

CARLO AGOSTINO BADIA

Cantate per soprano e continuo

TACTUS

RAFFAELLA MILANESI
ROMA BAROCCA ENSEMBLE



TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».

The Renaissance Latin term for what is now called a measure.



© 2024

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.

www.tactus.it

In copertina / Cover:

JACOPO AMIGONI (1682–1752), *Venere e Adone*



Sound engineer: David Brutti

English translation: Simonetta Allder

L'editore è a disposizione degli aventi diritto



Il mio incontro con Carlo Agostino Badia (Venezia? 1671 c. – Vienna 1738), come spesso accade nella ricerca musicologica, è stato del tutto casuale. Per la XXI edizione del Festival Internazionale di Mezza Estate (Città di Tagliacozzo), di cui ero direttore artistico, avevo scritto un monodramma dal titolo *Notturmo d'Arcadia* dedicato alla poetessa marsicana Petronilla Paolini Massimi (Tagliacozzo 1663-Roma 1726), in Arcadia Fidalma Partenide, moglie del governatore di Castel S. Angelo dalla vita travagliata. Desideravo accompagnare il monodramma per voce sola (andato in scena con l'attrice Annalisa Favetti nel Chiostro di San Francesco il 16 agosto 2005) con musiche che avessero riferimento alla sfortunata Petronilla e rinvenni il nome di Badia come autore di un paio di oratori sui testi poetici della poetessa marsicana, oratori di cui però a tutt'oggi risultano irreperibili le partiture (*La morte del Redentore*, Vienna 1697, dedicato all'imperatore Leopoldo I, "rappresentato dalle Madri Orsoline di Vienna il giorno del Sabato Santo davanti al Santissimo Sepolcro" e *L'invenzione della Croce* (Vienna 1698) dedicato all'imperatrice Eleonora.

Nella Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia, dove ero docente titolare di Storia della musica, avevo reperito una interessante raccolta manoscritta di dodici cantate per soprano e basso continuo dal titolo *Tributi armonici* (Coll. A.CS. I D 22) dedicata all'Imperatore Leopoldo I pubblicata a Norimberga nel 1699 (testi in gran parte dell'abate Ruggieri). Scelsi dunque alcune arie di queste cantate particolarmente adatte ad accompagnare le vicende drammatiche della poetessa (io al cembalo accompagnavo il giovane soprano Maristella Mariani). Rimase da allora sempre l'intenzione di poter registrare queste cantate, testimonianza di un'epoca di trapasso. Intenzione che solo oggi riesco a portare a termine.

Ma chi era effettivamente questo compositore, di cui la discografia ricorda solo l'oratorio *La Fuga in Egitto* (Firenze, 1697), registrato dalla Cappella della Pietà dei Turchini nel 1999 per la ORF austriaca)?

Non abbiamo notizie sui suoi studi, mentre si registrano sue opere a Milano, Roma ed

Innsbruck già nel 1692 quando era poco più che ventenne (la sua più antica opera conosciuta è *La sete di Cristo in croce*, Innsbruck 1691). Qui si guadagnò la stima di Eleonora Maria, vedova del Re di Polonia Michele Wisniowiecki e del duca Carlo di Lorena e sorellastra di Leopoldo I di Asburgo. La sua fortuna, la svolta della sua vita avviene, per una segnalazione di Eleonora Maria (1653-97) che si era trasferita a Vienna nel 1683, con la carica ben remunerata di compositore di musica (1694) della corte viennese, che onorò sotto Leopoldo I e Giuseppe I per ben 44 anni sino alla sua morte. La sua carriera finì con Carlo VI che gli preferì i più progressisti Fux e Caldara. Fu un periodo molto intenso e produttivo in cui Badia sfornò melodrammi, oratori, cantate allontanandosi raramente dalla capitale imperiale (per volere dell'Imperatore fu inviato nel 1695 a Roma, culla dell'oratorio, per approfondire i suoi studi e sposò nel 1700 la cantante fiorentina Anna Maria Elisabetta (Lisi) Nonetti, prima al servizio dei Medici, poi virtuosa della corte viennese.

