



TACTUS

GIOVANNI BATTISTA BASSANI
ARMONICI ENTUSIASMI DI DAVIDE

Opera nona, Venezia 1690

NOVA ARS CANTANDI
GIOVANNI ACCIAI



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.

© 2015

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / Cover :
Giovanni Battista Barbieri, detto «Il Guercino»
San Girolamo e angelo, particolare (1641).

*Si ringraziano mons. Otello Quia, parroco del Duomo-Concattedrale di San Marco;
don Lorenzo Barro, rettore del Seminario diocesano di Concordia Pordenone per la generosa,
squisita ospitalità; i signori Tecla Viganò e Paolo Valotti per il loro fattivo, costante,
munifico sostegno, senza il quale questo importante progetto discografico
non avrebbe mai potuto essere realizzato.*

24 bit digital recording
Tecnico del suono, editing, mastering: Giuseppe Monari
English translation: Marta Innocenti
Computer design: Tactus s.a.s.
L'editore è a disposizione degli aventi diritto.





GIOVANNI BATTISTA BASSANI: UN ORFEO DIMENTICATO

Non si può certo dire che, dall'inizio del secolo scorso, l'attenzione riservata dagli studiosi e dagli esecutori a Giovanni Battista Bassani (Padova, 1647? o 1650? - Bergamo, 10 ottobre 1716) sia stata sollecita e, soprattutto, adeguata all'importanza che il personaggio richiedeva, tenuto conto che egli fu una delle figure più rappresentative e centrali della storia della musica italiana del tardo Seicento. Basti pensare che dopo le *Notes sur la vie de Giovanni Battista Bassani* di Francesco Pasini (1906) e la fondamentale monografia di Richard Haselbach (1955), soltanto uno sparuto numero di saggi è stato dedicato a questo compositore. Davvero troppo poco. E pensare che già agli inizi del Novecento, Francesco Pasini affermava che Bassani «è un artista che merita di essere meglio conosciuto, e il suo destino può apparire strano perché, mentre il suo nome viene spesso pronunciato fra noi, la sua vasta opera e la sua vita sono, in realtà, sconosciute. E Bassani non è stato trattato meglio dai suoi contemporanei». Ancor prima, nel 1702, lo storico e letterato francese François Raguenet nei suoi *Parallele [sic!] des Italiens et des François* aveva pronunciato parole lusinghiere nei confronti di Bassani che, insieme con Scarlatti, Bononcini e Corelli «affascinano l'intera Europa con le loro eccellenti composizioni», mentre, nel 1780, il violinista, compositore e musicografo francese Jean-Benjamin-François de La Borde nel suo *Essai sur la musique ancienne et moderne* non aveva esitato ad affermare che «si parla di lui con grande considerazione». Pochi anni dopo, nel 1789, Charles Burney descriverà Bassani come «un uomo di vasta conoscenza e di abilità nella sua arte, essendo stato non solo un compositore di successo per la chiesa, il teatro, e la camera, ma un eccellente violinista», mentre, un secolo più tardi, Joseph Fétis dichiarava che «le sue composizioni sacre, teatrali e strumentali gli assicurano una posizione di primo piano tra i musicisti più abili del suo tempo».

Enormi lacune, arbitrarie valutazioni, errori d'interpretazione delle scarse fonti documentarie disponibili rendono la ricostruzione di gran parte della biografia di Giovanni Battista Bassani un'impresa ardua, per non dire impossibile. Mancano infatti documenti che consentano di stabilire con precisione il luogo e la data della sua nascita; gli anni della sua formazione musicale e culturale, gli studi compiuti, l'identità dei suoi educatori, i suoi primi incarichi professionali, l'anno del suo matrimonio, il nome della sua sposa. Talvolta,





l'unico dato disponibile rimane l'anno di pubblicazione delle sue opere a stampa, qualche riferimento personale nei frontespizi dei suoi melodrammi e dei suoi oratori, l'indicazione delle sue mansioni professionali nelle istituzioni presso le quali prestò servizio. Nonostante la tradizione lo voglia nativo di Padova, per il semplice fatto che l'appellativo di «padovano» accompagna sovente il suo nome, nessun documento è oggi in grado di confermarle tale affermazione.

È merito invece di Adriano Cavicchi aver rinvenuto presso l'Archivio della Confraternita dell'Orazione e Morte della Certosa di San Cristoforo di Ferrara, un documento che permette di stabilire con una certa precisione, rispetto a quanto finora attestato dalle principali fonti bibliografiche e dai lessici musicali, l'anno di nascita del Nostro: non il 1657 o il 1658 ma il 1650 se non addirittura il 1647. Convincente, seppur priva di adeguata documentazione, appare l'ipotesi che vuole Bassani a Venezia, nel periodo compreso fra il 1660 e il 1670 (gli anni della sua formazione) in contatto, non sappiamo se direttamente o indirettamente, con Giovanni Legrenzi. Che il nostro giovane musicista abbia potuto godere degli insegnamenti del maestro bergamasco o ne abbia soltanto conosciuto le opere più significative non è concesso di sapere. Vero è, che le sue prime musiche a stampa mostrano non poche analogie con certi tratti stilistici e formali del genio creativo legrenziano sul versante della musica sacra.

