Venecia, 1710) originalmente escrita para violín y bajo continuo. Sin embargo, llama la atención que de los cuatro movimientos de la sonata original sólo se recuperan los dos primeros, por lo que los últimos dos movimientos podrían ser material nuevo³¹⁵ pues no se encontró correspondencia con ninguna obra conocida. En ambos movimientos [¿el copista?] resuelve los arpegios del violín sustituyéndolos por notas punteadas de dieciseisavo; así mismo, utiliza el recurso de octavación, realiza cambios de notas y registros -facilitando los cambios de posición en la flauta- y, en algunos momentos, omite o crea nuevos compases.

³¹⁵ ¿Creado por el copista?

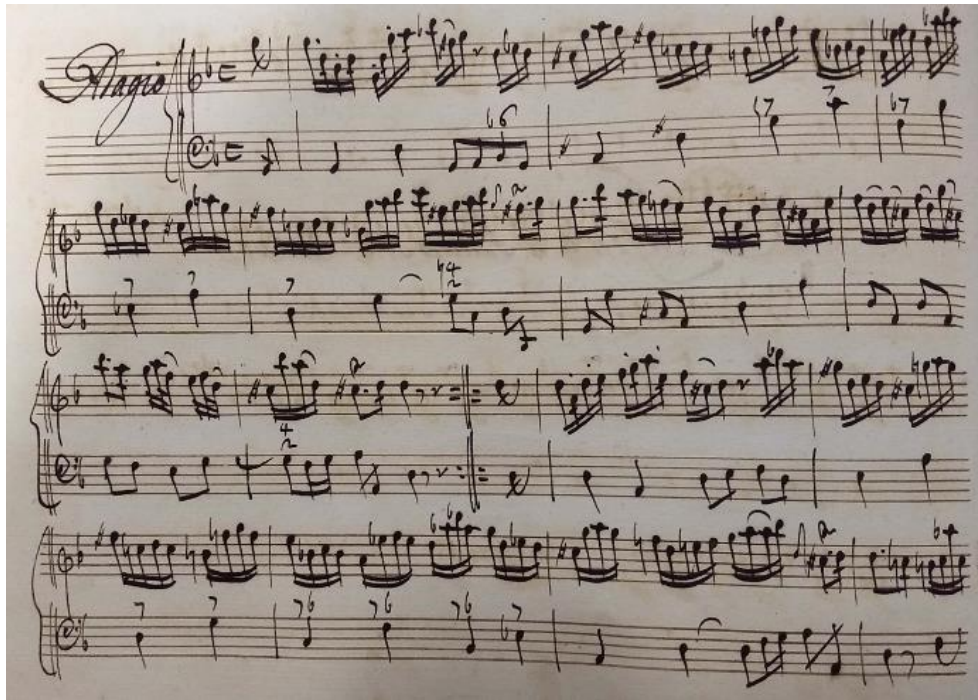


Imagen 22. Extracto del primer movimiento *adagio* de la *Sinfonia a Flauto solo e Basso* de Lodovico Ferronati (I-Pap, Ms. Sanv. D.3) (Fotografía: Fernanda Olmedo)



Imagen 23. Primer movimiento *adagio* de la *Sonata Ottava* (op. 1, no. 8) de Lodovico Ferronati para violín y bajo continuo (Antonio Bortoli, Venecia, 1710)

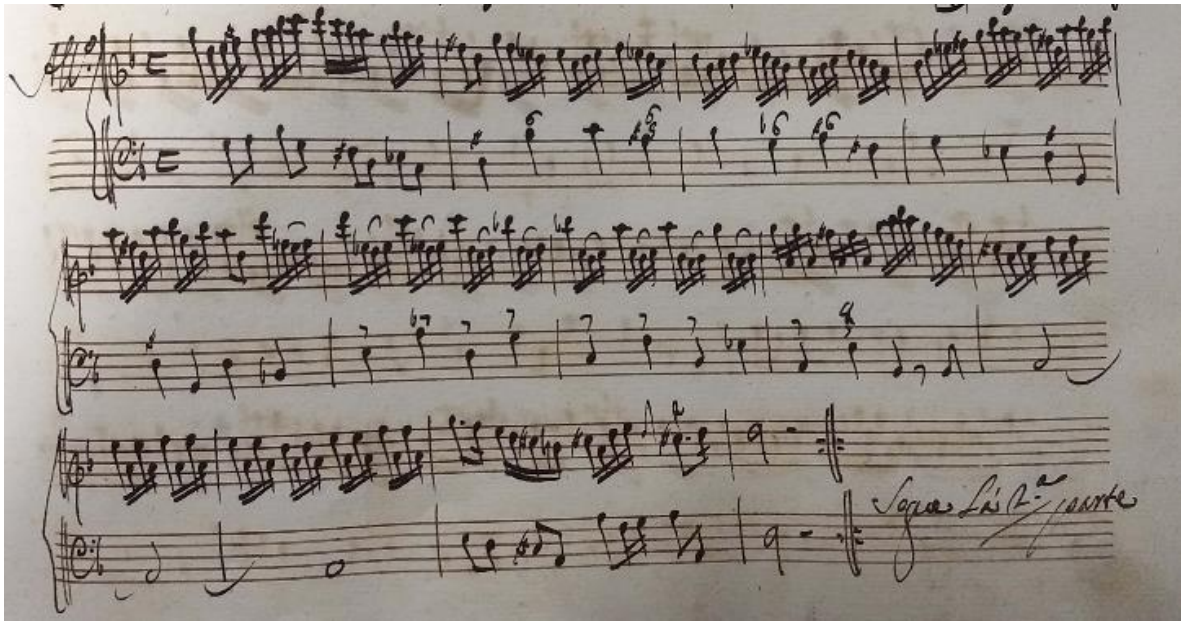


Imagen 24. Extracto del segundo movimiento *allegro* de la *Sinfonia a Flauto solo é Basso* de Lodovico Ferronati (I-Pap, Ms. Sanv. D.3) (Fotografía: Fernanda Olmedo)



Imagen 25. Extracto del segundo movimiento *allegro assai* de la *Sonata Ottava* (op. 1, no. 8) de Lodovico Ferronati para violín y bajo continuo (Antonio Bortoli. Venecia, 1710)

III. Sinfonia à Flauto solo del sig[no]:re Giuseppe Valentini (10)

Esta obra es una copia de la “Idea VI” en mi mayor contenida en el op. IV *Idee per camera a violino e violone o cembalo* publicado por Estienne Roger en Ámsterdam en 1707. De las cuatro obras de Valentini en esta colección, ésta es la única extraída de una obra anterior. De la *sinfonia* original solo se copiaron los cuatro primeros movimientos de manera desordenada, mientras que los dos últimos son posiblemente material nuevo. Mientras la obra original está en mi mayor, la copia está en do mayor de tal manera que queda adaptada al registro de la flauta. De manera general se hacen una serie de cambios en las melodías, mientras que algunos compases son omitidos. El último movimiento de la obra copiada en el manuscrito, un *Minuet-Allegro* contrasta mucho con el estilo general de la pieza original.

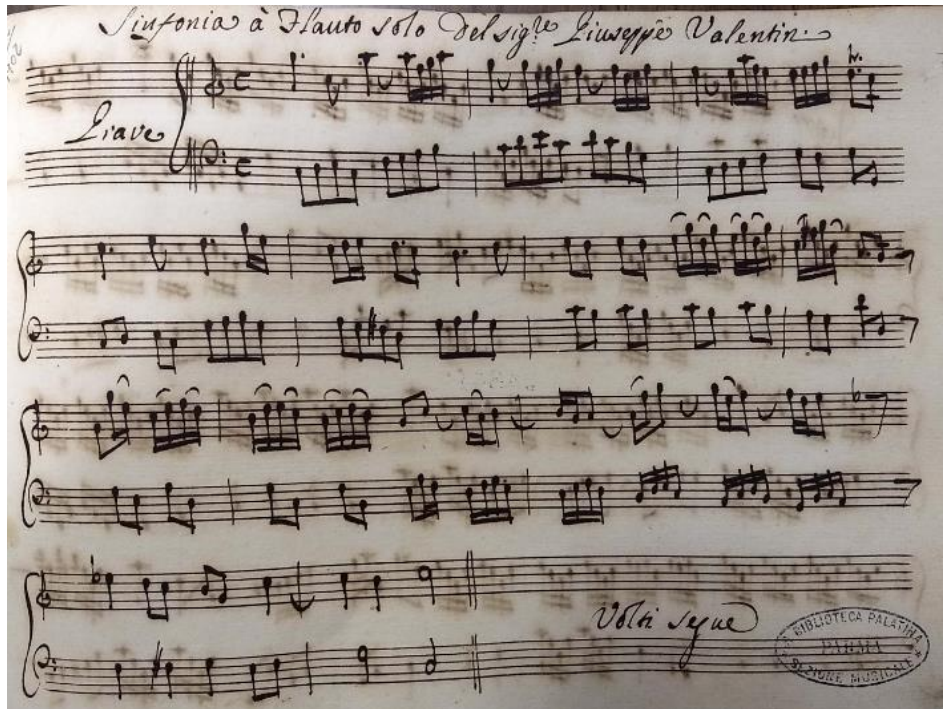


Imagen 26. Primer movimiento *grave* de la *Sinfonia à Flauto solo* en do mayor de Giuseppe Valentini (I-Pap, Ms. Sanv. D.3) (Fotografía: Fernanda Olmedo)