Contrastanti i giudizi sulla sua musica: Ludwig von Köchel (1800-1877), ben noto per aver messo in ordine il catalogo mozartiano, riteneva che lo stile di Badia fosse già superato ai suoi tempi e gli negava originalità e abilità tecnica. Il compositore e musicologo austriaco Bernhard Paumgartner (1887-1971) invece nella voce dell'Enciclopedia dello Spettacolo (vol. 1, coll 1236-1238) gli riconosce innegabilmente "la leggerezza di mano, la scorrevolezza dello stile e la mondana facilità inventiva... Queste qualità corrispondevano manifestamente al gusto dell'Imperatore e della corte." Giudizi positivi e riconoscimento del suo talento gli vennero anche dai colleghi Antonio Draghi (1634-1700) dal 1658 attivo a Vienna come Hofkapellmeister e il veneziano Marc' Antonio Ziani (1652-1715) dal 1712 direttore della cappella di corte di Carlo VI che poi gli preferì compositori più moderni.

Dalla storiografia musicale è stato riconosciuto che Badia insieme a Ziani e ai due Bononcini, svecchiando i modelli di Draghi, aprì la strada al tardo barocco viennese di Johann Joseph Fux (1660-1741) maestro di cappella a Vienna e autore del celebre trattato di contrappunto *Gradus ad Parnassum* (1725), di Antonio Caldara (1670-1736) a Vienna dal 1711 e del fiorentino Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732), tiorbista alla corte austriaca

dal 1701. Quindi non fu un conservatore, bensì si dimostrò traghettatore dallo stile di Draghi a Caldara ed anticipatore del sopravveniente stile galante, giudizio sostenuto anche da Egon Joseph Wellesz (1885-1974), allievo di Schoenberg e Guido Adler, che rilevò nelle sue opere tracce di un nuovo principio formale.

I suoi lavori assommanti circa a 34 oratori, 20 opere teatrali, più di 50 cantate da camera e duetti (feste teatrali, serenate, favole pastorali, trattenimenti musicali) composti spesso per occasioni celebrative della corona asburgica (onomastici, genetliaci, nozze o nascite), si conservano per lo più alla Nationalbibliothek di Vienna.

A Norimberga furono invece pubblicate manoscritte nel 1699 (stampa di Weigel nel 1730), le dodici cantate per soprano e basso continuo *Tributi armonici*, sette delle quali (n.2-3-6-9-10-11-12) su testo poetico dell'abate Pietro Maria Ruggieri (autore per altro anche del testo dell'oratorio *La clemenza di Davide*, Vienna 1703)

Impossibile ricordare seppur sommariamente il suo catalogo che vanta innumerevoli serenate, favole pastorali, feste teatrali, melodrammi ed oratori su testo di Francesco De Lemene, Aurelio Aureli, Nicolò Minato, Silvio Stampiglia, Donato Cupeda, Pietro Antonio Bernardoni, Pietro Maria Ruggieri ed altri ancora rappresentate sia in Italia che all'estero (anche Innsbruck ma soprattutto Vienna).

Dall'ascolto delle cantate raccolte nei *Tributi armonici* si ricava l'immagine di un compositore da una parte ancorato ad una solida tradizione (quella veneziana), dall'altra timidamente aperto al nuovo con qualche arditezza che sembra preannunciare già l'incipiente Settecento. La struttura è generalmente quella di due arie contrastanti precedute da due recitativi (RARA), ma qualche volta il primo recitativo viene eliso (ARA). Alcune nuances armoniche, il passaggio seppur episodico per tonalità non del tutto consuete all'epoca, il carattere fortemente caratterizzato dei temi, spesso teatrali (quasi da scena d'opera) ne fanno un anticipatore. Lo stile, seppur sempre vario, prevede una piccola introduzione che poi si ripete come coda. La parte centrale delle arie saldamente ancorate alla struttura col da capo non è quasi mai nettamente contrastante nei contenuti, ma cerca piuttosto una continuità espressiva. Spesso canto e basso, che non ha mai la sola funzione di sostegno armonico bensì di contro canto, si rimandano

imitativamente spunti melodici come un sapido gioco contrappuntistico.