Nel 1677 Bassani ottiene il suo primo incarico professionale andando a occupare il posto di organista presso una delle più importanti accademie musicali attive in quel periodo: l'Accademia della Morte della Città di Ferrara. Nello stesso anno, egli viene aggregato come compositore all'Accademia Filarmonica di Bologna (3 giugno 1677) e assume l'incarico di «Organista e Maestro di Musica nella Venerabile Confraternita della Morte del Finale di Modena» (oggi Finale Emilia). È probabile che intorno al 1680, egli abbia occupato il posto di «Maestro di Cappella dell'Altezza Serenissima del Sig. Duca della Mirandola». L'ultima notizia riguardante il soggiorno del maestro veneto alla corte del duca Alessandro II è quella relativa all'oratorio *Il mistico rovelto*, eseguito nella chiesa di Santa Maria Maddalena, nel 1681.

Nei primi mesi dell'anno 1682 Bassani è di nuovo a Bologna e partecipa attivamente alla vita musicale dell'Accademia filarmonica della quale, il 9 marzo 1682, era stato proclamato «principe». Con questa nomina, egli assumeva un incarico molto prestigioso, ricoperto





prima di lui da rinomati colleghi, come Giulio Cesare Arresti, Giovanni Paolo Colonna, Pietro degli Antoni, Giuseppe Felice Tosi, tanto per citare alcuni nomi. Per un compositore del suo tempo, essere posto al vertice di un sodalizio come l'Accademia filarmonica di Bologna che, per antonomasia, era il più rinomato ed esclusivo nella vita musicale bolognese di quegli anni, significava aver ottenuto un riconoscimento, una legittimazione e un apprezzamento che fino a quel momento non gli erano stati ancora compiutamente riconosciuti. Ora i suoi oratori, le sue sonate a tre e le sue cantate da camera gli conferivano un successo considerevole e un giudizio unanime sul suo talento compositivo. L'anno 1683, uno dei più fecondi e intensi della vita del musicista veneto. Con esso terminava anche il suo breve soggiorno bolognese.

Un nuovo incarico lo attendeva o, per meglio dire, si annunciava un ritorno, dopo tre lustri, in quella «Illustrissima Accademia della Morte» di Ferrara che, giovinetto, lo aveva accolto come organista esordiente e che ora lo voleva, al culmine della sua fama, come maestro di cappella dell'istituzione. Nel 1685 verrà nominato maestro di cappella della Cattedrale di Ferrara, istituzione musicale fra le più antiche della città. Dunque, nel volgere di pochi anni tutta l'attività musicale ferrarese o, perlomeno, quella più importante e influente, confluisce nelle mani del maestro padovano che, a testimonianza della considerazione goduta e della rinomanza acquisita, inizia a essere nominato nei documenti «Bassani di Ferrara».

Scorrendo l'elenco dei numeri d'opera, pubblicati presso gli editori bolognesi e veneziani negli oltre cinque lustri di permanenza a Ferrara (dal 1684 al 1712), la destinazione delle scelte compositive del Nostro cambia in maniera vistosa. Si osserva infatti il considerevole aumento dei brani di genere sacro (salmi e messe e motetti a voce sola, in particolare) destinati alle celebrazioni liturgiche dell'Accademia della Morte e della Cattedrale, e il corrispettivo decremento di quelli di genere profano (soprattutto cantate a voce sola). Si fa invece più rada la produzione di oratori (cinque titoli, fino al 1707) e di melodrammi (sette titoli, fino al 1701).

La musica strumentale che aveva caratterizzato le sue prime esperienze compositive (opus 1, opus v e alcuni brani per violino e per organo sparsi in antologie dell'epoca) è del tutto abbandonata. Non si tratta però di un progressivo inaridimento della sua vena creativa ma del gravoso incarico ricevuto dal Vescovo di Ferrara di comporre per l'esclusivo



utilizzo da parte della cappella musicale della Cattedrale e per il tipico organico vocale e strumentale di gran parte della musica concertante dell'epoca (quattro voci, due violini, «ripieni» e basso continuo), il *Proprium Missæ* ovvero le parti mobili (*Introito, Graduale, Sequenza, Alleluia, Tratto, Offertorio e Post communio*) delle settantasei festività liturgiche celebrate ogni anno in quella chiesa: come dire, oltre duecentocinquanta brani. Un'impresa ciclopica, fuori dal comune, che prima di Bassani, era stata affrontata soltanto da pochi altri compositori del passato e che lo stesso musicista descrive con orgoglio ma anche con disagio, in una sua lettera indirizzata al collega, direttore della cappella musicale di San Petronio in Bologna, Giacomo Antonio Perti. Ma al momento di scrivere la lettera a Perti, Bassani aveva già preso la decisione di lasciare Ferrara (permettendo così al figlio Paolo Antonio di prendere il suo posto in Accademia e in Cattedrale) e di trasferirsi a Bergamo per ricoprire l'incarico di maestro di cappella della Basilica di Santa Maria Maggiore e di insegnante nella «Pia Scuola Musicale» della Congregazione di Carità, in seguito alla morte del precedente maestro, il violinista e organista Francesco Ballarotti.