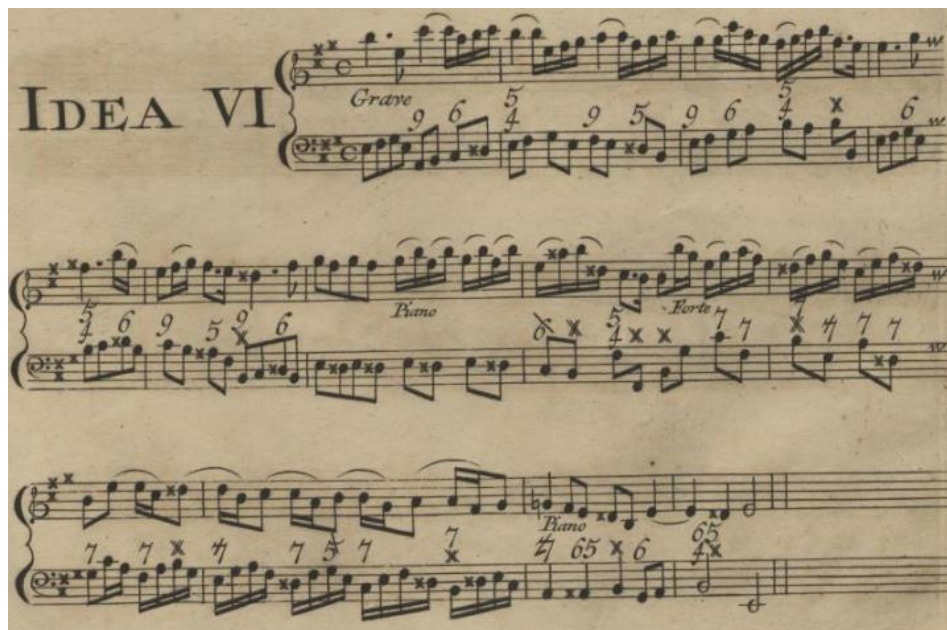


Imagen 27. Primer movimiento *grave* de la *Idea VI*, op. IV en mi mayor de Giuseppe Valentini (Estienne Roger, Ámsterdam, 1707)

IV. *Sinfonía a Flauto solo, e Basso [Tomaso Albinoni](14)*

A diferencia de las anteriores, esta sonata no presenta el nombre de su autor en el título por lo que en un primer momento está clasificada como anónima, sin embargo, se trata de la Sonata no. 9 en sol mayor incluida en el op. VI *Trattenimenti armonici per camera* de Tomaso Albinoni, originalmente para violín. Los cambios que se realizan en esta transcripción son mínimos, como cambios en algunos ritmos, octavaciones y pequeñas variaciones tanto en la melodía como en el bajo.

V. *Sonata à Flauto solo, e Basso/ Del sig.[no]re Arcangelo Corelli (17)*

Según el catálogo del RISM,³¹⁶ esta sonata atribuida a Corelli -y de dudosa autoría- fue copiada en al menos siete manuscritos de diferentes procedencias.³¹⁷ Una octava copia, la incluida en este manuscrito, no se encuentra dentro de los resultados de búsqueda. A pesar de su aparente popularidad, al parecer existe la duda de su autoría según las notas incluidas por el *Répertoire International de Sources Musicales*. Así mismo, se indica que ésta es mencionada por Hans Joachim Marx en su catálogo razonado.³¹⁸ Aunque en esta versión la sonata está en fa mayor, al parecer la sonata original se encuentra

³¹⁶<https://opac.rism.info/metaopac/search.do?methodToCall=submitButtonCall&CSId=301N117S4779913f4314571958f7a2ed5b8508176f179bd5&methodToCallParameter=submitSearch&refine=false&View=rism&searchRestrictionValue1%5B0%5D=&searchRestrictionID%5B0%5D=14&searchRestrictionValue1%5B1%5D=&searchRestrictionID%5B1%5D=13&searchCategories%5B0%5D=-1&searchString%5B0%5D=&combinationOperator%5B1%5D=AND&searchCategories%5B1%5D=200&searchString%5B1%5D=&combinationOperator%5B2%5D=AND&searchCategories%5B2%5D=100&searchString%5B2%5D=&combinationOperator%5B3%5D=AND&searchCategories%5B3%5D=6015&searchString%5B3%5D=ACFADEFGA>

³¹⁷ La catalogación de las versiones arrojadas por el RISM son las siguientes: D-JE C 5d (Alemania), B-Bc 5671 (Bruselas), GB-Lbl Add., 31466 (Inglaterra), D-SW1 Mus.1544 (Alemania), A-Wn E. M. 31 (Austria), D-W Cod. Guelf. 295 Mus. Hdschr. (Nr. 62) (Alemania) y GB-Ob MS. Mus. Sch. C.61 (Inglaterra).

³¹⁸ Hans Joachim Marx, *Die Überlieferung Der Werke Arcangelo Corellis: Catalogue Raisonné* (Köln: A. Volk, 1980).

escrita en re mayor -dado que todas las versiones incluidas en los diferentes manuscritos mencionados anteriormente se encuentran en esta tonalidad-, sin embargo, no fue posible el acceso a la sonata original.

VI. Sonata 3:a del apartado *Sonate da Camera à Flauto solo, e Basso/ “Del Sig.re Giuseppe Valenini”* (20.c)

La tercera sonata incluida en este apartado se atribuye originalmente a Giuseppe Valentini.³¹⁹ Sin embargo, como ya lo había mencionado Sardelli³²⁰ anteriormente, el cuarto movimiento de esta sonata encuentra una correspondencia exacta en el último movimiento del op. 2 no. 4 de Antonio Vivaldi, obra originalmente escrita para violín y bajo continuo.

VII. Sonata 5:a del apartado *Sonate da Camera à Flauto Solo, e Basso Del Sig.º Domenico Sarri* (21.c)

Dicha sonata no es muy idiomática para la flauta de pico, lo que podría deberse a que la original hubiera sido pensada para violín. Sin embargo, algo que llama la atención es su segundo movimiento, un *allegro* cuyos primeros cuatro compases encuentran una similitud casi idéntica con el tema vocal del *Gloria in excelsis Deo et in terra pax* de la *Messa à nove Voci/ con Violini Tromba et obue/ del Sig.[no]re Domenico Sarri/ 1729*. Aquí la pregunta sería ¿cuál fue primero? Una posible hipótesis es que la sonata en esta

³¹⁹ Ninguna de las tres sonatas incluidas en esta sección del manuscrito -dedicada a Giuseppe Valentini- se localiza en alguna otra de las obras del compositor por lo que es posible que, al igual que varias de las sonatas que integran esta colección, sean inéditas.

³²⁰ Sardelli, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, 10.

colección fuera la inspiración para el tema del *Gloria* de su misa, pues algunas de las obras incluidas en este manuscrito fueron realizadas entre 1710 y 1720. Sin embargo, es difícil afirmar este dato debido a que no hay rastro de alguna colección original para flauta de pico/violín y bajo del compositor de la cual se haya extraído esta sonata.

III.2.9 Manuscritos para *flauto e basso*. Casos similares al Ms. Sanv. D.3

En este apartado se presenta una lista -no exhaustiva- de colecciones detectadas que comparten características muy similares a las ubicadas en la Colección Parenisi. Lo anterior, con el objetivo de ubicar elementos constantes y consistentes que puedan ayudar a caracterizar tanto el fenómeno, como el repertorio denominado *amateur* existente en Italia y que, aparentemente, no estuvo limitado a estas fronteras.³²¹ Se incluyen, pues, dos tipos de colecciones: por un lado, las colecciones localizadas en Italia con obras de autores italianos y, por otro lado, las localizadas fuera de Italia con música de autores igualmente italianos. Algunas de las características compartidas detectadas son:

- ❖ Manuscritos copiados por diversas manos
- ❖ Nomenclatura musical indicada *per flauto e basso*
- ❖ Música de compositores italianos -muchas veces napolitanos- recurrentes en los catálogos de repertorio *dilettante* para flauta de pico
- ❖ Varias de ellas, *misceláneas*

³²¹ A pesar de que la mayoría de los casos incluidos en la lista fueron creados para quedarse en lo que ahora es una Italia unificada, varios de estos manuscritos fueron originalmente realizados y/o adquiridos dentro de territorio italiano para después ser llevados fuera de sus fronteras. Generalmente se trataba de compilaciones solicitadas por algún noble o aristócrata a quienes por lo general eran dedicadas en su papel de mecenas.

- ❖ Adaptaciones al *flauto* de música original para violín
- ❖ Correspondencias con otros *Opus* e incluso entre colecciones de esta misma lista
- ❖ Muchos de ellos dedicados a algún noble o aristócrata de la época
- ❖ Datados durante la primera mitad del siglo XVIII

El rastreo y localización de algunas de estas colecciones fue facilitado gracias al amplio trabajo documental y archivístico realizado por musicólogos como Richard A. McGowan, con su amplio estudio en relación con el repertorio solista en Italia del siglo XVIII para la flauta de pico y el Traverso,³²² el trabajo que Federico Sardelli³²³ ha realizado desde el 2001 con énfasis en el estudio de la flauta de pico y el traverso en Italia durante el *settecento*, así como el extenso trabajo que Inês de Avena Braga³²⁴ ha realizado recientemente, enfocado al estudio de la flauta de pico en Nápoles en el siglo XVIII. Cabe mencionar que, por el momento, estas son colecciones que han sido detectadas tanto de manera física, como a través de catálogos y referencias, por lo que no se descarta la omisión de otras colecciones existentes desconocidas por la autora al momento de esta investigación.