Badia anche negli svelti ed essenziali recitativi secchi, con accordi dissonanti, dimostra frequente attenzione al testo che, secondo i modelli della poesia barocca, esalta amori infelici e contrastati, separazioni non volute, abbandoni, promesse e dettagli della bellezza femminile (*Belli occhi amorosi*). Il linguaggio poetico si fa spesso figurato (i “lumi” sono due infauste stelle erranti, ma anche crude comete). Non mancano i riferimenti arcadici e pastorali alla natura (il ruscello che in libertà bacia la sponda, la fida tortorella che canta il suo amore, gli augelli canori e i fiori del prato) ma neppure il desiderio di una libertà conquistata a caro prezzo attraverso la rinuncia all’amore, la consueta metafora col nocchiero agitato da fiera procella o la amorosa farfallina che rischia di bruciarsi vicino alla luce, e soprattutto promesse d’amore.

A questa galleria sentimentale Badia risponde con una grande varietà di scrittura (che rende meno prevedibile la struttura formale ripetitiva dell’aria col da capo). Il dialogo tra canto e basso non di rado si fa serrato, incalzante (*Crude comete*), il violoncello snocciola serie di liquide semicrome (*Il ruscello in libertà*), ma è anche capace di un sorriso su un ritmo di giga quasi già pergolesiano (*Osserva come ride/ nel verde sen del prato/ appena nato il fior*). Pur con i modi dello stile barocco Badia riesce ad essere espressivamente languido e dolente, interiore (*Pur alfin tu sei mia* con la succedanea *Ora si puoi darti pace*, ma anche *Si si pupille vaghe*) e contemplativo (*Belli occhi amorosi*), ironico sulle mille parole d’amore (*Son gli accenti di bocca vezzosa*), e partecipa dinanzi alla turbolenza dell’amore (*Anch’io nel mar d’Amor*) ed alla ferezza dell’amata (*Ah che d’Amor l’impegno*), quasi marzionalmente teatrale per una promessa d’amore eterno (*Per te sola, Filli mia*). Una variegata galleria di “affetti”, evocati musicalmente con sapienza, che sembra incoraggiare a risvegliare Badia dall’oblio immotivato in cui è caduto negli ultimi tre secoli.

LORENZO TOZZI

My first encounter with Carlo Agostino Badia (Venice? 1671 ca. – Vienna 1738) was purely accidental, as is often the case when conducting musicological research. At the time, I was the artistic director of the Festival Internazionale di Mezza Estate, held in the Italian town of Tagliacozzo, and for its 12th edition I had written a monologue entitled *Notturmo d'Arcadia*. The work was dedicated to a locally-born poetess, Petronilla Paolini Massimi (Tagliacozzo 1663 – Rome 1726), also known by the so-called “pastoral” name – Fidalma Partenide – she had assumed as a member of the Italian literary Arcadia Academy, and who had led an unhappy married life as the wife of the governor of the pontifical prison, Castel S. Angelo. This one-woman show was performed by actress Annalisa Favetti in the cloisters of the Convent of San Francesco in Tagliacozzo on 16 August 2005. As I searched for suitable accompanying music, that might have some reference to the unfortunate Petronilla, I came across the name of Badia, a musician who had composed a couple of oratorios to her poems, namely: *La morte del Redentore* (Vienna 1697), dedicated to the Emperor Leopold I and which had been “performed by the Ursuline nuns of Vienna in front of the Holy Sepulchre on Holy Saturday”, and *L'invenzione della Croce* (Vienna 1698), dedicated to the Empress Eleanor. Those scores have sadly been lost. However, I was at the time also professor of Music History and Aesthetics at the Conservatorio di S. Cecilia in Rome and had discovered in our library an interesting manuscript collection of twelve cantatas for soprano and basso continuo entitled *Tributi armonici* (Coll. A.CS. 1 D 22), dedicated to Emperor Leopold I and published in Nuremberg in 1699 (most of them to texts by Abbot Ruggieri). I therefore chose a few arias from these cantatas which were particularly suited to accompany the vicissitudes of Petronilla's life and were sung by a young soprano, Maristella Mariani (whom I accompanied on the harpsichord). Ever since then, my ardent wish has been to record these cantatas which are the testimony of an era of transition. Only today am I finally able to fulfil this wish.