Dopo appena quattro anni dal suo insediamento, il primo giorno di ottobre del 1716 Giovanni Battista Bassani concludeva la sua esistenza terrena. Un'esistenza semplice, silenziosa, metodica, priva di eventi memorabili, dedicata per intero al culto dell'arte eppure feconda e prodiga verso i posteri di un lascito musicale composto di autentici capolavori che ancor oggi attendono di poter godere dell'attenzione degli studiosi come dei «musicisti pratici».

Gli *Armonici entusiasmi di Davide*, pubblicati a Venezia nel 1690, presso l'editore Giuseppe Sala, qui proposti per la prima volta in una registrazione integrale, sono la prima opera a stampa di Giovanni Battista Bassani destinata al rito dei Vespri per ogni festa dell'anno liturgico. Composta di undici brani (nove salmi, il *Magnificat* e le *Litanie Beate Virginis Mariæ*), questa silloge risale al periodo durante il quale il musicista padovano prestava servizio a Ferrara, come maestro di cappella della Cattedrale e dell'Accademia della Morte.

Nono dei trentadue numeri d'*opus* del catalogo delle sue composizioni a stampa, questo primo *corpus* di brani per la liturgia vespertina presenta non pochi motivi d'interesse: testimonia l'inizio di una più intensa attività compositiva di Bassani sul versante della musica da chiesa; si colloca nell'alveo di quel fecondo repertorio di musica sacra in stile





concertato, diffuso nel settentrione d'Italia, in particolare, nell'area bolognese e ferrarese, durante gli ultimi decenni del secolo XVII e del quale il nostro autore, insieme con Maurizio Cazzati, Giovanni Legrenzi, Giovanni Paolo Colonna, Giuseppe Felice Tosi, Pietro degli Antonî e altri ancora, è fecondo quanto originale ispiratore. Questi compositori furono, infatti, i primi ad abbandonare la prassi cinquecentesca del «cantar et sonar con ogni sorta di stromenti» e a favorire il nascere di un nuovo genere di composizione nel quale lo strumento concertante può finalmente dialogare con le parti vocali, imitandone le frasi da esse proposte o suggerendone di nuove; ornandole con passaggi e con diminuzioni appropriate in ricche associazioni sonore e sapidi contrasti timbrici.

L'impianto strumentale della «sonata a tre» (non importa se «da chiesa» o «da camera», come ancor oggi viene impropriamente definita), composto da due violini sostenuti dal basso continuo (violoncello o basso di viola e uno strumento polifonico come il cembalo, l'organo o il chitarrone) diventa, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo XVII, il modello di riferimento per i compositori impegnati nel repertorio sacro in stile concertato. Infatti, per quanto concerne la distribuzione delle voci e degli strumenti in partitura, Bassani utilizza un insieme vocale di ridotte dimensioni, prevalentemente a due e a tre parti, che bene si adatta a quello strumentale, evocante il modello della «Sonata a tre». I brani a quattro voci offrono invece una sonorità ampia e corposa, ancor più amplificabile attraverso l'impiego di voci di «ripieno», in aggiunta a quelle di «concerto», sul modello dello stile policorale veneziano.

Sostanzialmente due, seppur caratterizzati da una ricca varietà di schemi formali, sono invece i procedimenti compositivi seguiti Bassani nell'interpretazione musicale dei testi salmodici:

- quello *durchkomponiert* o a invenzione continua, mediante il quale i salmi (*Beatus vir; Lauda Jerusalem; Litanie Beatæ Virginis Mariæ*) recitano la poesia davidica senza soluzione di continuità, in un'unica, ampia sezione alimentata da un continuo flusso di imitazioni e di contrappunti fra le parti talvolta rinforzate da ripieni in *choro pleno* ed echi strumentali;
- quello a sezioni plurime, in forma di cantata, consistente nella successione di singole parti, fra loro contrastanti per stile, segnatura metrica e prescrizione agogica, ciascuna abbinata a un versetto del salmo (*Dixit Dominus; Laudate Dominum; Nisi Dominus; Magnificat*) o a gruppi di esso (*Domine, ad adiuvandum me; Laudate pueri; Lætatus sum*) seguendo schemi





formali mutevoli, riconducibili allo stile concertato e all'«aria» d'ascendenza operistica, qui declinata in alcune delle sue molteplici, variegiate tipologie: «aria strofica», «aria di bravura», «aria con basso continuo concertante», «aria con basso continuo ostinato», «aria con ritornello strumentale», «aria con il motto». Quest'ultima è di gran lunga la preferita da Bassani, il quale la impiega sovente e in maniera diffusa nei suoi *Armonici entusiasmi di Davide*. Anche l'«aria con ritornello strumentale» è bene attestata nei brani a sezioni plurime, sia nell'assetto a voce sola sia in quello a due voci con strumenti. Di particolare interesse sono poi le arie che presentano il basso continuo concertante impegnato in un serrato dialogo con la voce solista e quelle nelle quali il basso strumentale procede, senza soluzione di continuità (di qui l'appellativo «ostinato»), sopra una figurazione ritmica caratteristica, in tempo C, su quartine di ottavi. Non mancano infine due esempi di «aria di bravura», riservati entrambi alla voce del Basso, attraverso i quali il nostro autore si cimenta con il canto virtuosistico puro e lo fa con quella grazia e con quella levità di mano che sono la cifra inconfondibile del suo stile.