1. Fondo Querini

El fondo de la familia veneciana está compuesto, por un lado, por una colección miscelánea de sonatas para una o dos flautas, entre las cuales puede encontrarse el RV 52 de Antonio Vivaldi, así como una sonata de Diogenio Bigaglia (c. 1676–c. 1745). El fondo se

³²² Cfr. McGowan, *Italian baroque solo sonatas for the recorder and the flute*.

³²³ Cfr. Sardelli, *La Musica per Flauto di Antonio Vivaldi*; “Il flauto nell’Italia nel primo Settecento”, *Ad Parnassum* 2, núm. 3 (2004): 103-152; *Vivaldi’s Music for Flute and Recorder* (Aldershot: Ashgate, 2007).

³²⁴ De Avena Braga, *Dolce Napoli: Approaches for performance*.

encuentra conservado en la Biblioteca de la Fundación Querini-Stampalia en Venecia (I-Vqs) bajo el nombre de *Sonate à Flauto Solo* con catalogación Cl. VIII, Cod. 27.³²⁵

Por otro lado, en el mismo fondo se encuentra una colección de seis sonatas manuscritas de Allesandro Santini³²⁶ bajo el nombre de *Sonate à flauto e basso del Sig:r Alessandro Santini* (MS. 1129, Cl. VIII, Cod. 29).³²⁷

2. Fondo Carminati

En la Biblioteca de arte e historia veneciana del “Museo Civico Correr” en Venecia (I-Vmc) se encuentra una colección anónima de *Minueti e Ariete da Batelo per Flauto dolce*³²⁸ con catalogación I-Vmc, fondo Carminati, busta n. 64.³²⁹

3. Fondo Contarini

Dos sonatas incluidas en este fondo, versiones manuscritas de una sonata de Benedetto Marcello³³⁰ y una sonata anónima, localizadas en la Biblioteca Marciana de Venecia (I-Vnm) dentro del Fondo Contarini catalogadas como Cod. it. Cl IV, 472.5 y 472.6.

4. Francesco Maria Veracini (1690–1768)

Las doce *Sonate a violino o flauto solo, e basso [...] da Francesco Maria Veracini fiorentino*, ubicado en la Sächsische Landesbibliothek de Dresden (D-Dl) con catalogación Mus. 2413–

³²⁵ Sardelli, *Music for Flute and Recorder*, 8.

³²⁶ Se desconocen sus fechas de vida y lugar de nacimiento, así como lugar donde se desarrolló musicalmente.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ A pesar de no ser una colección expresamente indicada de *sonate à flauto e basso*, la integro en esta lista por cumplir con las características generales mencionadas al inicio del apartado.

³²⁹ Sardelli, Federico Maria. *Il flauto nell'Italia nel primo Settecento*, 103-152.

³³⁰ Sonata op. 2 no. 2 en re menor. En De Avena Braga, *Dolce Napoli*, 22.

R-12. El manuscrito contiene una dedicatoria al príncipe de Sajonia, Federico Augusto III, y contiene la inscripción “Venecia, 26 Julio 1716”. El manuscrito fue copiado en Venecia por dos copistas diferentes³³¹ y fue otorgado al príncipe durante su estancia en Venecia alrededor de 1716-1717.³³²

5. Benedetto Marcello (1686-1739)

Cuatro sonatas en formato manuscrito ubicadas de la siguiente manera: tres de ellas en la Biblioteca Fürstenbergiana con catalogación D-HRD, FÜ3602a³³³ y una cuarta ubicada en el Fondo Contarini de la Biblioteca Marciana.³³⁴

6. Giuseppe Sammartini (1695-1750)

Inês de Avena Braga indica que “cincuenta sonatas para *flauto* del milanés Giuseppe Sammartini (1685-1750) se encuentran de forma manuscrita: diecisiete en Parma,³³⁵ veintisiete en Rochester³³⁶ y seis en Nueva York”.³³⁷ Él es uno de los autores más recurridos en la mayoría de las colecciones de esta lista.

7. Colección de la Sibley Library

La Sibley Music Library de la Universidad de Rochester, California, alberga un manuscrito con 27 sonatas para *oboe solo*, *flauto solo*, *fluta traversier sola* y *violino con bajo de*

³³¹ Primer copista, sonatas 1 a 6 y segundo copista, sonatas 7 a 12.

³³² Sardelli, 2007, 7.

³³³ De Avena Braga, *Dolce Napoli: Approaches for performance*.

³³⁴ Ver el apartado del Fondo Contarini.

³³⁵ Dentro de la colección Parenisi (I-Pap), Sanv. D. 3.

³³⁶ Ver punto 7.

³³⁷ Dentro de la Colección Harrach, se hablará de ellas en el punto número 9. En De Avena Braga, 23.

Giuseppe Sammartini (1685-1750). Con catalogación US-R 406133, esta colección consiste en una recopilación de sonatas para oboe, *traverso*, flauta de pico y violín -con bajo- copiada por una serie de manos diversas. La colección está integrada de forma más o menos ordenada, iniciando por las sonatas de oboe para seguir con las de *traverso*, flauta de pico y finalizar con las compuestas para violín. Aunque están indicadas cada una para un instrumento específico, todas las sonatas se encuentran dentro del registro de la flauta de pico alto en Fa. De hecho, podemos encontrar dos concordancias con dos de las sonatas del mismo compositor ubicadas en la Colección Dresden:³³⁸ la primera, titulada únicamente como *Sonata* y ubicada entre las secciones de oboe y *Traverso*,³³⁹ encuentra su concordancia en la *Sonata prima* de la mencionada colección. Por otro lado, la *Sonata à flauto solo con il basso*, quinta entre las sonatas indicadas para *flauto*, corresponde con la *Sonata 3* del mismo manuscrito. Entre las tonalidades encontramos do mayor, fa mayor, sol mayor, re mayor, sol menor y re menor.

8. Colección Obizzi

Una colección manuscrita de seis *Suonate Da Camera à Flauto è Basso Del Sig.r Garzaroli*³⁴⁰ (A-Wn, Estensische Musikalien, 32), así como una sonata anónima titulada *Sonata à Flauto solo* (A-Wn, Estensische Musikalien, 66) forman parte de la Colección Obizzi de Padova localizada en la Biblioteca Nacional de Viena.³⁴¹

³³⁸ Ver número 11.

³³⁹ Por lo tanto, no indicada explícitamente para *flauto*. Probablemente las sonatas en este manuscrito pudieron haberse tocado indiferentemente con *flauto* o los instrumentos indicados en cada una de las piezas.

³⁴⁰ Su apellido es el único dato existente sobre este compositor.

³⁴¹ Sardelli, *Music for Flute and Recorder*, 8.

9. Colección Harrach

La gran colección de música para flauta de pico de 32 volúmenes perteneció al Conde Harrach -quien estuvo al servicio del reino de Nápoles a fines de la década de los veinte del siglo XVIII- y en ella se encuentran algunas obras compuestas para *flauto e basso*. Dicha colección está compuesta por una serie de pequeñas “recopilaciones” de autores diversos, entre los que se encuentran a Leonardo Leo, Domenico Sarri, Nicola Fiorenza, Giovanni Battista Sammartini, entre otros. Para efectos de organización, me gustaría presentar algunas de las obras incluidas en esta gran colección a manera de apartados:

- a) Siete sonatas à *flauto solo e basso* del Sig^o. Leonardo Leo.

La colección manuscrita de siete sonatas forma parte de una colección más grande conocida como la “Colección Harrach”³⁴² con catalogación US-NYp/ JOG 72-29,³⁴³ ubicada en la New York Public Library of Performing Arts.³⁴⁴ Dentro de la gran colección³⁴⁵ de música ubicada en esta biblioteca, la música de Leo se encuentra en el volumen 17.³⁴⁶ Como lo indica el título general, ésta está conformada por siete sonatas para *flauto e basso*, copiadas en distintos fascículos por amanuenses diversos. Entre sus tonalidades están do mayor, fa mayor, re menor y sol menor. En cuanto a la obra de Leo en esta colección, Ines de Avena menciona que las

³⁴² En 1956, un lote de cincuenta y ocho manuscritos de la familia Harrach fue vendido durante una subasta en Munich, de los cuales, treinta y dos manuscritos pasaron a ser propiedad de la biblioteca pública de Nueva York en donde fueron catalogados como la “Colección de la familia Harrach”. La colección está compuesta por música manuscrita para una serie de instrumentaciones diversas datada en la mitad del siglo XVIII. Algunos de los volúmenes de esta colección fueron dedicados exclusivamente para *flauto e basso*. Una pequeña parte de la colección musical de esta familia todavía se conserva en el Schloss Rohrau, castillo austríaco de la familia. En https://luthbaroque.fr/Navigation/Les_manuscrits/Harrach_New_York/Manuscrits_Harrach_New_York.htm

³⁴³ Ver <http://www.rism.info/index.php?id=31&L=0>

³⁴⁴ División de música del Lincoln Center ligada a la Biblioteca Pública de Nueva York.

³⁴⁵ Perteneciente originalmente a Ferdinand Bonaventura II. Anton, Graf von Harrach (1708-1778).