Who, then, was this composer whose only other recorded work until now is the oratorio *La Fuga in Egitto* (Florence, 1697), recorded in 1999 by Austrian broadcaster ORF in the Church of Pietà dei Turchini, Naples

While we have no information on Badia's studies, we do have records dating back as far as 1692 (when the composer was in his early twenties) to works of his in Milan, Rome and Innsbruck – his earliest known work being *La sete di Cristo in croce*, Innsbruck 1691.

In the Tyrolean city he earned the esteem of Eleanor Maria, widow of both King Michael Wisniowiecki of Poland and of Duke Charles of Lorraine, as well as half-sister of Leopold I of Habsburg. Badia's lucky break, the turning-point in his life, occurred when Eleanor Maria (1653-97), who had moved to Vienna in 1683, recommended him in 1694 for the well-paid position of music composer at the Viennese court, a position he held until his death 44 years later, with particular honour under Leopold I and Joseph I (his career coming to an end under Charles VI who preferred the more progressive Fux and Caldara). It was an extremely intense and productive period during which Badia churned out numerous operas, oratorios and cantatas, rarely leaving the imperial capital, although in 1695 – at the Emperor's behest – he was sent to further his studies in Rome, the cradle-city of oratorios. Badia married Anna Maria Elisabetta (Lisi) Nonetti in 1700, a Florentine singer who had initially been in the service of the Medicis, later becoming a *virtuosa* at the Viennese court.

His music aroused contrasting opinions: Ludwig von Köchel (1800-1877), who is well-known for having catalogued Mozart's works, believed that Badia's style was already outdated in his day and did not credit him with any originality or technical skill.

On the other hand, in his entry in the Encyclopaedia dello Spettacolo (Vol. I, cols. 1236-1238), the Austrian composer and musicologist Bernhard Paumgartner (1887-1971) recognises Badia's indisputable "lightness of hand, fluency of style and worldly inventive ease", adding that "these qualities clearly matched the Emperor and the court's tastes". Positive opinions and recognition of Badia's talent also hailed from colleagues such as Antonio Draghi (1634-1700), active in Vienna as Hofkapellmeister from 1658 onwards, and

Marc' Antonio Ziani (1652-1715), a Venetian who was court chapel master of Charles VI as from 1712 (the Emperor later, however, favouring more modern composers).

Music historiography gives Badia, together with Ziani and the two Bononcini, credit for modernising Draghi's models and paving the way for the late Viennese Baroque style of Johann Joseph Fux (1660-1741), chapel master in Vienna and author of the famous treatise on counterpoint, *Gradus ad Parnassum* (1725), of Antonio Caldara (1670-1736), based in Vienna as from 1711, and of the Florentine Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732), a theorbist at the Austrian court as from 1701.

In other words, Badia was no conservative; indeed, on the contrary, one can say that he was not only the *trait d'union* between the styles of Draghi and Caldara, but also a precursor of the fast-approaching galant music style – a view also supported by Schoenberg and Guido Adler's pupil Egon Joseph Wellesz (1885-1974) who detected traces of this new formal code in his works.

Badia's production consists in approximately 34 oratorios, 20 operas, and more than 50 chamber cantatas and duets (feste teatrali, serenades, pastorals, musical entertainment), often composed for festive occasions at the Habsburg court (name days, birthdays, weddings or christenings), and principally preserved in the Nationalbibliothek, Vienna.

His *Tributi armonici*, twelve cantatas for soprano and basso continuo, were published in Nuremberg in manuscript form in 1699 (printed by Weigel in 1730); seven of them (Nos. 2-3-6-9-10-11-12) are to poetry by Abbot Pietro Maria Ruggieri (who wrote the libretto of the oratorio *La clemenza di Davide*, Vienna 1703).

It is impossible to list (even concisely) Badia's entire production which comprises innumerable serenades, pastorals, feste teatrali, operas and oratorios to texts and librettos by Francesco De Lemene, Aurelio Aureli, Nicolò Minato, Silvio Stampiglia, Donato Cupeda, Pietro Antonio Bernardoni, Pietro Maria Ruggieri and others, performed both in Italy and abroad (including Innsbruck and, especially, Vienna).