Talvolta, alla conclusione di un salmo (*Confitebor tibi Domine*), Bassani ne riprende la sezione iniziale e la ripete sulle parole della dossologia minore (*Gloria Patri*), con espliciti moti d'intensificazione retorica del testo in contesti formali evocanti il modello dell'aria col «da capo». Non solo. Può accadere anche che il materiale tematico utilizzato sulle parole «Et in sæcula sæculorum. Amen» del salmo *Lætatus sum* venga quasi integralmente parafrasato all'inizio del salmo seguente (*Nisi Dominus*), conservando la stessa tonalità dell'archetipo ma non lo stesso modo (archetipo, in maggiore; parafrasi, in minore). Altrove (*Laudate pueri*), comprime in un'unica sezione i primi quattro versetti del salmo, li scandisce sopra il ritmo ostinato del basso continuo, per esaltarne il carattere invocativo ma, soprattutto, per renderne più evidente lo iato con i rimanenti versetti che dispone, uno dopo l'altro, in singole sezioni per valorizzarne il contenuto testuale.

Da segnalare inoltre le due misure d'*exordium* del *Dixit Dominus*, e quella all'inizio della dossologia minore del *Laudate Dominum omnes gentes*, con le voci e gli strumenti in assetto omoritmico, secondo uno stereotipo compositivo utilizzato anche in molte Messe concertate e come *incipit* di altrettante sonate strumentali. Ancora nel *Dixit Dominus*, nel *Laudate Dominum omnes gentes*, nel *Lauda Jerusalem*, nel *Magnificat* e nelle *Litanie Beate Virginis Mariæ*, si incontrano episodi nei quali il chiaroscuro sonoro, il contrasto fra *Soli*





e *Tutti* è netto e ben marcato, con la caratteristica contrapposizione fra il «concertino» di poche voci, ma anche della coppia dei violini e il «grosso» del quartetto polifonico e degli strumenti, prodomo di quella tipologia di concerto strumentale che proprio negli anni nei quali, a Bologna, Bassani consegnava alle stampe i suoi *Armonici entusiasmi di Davide*, Giuseppe Torelli, con la sua opera V, iniziava a fissarne le architetture strutturali.

Soltanto per il *Magnificat* Bassani prevede una sezione strumentale (*Sinfonia*), affidata alla coppia dei violini e al basso continuo, che colloca in apertura del brano. In forma tripartita (Largo - Allegro - Grave) e di contenute dimensioni (una trentina di battute), questo brano è la testimonianza scritta di una prassi esecutiva ormai consolidata nella piena maturità del secolo XVII che contemplava l'impiego regolare di *ensembles* strumentali accanto all'organo e alle voci durante la celebrazione degli Uffici divini. Ma questo delizioso cammeo strumentale è anche un bell'esempio dell'attenzione che il Maestro veneto pone nella ricerca delle risorse timbriche degli strumenti ad arco, in particolar modo del violino che dimostra di saper padroneggiare da virtuoso, nel solco di quella famosa «scuola violinistica bolognese» nella quale si era formato e della quale era presto diventato esponente di rilievo.

Animano molte pagine della raccolta davidica, ritmi di danza con espliciti richiami alle movenze del *Balletto*, della *Corrente*, della *Sarabanda* e della *Giga*, già esperiti dal Nostro in suoi precedenti saggi strumentali (v. cd Tactus TC.642701). Colpisce, in modo particolare, la predilezione del Nostro verso due modelli di danza, la *Corrente* e la *Sarabanda*, che ritornano con tenace frequenza in molti brani della sua antologia davidica. Ritroviamo così, nelle sfavillanti volute melodiche dei violini, del basso strumentale e del Tenore che intona il «Gloria Patri» del *Dixit Dominus* molti tratti caratteristici della *Corrente seconda* e *ottava* dell'op. I, mentre gesti melodici comuni e agglomerati armonici condivisi uniscono i motivi iniziali del *Confitebor tibi Domine* e del *Nisi Dominus* alla *Sarabanda settima* e *seconda*, rispettivamente. Nelle *Litanie* le reiterate suppliche del testo devozionale incoraggiano il nostro compositore a indulgere sovente su amabili passi di danza («Christe, eleison», «Sancta Dei genitrix», «Vas insigne») ancora evocanti il carattere della *Sarabanda*. Seppur sotto mutate spoglie e in tutt'altro contesto, riconosciamo intatta la nervatura ritmica della *Corrente prima* nella corrusca, incalzante, variopinta versione musicale di «Suscitans a terra» del *Laudate pueri*. Echi del *Balletto quinto* si odono invece nel «Fecit potentiam» del



Magnificat; vi serpeggiano in ogni sua parte, alimentandone il turgido ornato retorico con virtuosistici svolazzi canori di rara efficacia narrativa: «uno di quei veri e sublimi momenti di grazia nei quali l'ispirazione non ha pentimenti, non ricorre a espedienti per sorreggersi, procede tutta d'un fiato» (Francesco Vatielli).