³⁴⁶ Ver <https://opac.rism.info/metaopac/search.do?methodToCall=quickSearch&Kateg=0&Content=108977>

siete sonatas no son especialmente llamativas cuando se las ve dentro de las innumerables sonatas para flauta de pico de compositores italianos. Son de interés porque su existencia, en esta colección en particular, corrobora la importancia de la flauta de pico en los círculos aristocráticos de Nápoles, y confirma la participación de compositores de ópera prósperos en la creación de este humilde repertorio de cámara.³⁴⁷

b) Seis sonatas *à flauto solo* de Giuseppe Sammartini

Al igual que en el caso de las sonatas de Leonardo Leo, todas las sonatas están copiadas por amanuenses distintos en fascículos diferentes. Las tonalidades son si bemol mayor, fa mayor y sol mayor. Es importante mencionar que la sonata en si bemol mayor la encontramos también en otro de los manuscritos que forman parte de esta lista y que mencionaremos posteriormente.³⁴⁸ Las sonatas de Sammartini se encuentran igualmente ubicadas en el volumen 17.

c) Sonatas misceláneas *à flauto solo e basso*

Este apartado cuenta con las mismas características de los dos anteriores. Está constituido en su mayoría por compositores napolitanos o que desarrollaron su actividad musical en Nápoles como Domenico Sarri, Nicola Fiorenza, Johann Adolph Hasse y Leonardo Leo, una

³⁴⁷ “The seven sonatas by Leo are not especially striking when viewed within the myriad of Baroque recorder sonatas by Italian composers. They are of interest because their existence, in this collection in particular, substantiates the importance of the recorder in aristocratic circles in Naples, and confirms the involvement of thriving opera composers in the creation of this humble, chamber repertoire.” En De Avena Braga, 135.

³⁴⁸ D-DI, Ms. Mus. 2763-5-1

serie de anónimos, así como Baldassare Federici y Giuseppe Matteo Alberti.³⁴⁹ Las sonatas se encuentran escritas en tonalidades como do mayor, si bemol mayor, re menor, fa menor y sol mayor.

10. Colección Dresden

En la Sächsische Landesbibliothek de Dresden (D-Dl) se ubica el manuscrito Mus.2763-5-1 originalmente titulado: *Schranck No: II. /10. Fach 14. Lage / No: 2.) [tachado:] 6. Trio / [corregidas después como: "6 Sonate"] / co Violino e Basso. / del Sig.r Geminianij / [incipit.]*.³⁵⁰ El manuscrito contiene la copia de 4 sonatas mal atribuidas a Geminiani e indicadas para violín. Podemos encontrar la correspondencia de una de ellas, la sonata en si bemol mayor de Sammartini en la colección Harrach, mencionada en el apartado "b". Datada entre 1720 y 1750.³⁵¹

11. Conciertos de Nápoles

La colección manuscrita napolitana titulada *Concerti di flauto, violini, violetta, e basso di diversi autori*, se ubica en la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles (I-Nc) con catalogación Mus. Strum. 34-39. La presente colección de 24 conciertos, está incluida en este listado dado que, a pesar de que colectivamente poseen el título de *Concerti [...]*, los títulos individuales de cada concierto en cada una de las partichelas están indicados como *Sonata*. Los

³⁴⁹ Es posible que estas dos últimas sonatas sean adaptaciones de sonatas originalmente escritas para violín, dado que en la obra de algunos de los compositores mencionados no se encuentran sonatas originalmente escritas para flauto.

³⁵⁰ Ver catálogo RISM, <https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=212001290&Language=en>

³⁵¹ Ver RISM, <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/63/1/0/>

autores incluidos en esta colección son Mancini, Valentini (Roberto), Barbella, Sarri, Mele y Scarlatti, todos ellos compositores napolitanos o que, en su defecto, tuvieron una estrecha actividad musical con Nápoles.

CONSIDERACIONES FINALES

HACIA UNA APROXIMACIÓN INTEGRAL: UNA REFLEXIÓN CRÍTICA

Un recorrido como el realizado a lo largo de este escrito demanda sin duda presentar conclusiones para hacer un cierre. Sin embargo, cuando comencé la investigación, estaba lejos de pensar que, más que poder concluir, el proceso me generaría nuevas interrogantes, por lo cual no puedo sino avanzar algunas reflexiones que me permitan sólo cerrar esta etapa.

Comenzaré entonces por señalar que el concepto actual de amateurismo involucra de modo insuficiente a las diferentes dimensiones a partir de las cuales el fenómeno tomó forma, más aún cuando se trató de una noción ampliamente utilizada durante el siglo XVIII, pero con variaciones específicas que caracterizaron, para diferenciar, su desarrollo en los principales centros europeos. Las particularidades propias de Italia impactaron directamente en el desenvolvimiento y construcción de un amateurismo con atributos específicos, derivados de una multiplicidad de factores que demandan nuevos marcos analíticos que deben ser interpretados a la luz de planteamientos, si no del todo inéditos, sí que exploren nuevas miradas para lograr dar cuenta de la complejidad del fenómeno.

Hablar de amateurismo musical en Italia del siglo XVIII indica forzosamente hablar de una clase social dominante como lo fue la aristocracia, cuyas formas de ver, pensar y actuar se rigieron a partir de una serie de pautas culturales y sistemas de valores a través de los cuales buscaron legitimarse y definirse. En este sentido, la construcción de una identidad propia tomó forma gracias a una serie de aspectos y dimensiones de diversa naturaleza, mismos que alimentaron y enriquecieron al imaginario social distintivo de una época.

En concordancia con lo anterior, la identidad nobiliar se dio principalmente en el plano perceptible, misma que se tradujo en representaciones sociales dotadas de significación para un estrato específico. La música fue sin duda una de las vías a través de las cuales tomó forma y se consolidó esta identidad, derivada de una serie de “usos y costumbres” inculcados a los jóvenes de las familias italianas más acomodadas, como parte de su educación. Algunas de estas representaciones constituyeron objetos culturales -como el Manuscrito núcleo de esta investigación- cuyo valor radicaba en la legitimación cultural y social que estos otorgaban a las élites. En este sentido procede hablar de ellos como *formas simbólicas*, elementos a los cuales se les otorgaba relevancia en tanto vías de materialización social de un estatus específico presente en el imaginario colectivo. En esta línea, la música constituyó un componente para distinguir y destacar una posición social y cultural, así como un factor central, punto de partida para cimentar una identidad nobiliar italiana.

La aproximación al Manuscrito y al fenómeno en el cual queda inserto desde el marco metodológico de la hermenéutica profunda de J. B. Thompson, permitió visualizar las diferentes dimensiones en las cuales quedaron insertas manifestaciones musicales como el Ms. Sanv. D. 3 y así mismo, dio cuenta de la complejidad de un fenómeno como lo fue el amateurismo musical en una Italia del siglo XVIII.

La construcción de un *amateurismo musical italiano* estuvo permeada por una serie de condiciones que marcaron su desarrollo los cuales, a su vez, abonaron a que las expresiones culturales derivadas fueran creadas bajo condiciones muy particulares. Así, la indagación desde los numerosos ámbitos sociohistóricos en los cuales quedó involucrado un producto cultural como el Ms. Sanv. D.3 -el estrato social en el cual tuvo lugar, las condiciones sociohistóricas y

los contextos de producción, circulación y recepción, así como las reglas y convenciones, las relaciones e instituciones sociales involucradas, la distribución del poder, los recursos y las oportunidades- permitieron dar sentido a la categoría a partir de la cual el Manuscrito fue analizado (forma simbólica).

Los elementos anteriores dieron como resultado la generación de una forma simbólica inmersa en un paradigma cultural cuyas influencias estilísticas derivaron de una manera de ver y entender el mundo, de pensar y vivir, codificadas a través de diversas vías, entre ellas, la música. Esto queda plasmado en un conjunto de documentos de archivo que evidencian la inclusión y relevancia adquirida por la música en tanto núcleo en torno del cual toma forma la figura de un *gentiluomo*.

La investigación estuvo animada por una serie de cuestionamientos que trascendieron las características curriculares de mi formación y práctica como intérprete. En este sentido, no pierdo de vista que aún restan numerosos elementos de análisis que deben ser tomados en cuenta por el tipo de reflexiones como las que me propuse poner a consideración.

Finalmente, pero no para terminar, la maestría en esta Facultad constituyó mi primer impulso, un ejercicio inicial de aproximación a consideraciones teórico-metodológicas más amplias, por lo que mi intención principal con este trabajo fue sentar las bases para llevar a cabo la exploración de una de las tantas maneras como podrían ser abordados documentos musicales e históricos, en tanto medios para comprender las motivaciones de su creación. Por tanto, constituye apenas un ejercicio y búsqueda personal para lograr una mayor comprensión de los fenómenos musicales en los que quedan insertas expresiones culturales específicas como el Manuscrito Sanv. D. 3.

Sostengo que la exploración de metodologías provenientes de otras disciplinas -e incluso la posibilidad de una aproximación musicológica-etnomusicológica a los hechos musicales como un todo-, no sólo es útil sino imprescindible cuando la pretensión es tratar de llegar a la comprensión y explicación de fenómenos culturales que nos permitan interpretaciones más amplias.

El alcance del marco metodológico al que me aproximé tiene, sin duda, limitaciones propias de la aplicación que el estudioso pretenda dar a un objeto de investigación para el cual no estuvo pensado originalmente. Sin embargo, ofrece una serie de pautas y elementos que es deseable tomar en cuenta, pues constituye una propuesta metodológica de las más completas, desde el enfoque de la hermenéutica, al considerar una multiplicidad de factores en juego.

De igual modo, este marco metodológico puede ser aplicado a una diversidad de documentos musicales independientemente de su origen pues, en esencia, lo que se busca es analizar y caracterizar a un fenómeno a partir del acercamiento a los documentos musicales y de archivo que quedan circunscritos. Valgan entonces estas líneas para alimentar las inquietudes de quienes, como yo, buscamos aportar elementos para la discusión.