Listening to the *Tributi armonici* cantatas one gets the impression of a composer who is rooted in a solid tradition (the Venetian one) yet, at the same time, is also timidly open to

novelty, displaying a degree of boldness that seems to make him a harbinger of the incipient 18th century.

The structure is generally that of two contrasting arias preceded by two recitativi (R.A.R.A), although sometimes the first recitativo is omitted (A.R.A)

Certain harmonic nuances, the albeit brisk transition into keys that were not really common at the time, together with the strongly-emphasised character of the themes which are often theatrical (almost like opera scenes), make Badia a forerunner. His style, although always varied, features a small introduction which is then repeated as the coda. The central section of the arias, which are firmly rooted in a *da capo* structure, is hardly ever sharply contrasting vis-à-vis content but, rather, seeks expressive continuity. Often canto and basso, whose function is never solely that of providing harmony support but, rather, counter melody, playfully mirror one another's melody suggestions in an interesting exercise of counterpoint.

Even in the sharp, crisp and unfussy recitativi with dissonant chords, Badia demonstrates steadfast attention to the texts which, according to the prevailing subject-matter of Baroque poetry, exalt unhappy and thwarted love, unwanted separation, abandonment, details of female beauty (*Belli occhi amorosi*) and the promise it holds. The poetic language often becomes figurative ("eyes" are likened to two ominous wandering stars, indeed also to ill-boding comets). There is no shortage of Arcadian and pastoral references to nature (the free-flowing stream that kisses the bank, the faithful turtle-dove singing of its love, chirping birds and meadow flowers), of a longing for freedom, achieved at the great cost of renouncing love, of the usual metaphors such as the helmsman rocked by a fierce storm or the amorous little butterfly that risks being burnt by the flame, and, above all, of pledges of love.

Badia responds to this sentimental gallery with a great variety of music (which makes the repetitive formal *da capo* structure of the aria less predictable). At times, the dialogue between canto and basso becomes tight and insistent (*Crude comete*) while the cello plays off a series of liquid semiquavers (*Il ruscello in libertà*), also capable, however, of a playful

jig rhythm that almost anticipates Pergolesi (*Osserva come ride/ nel verde sen del prato/ appena nato il fior*).

Albeit in the manner of the Baroque style, Badia always manages to be expressive: languid and sorrowful, inward-looking (*Pur alfin tu sei mia, Ora si puoi darti pace*, not to mention *Si si pupille vaghe*) and pensive (*Belli occhi amorosi*), derisive of the vocabulary of love (*Son gli accenti di bocca vezzosa*), yet sympathetic when suggesting its turmoil (*Anch'io nel mar d'Amor*) and the hauteur of the beloved (*Ah che d'Amor l'impegno*). And finally, he is almost martially dramatic when describing promises of eternal love (*Per te sola, Filli mia*). A gallery of “affections”, varied and so skilfully evoked in music, that they seem to urge us to rouse Badia from the unjustified oblivion into which he has fallen over the last three centuries.

LORENZO TOZZI



I testi sono disponibili al link:

Texts are available at:

www.tactus.it/testi

Codice / Code: 670204



TACTUS

DDD

TC 670204

© 2024

Made in Italy

CARLO AGOSTINO BADIA

(1671-1738)

Cantate per soprano e continuo

Cantatas for soprano and continuo

da / from

TRIBUTI ARMONICI, Norimberga 1699

1. <i>Per te sola, Filli mia</i>	10:23
2. <i>Clori, non più rigori</i>	7:25
3. <i>Farfalletta amorosa</i>	9:32
4. <i>Pur al fine tu sei mia</i>	9:54
5. <i>Begl'occhi amorosi</i>	8:25
6. <i>Rotto è l'antico laccio</i>	8:40
7. <i>Lumi, che vi dirò?</i>	11:02

Total time 65:48

ROMA BAROCCA ENSEMBLE

RAFFAELLA MILANESI, soprano

RENATO CRISCUOLO, violoncello

LORENZO TOZZI, clavicembalo e direzione