Nel delineare il percorso tonale dei brani raccolti nei suoi *Armonici entusiasmi*, Bassani manifesta una sensibilità tonale molto sviluppata che realizza soprattutto attraverso l'interpretazione allegorica dei testi intonati collegata con il significato affettivo (*ethos*) proprio di ciascuna scala utilizzata. Otto componimenti su undici sono scritti in tonalità maggiore (fra questi, sette sono in G e uno è in A ovvero G trasposto una seconda maggiore sopra), mentre i rimanenti tre sono in minore (in e, in a e in g).

Le invocazioni di supplica (*Domine, ad adiuvandum*), di speranza (*Confitebor tibi Domine, Beatus vir*) e di lode (*Laudate pueri, Laudate Dominum omnes gentes, Lætatus sum, Lauda Jerusalem, Litanie Beatæ Virginis Mariæ*) sono affidate alle tonalità maggiori; mentre quelle dai toni più contrastanti (*Dixit Dominus, Nisi Dominus*) o di ringraziamento (*Magnificat*) sono in tonalità minore. Se nella prima metà del secolo XVII, l'impiego di tonalità desuete (con tre e più diesis o bemolli in chiave) era evitato a causa della difficoltà di accordatura degli strumenti da tasto, allo spirare del secolo la situazione cambia in maniera sensibile. L'applicazione di sistemi di accordatura più efficaci e stabili incoraggia i compositori dell'epoca a perlustrare tonalità fino ad allora evitate e a effettuare modulazioni ai toni lontani con sempre maggiore disinvoltura e abilità.

Altro segno distintivo dell'arte compositiva bassaniana, ben documentato in questa collana di salmi, è l'attitudine all'elaborazione imitativa ovvero fugata delle voci. E qui il catalogo dei congegni contrappuntistici ideati dal musicista padovano si fa davvero vasto, per non dire inesauribile. Nelle mani espertissime di Bassani tutto il repertorio del contrappunto vocale tradizionale fatto di imitazioni, di canoni, di fughe perde qualsiasi riflesso di esercizio accademico e si trasforma in veicolo espressivo saturo di contenuti e di significati. In altre parole, per il maestro veneto il ricorso allo *stylus gravis* o *antiquus* o *ecclesiasticus* è sempre finalizzato all'immediatezza espressiva della parola e alla realizzazione di «figure» sonore legate agli «affetti» da essa derivati, non certo allo sterile quanto vacuo artificio combinatorio delle parti vocali e strumentali. Non alaldi congegni contrappuntistici, ma pulsante volontà di comunicazione e di dialogo. Gli «affetti» sono





infatti la materia della quale l'arte musicale è imitazione; essi sono il contenuto principale del suo divenire sonoro.

A partire dal secolo XVII, le analogie fra retorica e musica penetrarono ogni livello di pensiero musicale, sia implicando definizioni di stili, di forme, di metodi espressivi, sia varie questioni riguardanti l'*ars componendi* e la prassi esecutiva. La stesura del brano musicale richiedeva quindi un'abilità simile al potere di persuasione espresso dalla conoscenza e dall'esercizio della retorica.

I salmi *Beatus vir* e *Lauda Jerusalem* sono forse la testimonianza più alta e compiuta del magistero bassaniano sul versante dello «stile antico», in quanto sono scritti in un'unica, ampia sezione animata, da capo a fondo da un fitto contrappunto, declinato nelle sue più complesse varietà combinatorie eppur scorrevole ed efficiente, in episodi tematicamente differenziati, nei quali il gioco dei piani sonori e delle prospettive volumetriche delle voci e degli strumenti sono degni della migliore tradizione polivocale veneziana.

Non meno sature di ingegnose soluzioni contrappuntistiche, emblema di una strumentazione tecnica sicura, completa e raffinata, sono le parti in *stylus vetus* inserite da Bassani in molti altri brani dei suoi *Armonici entusiasmi di Davide* e delle quali è doveroso dare qui resoconto. Sono soprattutto le sezioni conclusive dei salmi i luoghi privilegiati nei quali Bassani, contrappuntista e armonista di indiscusso talento, dispensa a piene mani la sua abilità compositiva in ambito polifonico. Valgano, fra tutti, due esempi paradigmatici: l'episodio finale del *Nisi Dominus*, in contrappunto doppio fra voci e strumenti e quello del *Magnificat*, costruito utilizzando la tecnica del contrappunto triplo, invertibile fra le parti. Ma anche altrove, là dove la densità del *pathos* poetico lo richiede, non mancano episodi in «stile osservato» di grande rilevanza costruttiva.

Ars subtilior ricercata, sperimentale, ricca di sofisticate invenzioni, fuori da schemi prevedibili. In una sola parola, geniale.

Come lo era stato per Claudio Monteverdi, così anche per Giovanni Battista Bassani e per i musicisti della sua generazione, la parola rappresenta la materia prima con la quale comporre musica. Sono i cosiddetti «soggetti», che costituiscono gli equivalenti musicali (le «figure») di carattere ritmico e melodico, di determinate parole e delle immagini sonore in esse racchiuse, i principali portatori di quella «imitazione della natura delle parole» della quale i teorici dei secoli XVI e XVII parlano con insistenza nei loro scritti.