APÉNDICES Y ANEXOS

APÉNDICE I: ELENCO DEL MANUSCRITO

Ms. Sanv. D. 3/ I-XXII [OLIM CF.V.23]³⁵²

“Sinfonie/di/Varij Autori”

Di/ Paolo Ant[oni]. o Parensi

	FOLIO	TÍTULO	ATRIBUCIÓN	TONALIDAD	REGISTRO	INDICACIÓN DE TEMPO	AMANUENSES	CONCORDANCIAS Y COMENTARIOS
1	1r-4r	“Sonata à Flauto solo e Basso, Venezia”	“Del Sig.[no]re Tom[as]. o Albinoni”	La menor	Fa4-Mi6	<i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Largo</i> <i>Vivace</i>	A	De la sonata No. 6 en la menor incluida en <i>12 Trattenimenti Armonici per camera</i> Op. 6 para violín y bajo continuo. Albinoni realizó una versión para traverso idéntica a la contenida en este manuscrito. Sin bajo cifrado.
2	5r-6v	“Concerto di flauto”	“Del Sig.[no]re Pietro Pellegrini”	Do mayor	Sol4-Re6	[Sin indicación] <i>Andante</i> <i>Allegro</i>	A	Único <i>concerto</i> en la colección. Sin bajo cifrado
3	7r-10r	“Sonata à Flauto Solo con Basso”	“Del Sig.re Dom.[eni]co M.[ari]a Drejër”	Do mayor	Sol4-Sol6	<i>Allegro</i> <i>Largo</i> <i>Giga</i>	A	Sin bajo cifrado
4	11r-14r	“Sonata à flauto solo con basso”	“Del. Sig.[no]e Dom[eni].co M.[ari]a Drejër”	La menor	Sol4-Mi6	<i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Giga</i>	A	Sin bajo cifrado

³⁵² Antigua catalogación

5	15r-18r	“Sonata à Flauto solo e basso”	“Del. Sig.[no]re [Giacomo] Ferronati”	Fa mayor-Re menor	Fa4-Re6	<i>Largo</i> <i>Allegro</i> <i>Largo</i> <i>Allegro</i>	A	Los dos primeros movimientos <i>Largo I-Allegro I</i> están en la tonalidad de fa mayor; los dos segundos, <i>Largo II-Allegro II</i> , en la tonalidad de re menor. Sin bajo cifrado
6	19r-22r	“Sinfonia à Flauto Solo e Basso”	“Del Sig.[nor]e Giacomo Ferronati”	Sol menor (?)	Sol4-Re6	<i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i>	B	Primera ocasión que aparece el término <i>sinfonia</i> . Con bajo cifrado
7	23r-26r	“Sinfonia à Flauto Solo e Basso”	“Del Sig.[nor]e Filippo Rosa”	Fa mayor	Fa4-Re6	<i>Grave</i> <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Allegro</i>	B	Sin bajo cifrado
8	27r-30r	“Sinfonia à Flauto Solo e Basso”	“Del Sig.[nor]e Paullo Bottigoni”	Fa mayor	Fa4-Re6	<i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Largo/Adagio</i> <i>Allegro</i>	B	Sin bajo cifrado
9	31r-34r	“Sinfonia à Flauto Solo e Basso”	“Del Sig.[nor]e Gio.[vanni] Battista Somis”	Fa mayor	Fa4-Re6	<i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i>	B	Sin bajo cifrado
10	35r-38r	“Sinfonia à Flauto Solo”	“Del Sig.[no]re Giuseppe Valentini”	Do mayor	Sol4-Re6	<i>Grave</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Vivace</i> <i>Minuet-Allegro</i>	A	No está especificado el <i>basso</i> en el título de la pieza. Sin bajo cifrado.
11	39r-42r	“Sonata à Flauto Solo, e Basso”	“Del Sig.[no]re Gio.[vanni] Ant.[oni]o Canuti”	Fa mayor	Fa4-Re6	<i>Largo</i> <i>Allegro</i> <i>Largo</i> <i>Allegro</i>	A	Contiene algunas cifras en la parte superior e inferior de la línea del bajo.

12	43r-45r	“Sinfonia a flauto Solo e Basso”	Anon. [¿?]	Fa mayor	Fa4-Re6	<i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i>	A	Contiene algunas cifras, mayormente en el segundo adagio.
13	45v-46v	“Sinfonia à Flauto Solo”	Anon. [¿?]	Do mayor	Sol4-Do6	<i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i>	A	Sin bajo cifrado
14	47r-50r	“Sinfonia à Flauto Solo, e Basso”	Anon. [Tomasso Albinoni]	Sol mayor	Sol4-Mi6	<i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i>	A	No se le atribuye compositor, sin embargo, se trata de la Sonata IX para violín y b.c. en Sol mayor contenida en <i>Trattenimenti Armonici</i> del compositor Tomasso Albinoni. El primer movimiento de la Sonata original contiene la indicación Grave-Adagio. Contiene bajo cifrado.
15	51r-54r	“Sinfonia à flauto Solo, e Basso”	Anon. [¿?]	Fa mayor	Fa4-Re6	<i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Minuetto</i> <i>*Minuet</i> <i>*Minuetto</i> *En Do mayor/ en trio	A	Sin bajo cifrado a excepción del primer movimiento que tiene dos indicaciones.
16	55r-56v	“Sinfonia à Flauto Solo e Basso”	Anon. [¿?]	Fa mayor	Fa4-Mib6	<i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Minuetto</i>	A	Sin bajo cifrado.

17	57r-60r	“Sonata à Flauto Solo, e Basso”	“Del Sig.[no]re Arcangelo Corelli”	Fa mayor	Fa4-Re6	<i>Grave</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i>	A	Corresponde a la cuarta sonata incluida en <i>Sonate a Violino Solo col Basso Continuo composte da Arcangelo Corelli e Altri Autory</i> publicado por Roger en 1697. Dudosa autoría de Corelli, original en Re mayor. Contiene bajo cifrado.
18	61r-62r	“Sonata à oboe solo”	“Del Sig.[no]re Quirino Colombani”	Fa mayor	Sol4-Mi6	<i>Adagio(Grave)</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro(Giga)</i>	A	Única obra para “oboe solo” contenida en esta compilación. Contiene algunas cifras.
19	63r-72r	“Partite di Follia [per] Flauto”	Anon. [¿?]	Re menor	Sol4-Re6	Cada variación está numerada incluyendo el tema original: “1-26”.	B	El tema de la folia tiene dos partes, la segunda modula a sol menor con estructura A : B : Mantiene ritmo de sarabanda del modelo tradicional. Sin bajo cifrado.
20	73r-74v	“Sonate da Camera à Flauto solo, e Basso”	“Del Sig.[no]re Giuseppe Valentini”	20.a. “Sonata Ottava” Fa mayor	Fa4-Re6	<i>Adagio</i> <i>Allemanda</i> <i>Giga</i>	A	La tipografía del título <i>Sonata Ottava</i> pareciera no coincidir con la del transcriptor [¿Caligrafía de Parenisi?] Sin bajo cifrado.
	75r-77r			20.b. “Sonata 2 ^{da} [¿?]” Fa mayor	Fa4-Re6	<i>Grave</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Giga</i>	A	Sin bajo cifrado.
	77v-80r			20.c. “Sonata 3 ^a ” Fa mayor	Fa4-Re6	<i>Andante</i> <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i>	A	Sin bajo cifrado.

21	81r-82v	“Sonate da Camera à Flauto Solo, e Basso”	“Del Sig.[no]re Domenico Sarri”	21.a. “Sonata 2 ^{da} [¿]” Fa mayor	La4-Mib6	<i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Andante</i>	A	Sin bajo cifrado.
	83r-86r			21.b. “Sonata 2 ^{da} [¿]” Sol menor	Sol4-Mib6	<i>Lento</i> <i>Allegro</i> <i>Arioso</i> <i>Andante</i> <i>Minuetto</i>	A	Primer movimiento con bajo cifrado.
	86v-90r			21.c. “Sonata 5 ^{ta} [¿]” Re mayor	La4-Re6	<i>Andante</i> <i>Allegro</i> <i>Larghetto</i> [Sin indicación] <i>Minuetto</i>	A	Sin bajo cifrado.
22	91r-92v	“Divertimento da’ camera a’ Due Flauti”	Anon. [¿]	Fa mayor	Sol4-Re6	<i>Allegro</i> <i>Minuetto</i>	B	Única pieza a dos flautas.

APÉNDICE II

CUADRO COMPARATIVO DE COMPOSITORES

Aquí se presenta un cuadro comparativo de los compositores presentes en el Manuscrito Sanv. D. 3 en relación con su ubicación temporal, los lugares donde desarrollaron su actividad musical y algunos comentarios específicos sobre su producción. Lo anterior con el objetivo de identificar, por un lado, en qué periodo estuvieron ubicados los compositores respecto a la posible creación del manuscrito. Por otro, identificar si existe alguna constante en cuanto al lugar en donde desarrollaron su trabajo musical, así como el tipo de producción que tuvieron que fue principalmente de carácter vocal y/o instrumental, lo que pudo haber impactado en el estilo de sus obras.