Rendere il significato della parola servendosi della metafora musicale, ad imitazione del poeta che utilizza la metafora della parola per rappresentare l'impeto delle emozioni, diventa l'impegno costante che guida nella realizzazione della sua opera musicale ogni compositore del periodo barocco. Fra questi, Bassani, è artefice sommo, cultore sensibile, maestro riconosciuto e apprezzato. La sua scrittura musicale è tesa di continuo a esaltare le funzioni espressive della parola, a evidenziarne le valenze semantiche attraverso l'intima aderenza del suono verbale al suono musicale.

La poesia della sua musica è la poesia del linguaggio parlato condotto a vertici di grande intensità espressiva mediante procedimenti compositivi che, come s'è appena detto, non appartengono soltanto all'arte del comporre musicale ma anche e soprattutto all'arte dell'oratoria.

Quanto più osserviamo come Bassani affronta il rapporto che la parola deve assumere al contatto con il suono, tanto più ci confermiamo nella convinzione che la sua arte è recitazione, declamazione oratoriale perfetta.

In conclusione, i dati musicologici qui raccolti impongono di collocare Giovanni Battista Bassani tra i compositori che, nel corso del secolo XVII, diedero un contributo davvero prezioso per il superamento della concezione autonomistica della musica nei confronti del testo poetico ch'essa era chiamata a rivestire. E se ciò nell'opera del musicista padovano avviene col superamento dei vecchi schemi compositivi e con l'adesione alle nuove tecniche di scrittura suggerite dalla «musica poetica», è altresì vero che ciò si realizza anche in una visione di totale equilibrio fra le due arti, senza tensioni o stridenti contrasti come altrove succede, bensì in una consapevolezza del tutto «classica» del loro nesso complementare e indissolubile; si manifesta senza equivoci in risultati musicali la sostanza dei quali trascende ogni tentazione distintiva, ogni separazione disgregativa, ogni divisione manichea per approdare invece ad esiti artistici di valore assoluto che poi, a ben vedere, non sono altro che la testimonianza di un cifra stilistica personale, libera da qualsivoglia demarcazione di tempo e di spazio.

© GIOVANNI ACCIAI



GIOVANNI BATTISTA BASSANI: A FORGOTTEN ORPHEUS

The attention paid by scholars and performers, since the beginning of the twentieth century, to Giovanni Battista Bassani (Padua, 1647? or 1650? - Bergamo, 10 October 1716) can hardly be described as keen or even proportionate to the worth of this composer, who was one of the most exemplary, important figures in the history of Italian music during the late seventeenth century. All we need to say is that after *Notes sur la vie de Giovanni Battista Bassani*, by Francesco Pasini (1906), and Richard Haselbach's fundamental monograph (1955) only a very limited number of essays have dealt with Bassani. This is really too little. Yet as early as the beginning of the twentieth century Francesco Pasini had written that Bassani "is an artist who deserves to be known better, and his fate may strike us as strange, because, despite the fact that his name is often pronounced among us, his vast oeuvre and his life are actually unknown. And Bassani was not treated better by his contemporaries".

Previously, in 1702, the French historian and man of letters François Raguenet, in his *Parallele* [sic] *des Italiens et des François*, had expressed a favourable opinion of Bassani, maintaining that he, Scarlatti, Bononcini and Corelli "fascinate all Europe with their excellent compositions"; and the French violinist, composer and music critic Jean-Benjamin-François de La Borde, in his *Essai sur la musique ancienne et moderne*, had not hesitated to declare that "people are talking about him with great esteem". A few years later, in 1789, Charles Burney described Bassani as a man who possessed a high degree of knowledge and skill in his art, since he had been not only a successful composer of music for concerts, religious rites and the theatre, but also an excellent violinist. A century later, Joseph Fétis declared that "his compositions of instrumental, sacred and theatrical music give him a first-rate position among the best musicians of his time".

Since the documentation available about Giovanni Battista Bassani's life is scanty and marred by enormous gaps, arbitrary evaluations and incorrect interpretations, it is extremely difficult, if not impossible, to reconstruct most of his biography. There are no documents that allow us to accurately determine the place and date of his birth, the course of his musical and cultural education, the identity of his educators, the characteristics of his first professional appointments, the year of his marriage, or the name of his wife. In some cases the only pieces



of information we have are the year of publication of his printed works, a few personal data in the front pages of his operas and oratorios, and the specification of his professional function in the institutions in which he was serving. Tradition has it that he came from Padua, simply because his name is often accompanied by the word “padovano”, but there is no document that can confirm it.

We must be grateful, however, to Adriano Cavicchi for having found, in the archives of the Confraternita dell’Orazione e Morte at the Charterhouse of St. Christopher in Ferrara, a document that makes it possible to fix the year of his birth with a greater accuracy than that allowed until now by the main bibliographic sources and musical dictionaries: it was not 1657 or 1658, but 1650 or maybe even 1647. A credible surmise, which however lacks adequate documentation, is that Bassani lived in Venice for some time between 1660 and 1670 (the years of his education), and was in touch, we do not know whether directly or indirectly, with Giovanni Legrenzi. There is no way of finding out whether our young musician was so lucky as to take lessons from Legrenzi or whether he only became acquainted with his most significant works. It is undeniable, however, that his first printed works are characterised by several similarities with certain stylistic and formal features of the creative genius of Legrenzi in the field of sacred music.