COMPOSITOR	UBICACIÓN TEMPORAL	LUGAR DONDE DESARROLLÓ SU ACTIVIDAD MUSICAL	COMENTARIOS
Albinoni, Tomaso	1671-1750	Venecia	Violinista. Su producción musical se conforma tanto de obras vocales como instrumentales, principalmente para violín.
Bottigoni, Paolo	ca.1686-1763	¿Turín-Roma-Parma?	¿Violinista-violonchelista discípulo de Corelli?
Canuti, Giovanni Antonio	1680-1739	Lucca	Maestro de capilla. Su producción se centró en obras vocales (oratorios, óperas, cantatas, etc). La mayor parte de su obra está perdida. Estilo que recuerda a las sonatas de autores napolitanos.
Colombani, Quirino	ca. 1670-1711	Roma, Nápoles	Violonchelista, violinista, maestro de capilla. Producción principalmente vocal, famoso por sus oratorios.

Corelli, Arcangelo	1653-1713	Roma	Violinista. Su producción musical se centró en el repertorio instrumental
Dreÿer, Domenico Maria	ca. 1680-1740	Lucca, ¿Florenca?, Rusia	Oboista, ¿flautista? Sólo se conoce su Op. 1 para oboe publicado en Bologna
Ferronati, Ludovico	Finales del s. XVI - 1767	Bérgamo, ¿Venecia?	Violinista y maestro di capella. Su Op. 1 fue publicado en Venecia. Su producción es principalmente para violín
Pellegrini, Pietro	ca. 1700-1779	Brescia, Venecia, ¿Nápoles?	Maestro de capilla y tecladista
Rosa, Filippo	Primera mitad del s. XVIII	¿Roma, Venecia, Nápoles?	La poca música existente es únicamente instrumental
Sarri [Sarro], Domenico	1679-1744	Nápoles	Maestro de capilla. Producción principalmente vocal: óperas y cantatas
Somis, Giovanni Battista	1686-1763	Roma, Turín, París	Violinista. Su obra contiene numerosas piezas instrumentales en donde el violín se incluye de manera regular
Valentini, Giuseppe "Straccioncino"	1681-1753	Roma	Violinista. Tuvo una amplia producción instrumental y vocal en donde estaban incluidas gran número de cantatas y óperas.

ANEXO I

MS. SANV D. 3 “SINFONIE DI VARIJ AUTORI”

INCIPITS³⁵³

1. “SONATA À FLAUTO SOLO E BASSO, VENEZIA” /
“DEL SIGNOR TOM[AS]. O ALBINONI”

Adagio



Allegro



Largo




Vivace



2. “CONCERTO DI FLAUTO” /
“DEL SIGNOR PIETRO PELLEGRINI”



Andante



³⁵³ Para más información referente a cada obra, remitirse al “Apéndice 1”

Allegro



3. “SONATA A FLAUTO SOLO CON BASSO” /
“DEL SIG. DOMENICO MARIA DREYÉR”

Allegro



Largo



Giga



4. “SONATA A FLAUTO SOLO CON BASSO” /
“DEL. SIGN. DOM[ENI].CO MA[RÍ]. A DREYÉR”

Allegro



Adagio



Giga



5. "SONATA A FLAUTO SOLO E BASSO" /
"DEL. SIG. [GIACOMO] FERRONATI"

Largo

Allegro

Largo

Allegro

6. "SINFONIA A FLAUTO SOLO E BASSO" /
"DEL SIG. GIACOMO FERRONATI"

Adagio

Allegro

Adagio

Allegro

7. "SINFONIA A FLAUTO SOLO E BASSO" /
"DEL SIG. FILIPPO ROSA"

Grave

Allegro

Andante

Allegro

8. "SINFONIA A FLAUTO SOLO E BASSO" /
"DEL SIGN PAULLO [?] BOTTIGONI"

Adagio

Allegro

Largo

Allegro

9. "SINFONIA A FLAUTO SOLO E BASSO" /
"DEL SIGN. GIO [GIOVANNI] BATTISTA SOMIS"

Adagio



Allegro



Adagio



Allegro



10. "SINFONIA A FLAUTO SOLO" /
"DEL SIGN. GIUSEPPE VALENTINI"

Grave



Allegro



Adagio



Vivace



Minuet

11. "SONATA A FLAUTO SOLO, E BASSO" /
 "DEL SIGN. GIO [GIOVANNI] ANT° [ANTONIO] CANUTI"

Largo

Allegro

Largo

Allegro

12. "SINFONIA A FLAUTO SOLO E BASSO" /
 ANON. [?]

Adagio

Allegro

Adagio

Allegro

Musical score for Allegro in 12/8 time. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple accompaniment of eighth notes.

13. "SINFONIA À FLAUTO SOLO" /
ANON. [?]

Allegro

Musical score for Allegro in 2/4 time. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Adagio

Musical score for Adagio in 3/4 time. The treble staff has a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Allegro

Musical score for Allegro in 3/4 time. The treble staff has a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

14. "SINFONIA A FLAUTO SOLO E BASSO" /
ANON. [?] [TOMASSO ALBINONI]

Adagio

Musical score for Adagio in common time. The treble staff has a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Allegro

Musical score for Allegro in common time. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Adagio

Musical score for Adagio in 3/4 time. The treble staff has a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Allegro

Musical score for Allegro in 2/4 time. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

15. "SINFONIA A FLAUTO SOLO E BASSO" /
ANON. (?)

Adagio

Allegro

Adagio

Allegro

Minuetto

Minuet

Minuetto

16. "SINFONIA À FLAUTO SOLO E BASSO" / ANON. [?]

Adagio

Allegro

Adagio

Allegro

Minuetto

17. "SONATA À FLAUTO SOLO E BASSO" /
"DEL SIGN. ARCANGELLO CORELLI"

Grave

Allegro

Adagio

Allegro

Musical score for Allegro, measures 1-3. The music is in 2/4 time and B-flat major. The treble clef part starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. The bass clef part has a continuous eighth-note pattern: G3, A3, Bb3, A3, G3.

Adagio

Musical score for Adagio, measures 1-3. The music is in 3/2 time and B-flat major. The treble clef part has whole notes G4, A4, Bb4, A4, G4. The bass clef part has whole notes G3, A3, Bb3, A3, G3.

Allegro

Musical score for Allegro, measures 1-3. The music is in 6/8 time and B-flat major. The treble clef part starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. The bass clef part has quarter notes G3, A3, Bb3, A3, G3.

18. "SONATA A OBOE SOLO" /
DEL SIGN. "QUIRINO COLOMBANI"

Grave

Musical score for Grave, measures 1-3. The music is in 3/4 time and B-flat major. The treble clef part has a melodic line with a trill on Bb4. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment.

Adagio

Musical score for Adagio, measures 1-3. The music is in 3/2 time and B-flat major. The treble clef part has a melodic line with a slur over the first two notes. The bass clef part has whole notes G3, A3, Bb3, A3, G3.

Giga

Musical score for Giga, measures 1-3. The music is in 12/8 time and B-flat major. The treble clef part has a fast melodic line. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment.

19. "PARTITE DI FOLLIA [PER] FLAUTO" /
ANON. (?)

Musical score for Partite di Follia, measures 1-3. The music is in 3/4 time and B-flat major. The treble clef part has a simple melodic line. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment.

20.C. "SONATA 3ª"

Andante

Allegro

Adagio

Allegro

The musical score for Sonata 3ª consists of four systems. The first system is marked 'Andante' and is in common time (C) with a key signature of one flat (Bb). The second system is marked 'Allegro' and is in 2/4 time. The third system is marked 'Adagio' and is in 3/2 time. The fourth system is marked 'Allegro' and is in 3/8 time. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff.

21. "SONATE DA CAMERA À FLAUTO SOLO, E BASSO" / "DEL SIG.ª DOMENICO SARRI"

21.A. "SONATA 2ª [?]"

Adagio

Allegro

Andante

The musical score for Sonata 2ª consists of three systems. The first system is marked 'Adagio' and is in common time (C). The second system is marked 'Allegro' and is in 2/4 time. The third system is marked 'Andante' and is in 3/4 time. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff.

21.B. "SONATA 2^{da} [?]"

Lento

Allegro

Arioso

Andante

Minuetto

21.C. "SONATA 5^{ta} [?]"

Andante

Allegro

Larghetto

S/I

Minuetto



22. "DIVERTIMENTO DA CAMERA À DUE FLAUTI" /
ANON. [?]

Allegro



Minuetto



ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADAS

ARCHIVOS HISTÓRICOS

Archivo de Estado, Lucca (IT)

Archivo de Estado, Roma (IT)

Archivo Histórico del Vicariato, Roma (IT)

BIBLIOTECAS

Biblioteca Nacional de Roma/ IBIMUS, Roma (IT)

Biblioteca Casanatense, Roma (IT)

Biblioteca Vallicelliana, Roma (IT)

Biblioteca Nacional Palatina, Parma (IT)

Biblioteca Estatal de Lucca, Lucca (IT)

Biblioteca Sylvestro Ganassi (Biblioteca de la fundación italiana para la música antigua de la *Società Italiana del Flauto Dolce*), Roma (IT)

Biblioteca de Bellas Artes de la Buttler School of Music, Universidad de Texas, Austin (EUA)

Biblioteca Perry-Castañeda, Universidad de Texas, Austin (EUA)

Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música, UNAM (MX)

BIBLIOTECAS MUSICALES

Biblioteca del Conservatorio de Musica San Pietro a Majella, Nápoles (IT)

Biblioteca Palatina, Sesión Musical, Parma (IT)

FUENTES CONSULTADAS

- Avena Braga, Inês de. *Dolce Napoli: approaches for performance. Recorders for the Neapolitan Baroque repertoire, 1695-1759*. Tesis doctoral, Universidad de Leiden, 2015.
- Baldinucci, Filippo. *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno: nel quale si esplicano i propri termini e voci/ non solo della pittura, scultura, & architettura; ma/ ancora di altre arti (...) agli illustrissimi e virtuosissimi signori/ accademici della Crusca*. Florencia, 1681.
- Balestracci, Sergio. «La Sonata solistica per flauto dulce nel Seicento italiano.» En *Il Flauto dolce. Dallo scolaro al virtuoso*, editado por Vittorio Nicolucci. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2000.
- Baragwanath, Nicholas. *The solfeggio tradition. A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Barezzani, Maria Teresa Rosa, Sala, y Mariella. *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà*. Brescia: Morcelliana, 2017.
- Bernardini, Alfredo. «The Oboe in the Venetian Republic, 1692-1797.» *Early Music* 16, nº 3 (1988): 372-387.
- Bornstein, Andrea. «Il flauto dulce: struttura, nomenclatura e cenni storici.» En *Il flauto dolce. Dallo scolaro al virtuoso*, editado por Vittorio Nicolucci. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2000.
- Bosa, Bastien. «¿Un etnógrafo entre los archivos? Propuestas para una especialización de conveniencia.» *Revista Colombiana de Antropología* 46, nº 2 (julio-diciembre 2010): 497-530.
- Briquet, Charles-Moïse. «Les Filigranes: Dictionnaire Historique Des Marques Du Papier Dès Leur Apparition Vers 1282 Jusqu'en 1600.» Ginebra, 1907. <https://archive.org/details/BriquetLesFiligranes4>.
- Burke, Peter. *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Tercera. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- . *Los avatares de El Cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Burney, Charles. *The Present State of Music in France and Italy*. Londres: Becket and Co., 1773.
- Cambridge University Press. *Cambridge Dictionary*. 2021. <https://dictionary.cambridge.org/es/>.

- Careri, Enrico. «Giuseppe Valentini (1681-1753). Documenti inediti.» Vol. V, de *Note d'archivio per la storia musicale*, editado por Alberto Basso, 69-126. Venecia: Edizione Fondazione Levi, 1987.
- Caroselli, Maria Raffaella. «Società ed economia in Italia nel secolo dei Lumi.» *Rivista di Storia dell'agricoltura* (19) 3 (1979): 3-46.
- Castiglione, Baldasar. *Il libro del Cortegiano*. Bologna: Biblioteca Italiana Zanichelli, 2010.
- Cesare, Cinzia. *Mercanti lucchesi ad Amsterdam nel seicento: Girolamo e Pompeo Parensi*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1989.
- Chiantore, Luca, Áurea Domínguez, y Silvia Martínez. *Escribir sobre música*. Valencia: Musikeon Books, 2016.
- Cont, Alessandro. *Giovin Signori. Gli apprendisti del gran mondo nel Settecento italiano*. Prefacio de Aurelio Musi. Roma: Biblioteca di Nuova Rivista Storica/Società Editrice Dante Alighieri, 2017.
- Delius, Nikolaus, ed. *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*. Celle: Moeck Verlag und Instrumentenwerk, 1997.
- Elias, Norbert. *La sociedad cortesana*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Espinosa, Luciano. «Elogio del diletante, o la alegría de las cosas finitas.» *Dilemata* 7, n° 17 (2015): 181-204.
- Ezquerro, Antonio. «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad. (Una primera aproximación, a partir de los manuscritos de la primera mitad del siglo XVII del Archivo de Música de las catedrales De Zaragoza)» *Anuario Musical* 55 (2000).
- Fappani, Antonio. «Enciclopedia Bresciana.» Editado por Fondazione "Opera Diocesana San Francesco di Sales". 2017. http://www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=Pagina_principale
- Fava, Giorgio. «Introducción.» En *Sonate a violino solo per camera*, de Lodovico Ferronati, editado por Antonio Frigé. Pian & Forte, 2018.
- García, Rolando. *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- Giménez, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

- Gjerdingen, Robert. «About Solfeggi.» De Monuments of Solfeggi. Northwestern University, s.f. <https://wayback.archive-it.org/org-1018/20170928195541/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/solfeggi/index.htm>
- . *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- González, Mario. *Ernst Cassirer y el arte como “forma simbólica”*. s.f. https://www.academia.edu/9335608/Cassirer_y_el_arte_como_forma_simb%C3%B3lica.
- Guerrini, Paolo. *Memorie Storiche della Diocesi di Brescia*. Vols. XXVIII, fascicolo III, de *Monografie di storia Bresciana*. Brescia: Linotipografia Squassina, 1961.
- Hawkins, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. Londres: Novello, 1853.
- Heartz, Daniel. *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*. Nueva York: W. W. Norton, 2003.
- Hibbit, Richard. *Dilettantism and its values: From Weimar to the Fin de Siècle*. Nueva York: Taylor and Francis, 2006.
- Istituto della Enciclopedia Italiana. *Treccani Enciclopedia Italiana*. s.f. [https://www.treccani.it/enciclopedia/enciclopedia-italiana_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enciclopedia-italiana_(Enciclopedia-Italiana)/).
- Lasocki, David. «Amateur Recorder Players in the Renaissance and Baroque England .» *American Recorder* 40, n° 1 (1999): 15-19.
- . *Professional Recorder Players in England, 1540-1740*. Tesis doctoral, University of Iowa, 1983.
- . «Professional Recorder Playing in England 1500-1740. I: 1500-1640.» *Early Music* 10, n° 1 (1982): 23-29.
- . «Professional Recorder Playing in England 1500-1740. II: 1640-1740.» *Early Music* 10, n° 2 (1982): 182-191.
- . «The London Publisher John Walsh (1665-1736) and the Recorder.» En *Sine musica nulla vita. Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16*, editado por Nicholas Delius, 343-74. Celle: Moeck, 1997.
- Lopriore, Cecilia. «Robert Valentine: nuovi documenti biografici.» *Nuova Rivista Musicale Italiana* 30 (1996): 193-208.
- Lorenzetti, Stefano. «"Per animare agli esercizi nobili". Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione.» *Quaderni storici (Nuova Serie)* 32, n° 95 (2) (1997): 435-60.
- . «"Per ricreazione et diletto". Accademie e opere in musica nel Collegio Tolomei di Siena.» En *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, editado por Maurizio Padoan, Alberto Colzani y Andrea Luppi. Como: A.M.I.S., 1995.

- . «Between 'Assimilation and Marginalization'. Trends and Programs in Contemporary Musicological Research.» En *Italian History and Culture*, V, 3-12. Florencia: Cadmo, 1999.
- . *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: Educazione, mentalità, immaginario*. Florencia: Leo S. Olschki, 2003.
- Mansi, Gerardo. *I Patrizi di Lucca. Le antiche famiglie lucchesi ed i loro stemmi*. Lucca: Editrice Titania, 1996.
- Mattioda, Enrico. «L'invenzione del dilettante (1660-1800).» Editado por L Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba y V. Panarella. *La letteratura italiana e le arti*. Actas del XX Congreso de la Associazione degli Italianisti (Nápoles, 7-10 de septiembre de 2016). Roma: ADI editore, 2018.
- Mattioda, Enrico. «Per una definizione storica di 'dilettante' (1660-1800).» En *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (Loescher Editore) 193, n° 643 (2016): 354-405.
- Mazzei, Rita. *La società Lucchese del seicento*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1977.
- McGowan, Richard A. *Italian baroque solo sonatas for the recorder and the flute*. Tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1974.
- . *Italian Baroque solo sonatas for the recorder and the flute*. Vol. 37. Detroit: Harmonie Park Press, 1978.
- Medford, Martin. «The Valentines of Leicester: a reappraisal of an 18th century musical family.» *The Musical Times* 122(1666), n° 812 (1981).
- Merzagora, Eugenio. «Teatro Barnabítico del Settecento a Milano.» En *Il teatro a Milano nel Settecento: I contesti*, editado por Annamaria Cascetta y Giovanna Zanlonghi. Milán: Vita e Pensiero, 2008.
- Montalto, Lina. *Il Clementino*. Roma: Ulpiano, 1939.
- Nardella, Raffaella. *Il fondo Sanvitale nella Biblioteca Palatina-Sezione Musicale*. Tesis de licenciatura, Università Degli Studi di Parma, 1996.
- Nello, Gaspare, y Guido Piamonte. *Parma conservatorio di musica: studi e ricerche*. Parma: Luigi Battei, 1973.
- Nerici, Luigi. *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*. Tomo XII. Lucca: Tipografia Giusti, 1880.
http://www.archiviooltosanto.org/sites/www.archiviooltosanto.org/files/publications/memorie_e_documenti_12.pdf.
- Newman, William S. *The Sonata in The Baroque Era*. Nueva York: The Norton Library, 1972.