In 1667 Bassani obtained his first professional appointment, the post of organist in one of the most important musical academies that were active in that period, the Accademia della Morte of the city of Ferrara. In the course of the same year, he was admitted as a composer to the Accademia Filarmonica of Bologna (3 June 1667) and assumed the position of “Organist and Music Master in the Venerable Confraternita della Morte of Finale di Modena” (now Finale Emilia). It is likely that around 1680 he was “kapellmeister to His Serene Highness the Duke of Mirandola”. The last piece of information about Bassani’s stay at the court of Duke Alessandro II refers to the oratorio *Il mistico rovelto*, which was performed in the Church of Santa Maria Maddalena in 1681.

In the first months of the year 1682, Bassani was again in Bologna and took part actively in the musical life of the Accademia Filarmonica, of which, on 9 March 1682, he had been appointed “prince”. With this appointment, he took on a very prestigious role, which had been played previously by well-known musicians such as Giulio Cesare Arresti, Giovanni



Paolo Colonna, Pietro degli Antoni, and Giuseppe Felice Tosi. For a composer of his time, being at the top of an association like the Accademia Filarmonica of Bologna, which was by far the most renowned and exclusive in the musical life of the city during those years, meant that for the first time his excellence and achievements had been fully acknowledged. Now his oratorios, three-part sonatas and chamber-music cantatas obtained considerable success, and his talent as a composer was unanimously praised.

The year 1683 was one of the most fruitful and intense in Bassani's life. It was also the year in which his stay in Bologna ended. A new post awaited him, or perhaps we should say he was about to return to a place of his past: after fifteen years, the "illustrious Accademia della Morte" of Ferrara, where he had been enrolled as a neophyte organist, had appointed him as its Kapellmeister, now that he was at the peak of his fame. In 1685 he became kapellmeister of the Cathedral of Ferrara, one of the most ancient musical institutions of that city. So, within a few years, the entire musical activity of Ferrara, or at least its most important and influential part, converged into the hands of Bassani. As a token of his renown and success, the documents began to call him "Bassani from Ferrara".

If we look at the list of Bassani's numbered works published by Venetian and Bolognese publishers during the more than twenty-five years of his stay in Ferrara (from 1684 to 1712), we can see that the genre of his compositions changed considerably. There was a marked increase in the number of sacred pieces (particularly psalms, Masses and motets for solo singer) that were meant for the liturgical celebrations of the Accademia della Morte and the Cathedral, and a corresponding decrease in profane pieces (particularly cantatas for solo singer). There was also a decrease in the production of oratorios (five, until 1707) and operas (seven, until 1701).

He completely gave up the instrumental music that had been typical of his early production (opus 1, opus v, and some pieces for violin and others for organ that were scattered in contemporary anthologies). This was not due to a progressive drying up of his creativity, but to the highly demanding task he was given by the Bishop of Ferrara: to produce a series of compositions for the exclusive use of the Cathedral choir (and for the typical configuration of singers and instruments of most of the concertante music of that time, i.e. four vocal parts, two violins, "ripieños" and basso continuo). The pieces he was asked to produce were the *Proprium*



Missa, i.e. the mobile sections (*Introito, Graduale, Sequenza, Alleluia, Tratto, Offertorio* and *Post communio*) of the seventy-six liturgical feasts that were celebrated every year in that church: in other words, more than two hundred and fifty compositions. It was a mammoth task, and a very unusual one, which had been tackled previously only by a small number of composers: Bassani mentioned it as a cause of pride, but also of some discomfort, in a letter he wrote to a colleague of his, the conductor of the choir of San Petronio in Bologna, Giacomo Antonio Perti. But when he wrote to Perti, Bassani had already decided to leave Ferrara (thus allowing his son Paolo Antonio to replace him in the Accademia and Cathedral) and to move to Bergamo, in order to fill the post of kapellmeister in the Basilica di Santa Maria Maggiore and that of teacher in the “Pia Scuola Musicale” of the Congregazione di Carità, where the previous teacher, the violinist and organist Francesco Ballarotti, had just died.

Only four years after Giovanni Battista Bassani's installation in office, on the first day of October 1716, his earthly life came to an end. It had been a simple, quiet life, entirely dedicated to art, and characterised by methodical work and the absence of memorable events. He had been, however, prolific and profuse in handing down to posterity a musical heritage formed of real masterpieces that are still awaiting the attention both of scholars and of “practical performers”.

Armonici entusiasmi di Davide, published in Venice in 1690 by the publisher Giuseppe Sala, and presented here for the first time in a complete recording, is Giovanni Battista Bassani's first printed work composed for the Vespers rite for each feast of the liturgical year. This collection is formed of eleven pieces (nine psalms, a *Magnificat*, and the *Litanie Beate Virginis Marie*), and was composed by Bassani during the period in which he was serving in Ferrara as a kapellmeister in the Cathedral and the Accademia della Morte.