- Padilla, Alfonso. «El análisis dialéctico musical.» *Revista Música e Investigación* 6, n° 3 (2000).
- . *El análisis dialéctico musical*. Tesis doctoral, Universidad de Helsinki, 2000.
- Pasquali, Paul. «Combinar etnografía y sociohistoria: de la unidad de las ciencias sociales a la complementariedad de los métodos.» *Revista Colombiana de Antropología* 54, n° 1 (enero-junio 2018).
- Piccard, Gerhard. «Die Wasserzeichenkartei im Hauptstaatsarchiv Stuttgart.» *Österreichische Akademie der Wissenschaften*. 17 vols. Stuttgart, 1961-1997. <https://www.piccard-online.de/start.php>; http://www.ksbm.oeaw.ac.at/_scripts/php/PPO.php (último acceso: 8 de Marzo de 2019).
- Piccardi, Paolo. «Giovanni Filippo Dreyer.» *Carnesecchi (blog)*. 2016. <http://www.carnesecchi.eu/Dreyer.htm> (último acceso: 1 de Agosto de 2020).
- Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Boston: Northeastern University Press, 1985.
- Roncalli, Marco. «E nella Cappella Colleoni Tiepolo scopri il suo pupillo. Trecento anni fa la nascita di Giovanni Raggi, fra i pittori più interessanti del '700 bergamasco.» *Corriere della Sera*. Milán, 15 de Agosto de 2012.
- Rossi, Tommaso. *Il flauto a Napoli durante il Viceregno Austriaco*. Tesis de maestría, Università degli Studi Federico II, 2010.
- Rostirolla, Giancarlo. «L'editoria musicale à Roma nel Settecento.» En *Le muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, editado por Bruno Cagli. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.
- . «Un compositore di oratori 'celeberrimo' ma 'vario di cervello': Quirino Colombani da Correggio. Appunti per una biografia .» En *Percorsi dell'oratorio romano: da historia sacra a melodramma spirituale*, editado por Saverio Franchi. Roma: Ibimus, 2002.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768.
- Ruiz, Irma. «Hacia la Unificación Teórica de la Musicología Histórica y la Etnomusicología.» *Revista Musical Chilena* 43, n° 172 (1989): 7-14.
- Sabbatini, Renzo. *I Guinigi fra '500 e '600. Il fallimento mercantile e il rifugio nei campi*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1979.
- Sanguinetti, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Sansone, Nicola. *12 Sonatas for treble recorder and continuo from the Parma ms. Sanv. D. 145*. Bologna: UtOrpheus Edizione, 2011.

- Sardelli, Federico Maria. «Il flauto nell'Italia del primo Settecento.» *Ad Parnassum* 2, n° 3 (Abril 2004): 104-152.
- . *La Musica per Flauto di Antonio Vivaldi*. Florencia: Leo S. Olschki, 2001.
- . *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*. Traducido por Michael Talbot. Londres/Nueva York: Routledge/Taylor and Francis, 2006.
- Scandellari, Simonetta. «El Settecento italiano: del reformismo a la República.» *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 7 (2008): 91-114.
- «Sezione Musicale (Manoscritti).» *Biblioteca Palatina di Parma (colección digital)*. 2017. <http://www.internetculturale.it/it/41/collezioni-digitali/26248/manoscritti-della-sezione-musicale-della-biblioteca-palatina-> (último acceso: 14 de 06 de 2020).
- Supicic, Ivo. *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*. Nueva York: Pendragon Press, 1987.
- Talbot, Michael. «Albinoni: The Profesional Diletante .» *The Musical Times* 112, n° 1540 (1971): 538-541.
- . «Domenico Silvio Passionei and his cello sonatas.» *Recercare* (Società Editrice Dante) 23, n° 1/2 (2011).
- Rückert, Peter, ed. «Testa di bue e sirena. La memoria della carta e delle filigrane dal medioevo al seicento.» Stuttgart: Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchivdi Stoccarda, Österreichische Akademie der Wissenschaft di Viena, Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters. 2007. https://bernstein.oeaw.ac.at/twiki/pub/Main/ProjectExhibitions/bernstein_2007_exhibition_catalog_it.pdf (último acceso: 4 de Febrero de 2019).
- Thompson, John B. *Ideología y Cultura Moderna. Teoría Crítica Social en la Era de la Comunicación de Masas*. Segunda. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- Valentini, Andrea. *I musicisti Bresciani el il Teatro Grande*. Reedición a cargo de Ugo Ravasio. Brescia: Tipografia e Libreria Queriniana, 1894.
- Vera Aguilar, Alejandro. *El dulce reato de la música: La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2020.
- Vetro, Gaspare Nello. *Dizionario Della Musica Del Ducato Di Parma e Piacenza, Comune Di Parma*. Parma: Casa della Musica. <http://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Ricerca.aspx?tipologia=1&idoggetto=1994&idcontenuto=2624> .
- Wuttke, Peter. *The Haynes Catalog. Bibliography of Oboe Music*. 2003. <https://haynes-catalog.net/search/list/69945865404720>.

Young, Braford J. *A Thematic Catalog of the Works of Robert Valentine*. MLA Index and Bibliography Series, núm. 27, 1994, Music Library Association.

Zambarelli, Luigi. *Il nobile pontificio Collegio Clementino di Roma*. Roma: Istituto grafico tibertino, 1936.

Zaslaw, Neal. «Ornaments for Corelli's Violin Sonatas op. 5.» *Early Music* (Oxford University Press) 24, n° 1 (1996): 95-118.

RECURSOS ONLINE

Catálogo Bernstein "The memory of paper"

Dizionario della Musica del Ducato de Parma e Piacenza

Haynes Catalogue

OPAC Catálogo SBN (Servicio Bibliotecario Nacional Italiano)

RISM (Répertoire International des Sources Musicales)

The Gravell Watermark Archive

Treccani Enciclopedia Italiana

Treccani Vocabolario Online

FUENTES HISTÓRICAS

A.S.L., Spedale di S. Luca della Misericordia (Raccolte speciali), Libro di Ricordi, 214, 1711-1790.

A.S.L., Archivo Mansi, Epistolario Parenzi, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 1714-1749.

A.S.L., Archivo Mansi, Eredità Parenzi, 355, P- Testamenti/ Q- Matrimoni, 1560-1784, p. 22, fol. 718.

A.S.L., Archivo Mansi. Miscellanea Parenzi, 462 (1724-1857) (senza titolo) Filza 4º, no.2, cc. 1-3.

B.S.L., Manuscrito 1125, Baroni, G. V. Notizie genealogiche delle famiglie lucchesi, s. XVIII

Informazione de' requisiti per l'ingresso de' cavalieri nel Collegio Clementino di Roma Sotto l'educazione de' Padri della Congregazione di Somasca. Roma: Stamparia di Luca Antonio Chracas, 1698.

- Sinfonie di varij autori*, ca. 1720. [Manuscrito Sanv. D. 3 de la Biblioteca Palatina de Parma, Sezione Musicale]. Edición facsimilar a cargo de Marco di Pasquale. Florencia: S.P.E.S, 1982.
- Ercole, Domenico Antonio. “Breve esposizione de’ Studi di Lettere, ed Arti Cavalleresche Essercitati da’ Nobili Convittori ed Accademici Stravaganti del Collegio Clementino nel presente Anno Secolare, e Scolastico MDCXCVI”. *Carmen secutare dum annum a Clemente VIII Pont. Max.fundatore num celebraret [...]*. Roma: Ercoli, 1696. https://books.google.com.mx/books?id=nAl80RkADdIC&pg=PA36&lpg=PA36&dq=98KHV_5DCgQ6AEwAnoECAMQAg#v=onepage&q&f=false
- Paltrinieri, Ottavio Maria. *Elogio del nobile e pontificio Collegio Clementino di Roma. Notizie dei convittori illustri del Clementino di Roma*. Roma: Presso Antonio Fulgoni, 1795. <https://catalog.hathitrust.org/Record/011536658>
- Pellegrini, Pietro. *Cirene: dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo il carnevale 1742: dedicato a Sua Eccellenza il signor marchese Annibale Palmieri*. Venecia: Per Marino Rossetti, 1742. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.18624.0/?sp=6>
- Rosi, Fratelli, ed. “La virtù del bel sesso: espressa in S. E.” dedicata a Pisana Cornaro Mocenigo, quien sería *dogaressa -duquesa-* de Venecia. Ver Fratelli Rosi, ed., “La virtù del bel sesso: espressa in S. E. nella seguente serenata: musica del signor Giacomo Gozzini maestro della cappella di S. Maria di Bergamo, e del signor Lodovico Ferronati primo violino della medesima”. *Il buon uso delle grandezze, e dei divertimenti: orazione in lode dell’ill.ma, ed ecc.ma sig.ra Pisana Cornaro Mocenigo: dedicata dalla più ossequiosa noblità di Bergamo all’ill.mo, ed ecc.mo signore Ferigo Cornaro fratello di sua Ecc.za*. Bergamo: Biblioteca Cívica Angelo Mai e Archivi Storici, 1719, 31-39
- Tomaso Cornelio. *Il Pirro Tragedia. Tradotta y Recitata da’ Signori Cavalieri del Collegio Clementino nelle Vacanze del Carnevale nell’Anno MDCCX. Dedicata All’Eccellentissimo Signore D. Francesco Paceco, E Gyron, Duca d’Uzeda*. Roma: Stamperia di Gio, Francesco Chracas, 1710. https://archive.org/details/bub_gb_Zl1MNumFcnQC/page/n1/mode/2up
- . *Laodice Tragedia. Tradotta dal Franzese, e recitata da’ Signori Cavalieri del Collegio Clementino nelle Vacanze del Carnevale nell’Anno MDCCX. Dedicata All’ Illustriss.[imo] & Eccel’entiss.[imo] Sig.[nore] D. Domenico Grillo, Duca di Monte Rotondo, e di Giuliano, Marchese di Francavilla, e di Rota, Conte dell’Anguillara, e Signorere di Trevignano, etc*. Roma: Stamperia di Gio, Francesco Chracas, 1710. https://archive.org/details/bub_gb_EYn-ShDXGfEC/mode/2up