It is the ninth of his thirty-two printed works and his first collection of pieces for the vespertine liturgy. It is interesting for several reasons. To begin with, it marks the onset of the intensification of Bassani's activity as a composer of church music. Moreover, it belongs to the rich repertoire of concertato-style sacred music that was widespread in northern Italy, particularly in the areas of Bologna and Ferrara, in the last decades of the seventeenth century: Bassani was one of its most prolific, original inspirers, together with Maurizio Cazzati, Giovanni Legrenzi, Giovanni Paolo Colonna, Giuseppe Felice Tosi, Pietro degli



Antoni, and others. These composers were the first to give up the sixteenth-century practice of “singing and playing with all sorts of instruments” and to promote the emergence of a new kind of composition in which the concertante instrument could interact, at last, with the vocal parts, imitating their phrases or proposing new ones, and embellishing them with appropriate passages and diminutions that created rich associations of sounds and original contrasts of timbres.

The instrumental structure of the “sonata a tre” (whether it be “church music” or “chamber music”, as it is still called nowadays, incorrectly) was based on two violins, supported by a basso continuo (cello or bass viol, and a polyphonic instrument such as a harpsichord, organ or chitarre). It became, particularly from the second half of the seventeenth century onwards, the reference and model for composers who wished to produce concertato-style sacred music.

As regards the distribution of the voices and instruments in the scores, Bassani employed a limited group of singers, chiefly in two or three parts, that adapted well to the instrumental part, evoking the pattern of the “sonata a tre”. The four-part pieces have a spacious, full sound, which can be further amplified by adding “ripieno” voices to the “concerto” ones, following the model of the Venetian polychoral style.

In the musical interpretation of the psalm texts, Bassani, though with a great variety of formal patterns, basically followed two composition procedures:

- the *durchkomponiert*, or constant-invention procedure, in which the psalms (*Beatus vir*; *Lauda Jerusalem*; *Litania Beatae Virginis Mariae*) enounce David's poems uninterruptedly in a single, broad section that is enriched by a constant flow of imitation and counterpoint between the parts, which are occasionally reinforced by *choro pleno* ripienos and instrumental echoes;
- the multiple-section procedure, in cantata form, which consists of a sequence of individual sections characterised by contrasting style, metrics and agogics, and each linked to a versicle of the psalm (*Dixit Dominus*; *Laudate Dominum*; *Nisi Dominus*; *Magnificat*) or to groups of versicles (*Domine, ad adiuvandum me*; *Laudate pueri*; *Lætatus sum*). The formal patterns that are followed are variable, and are consistent with the “concertato style” and the “aria” of operatic origin. The aria appears here in some of its many diversified types: “aria strofica”, “aria



di bravura”, “aria con basso continuo concertante”, “aria con basso continuo ostinato”, “aria con ritornello strumentale”, and “aria con il motto”. The latter is by far Bassani’s favourite, and he uses it often and profusely in his *Armonici entusiasmi di Davide*. The “aria con ritornello strumentale” also appears frequently in the multiple-section pieces, both those with a single vocal part and those with two vocal parts and instruments. Other two types of arias are particularly interesting: those that have a concertante basso continuo that interacts closely with the solo voice, and those in which the instrumental bass proceeds uninterruptedly (this is why it is called “ostinato”), in a typical rhythmic figuration, quaver quadruplets in 4/4.

There are also two specimens of “aria di bravura”, both entrusted to a bass: here Bassani’s way of addressing purely virtuosic singing is characterised by the elegance and lightness of touch that are the hallmark of his style. Sometimes, at the end of a psalm (*Confitebor tibi Domine*), Bassani resumes its initial section and repeats it on the words of the Minor Doxology (*Gloria Patri*), with explicit surges of rhetorical intensification of the text within formal contexts that are reminiscent of the “aria with da capo”. And there is yet another device: the theme used for the words “Et in sæcula sæculorum. Amen” in the psalm *Lætatus sum* is almost entirely paraphrased at the beginning of the subsequent psalm (*Nisi Dominus*), preserving the same tonality of the archetype but changing the mode from major to minor.

Elsewhere (*Laudate pueri*), the composer compresses the first four verses of the psalm into a single section and articulates them on the “ostinato” rhythm of the basso continuo, in order to emphasise their pleading tone, but above all to separate them clearly from the ensuing verses, which are enounced each in a separate section, thus highlighting their textual content.

We should also point out the two initial bars of *Dixit Dominus*, and the bar at the beginning of the Minor Doxology of *Laudate Dominum omnes gentes*, where the voices and the instruments proceed homorhythmically, in keeping with a compositional practice that is adopted also in many concertato Masses and in the opening bars of several instrumental sonatas.

We must add that in *Dixit Dominus*, *Laudate Dominum omnes gentes*, *Lauda Jerusalem*, *Magnificat* and *Litanie Beatæ Virginis Mariæ*, there are some episodes in which the light-and-shade effect, the contrast between *Soli* and *Tutti* is marked and clear-cut, with the typical opposition between the “concertino” of a few voices or a pair of violins and the “main part”



formed of the polyphonic quartet and the instruments. This contrast was the harbinger of the type of instrumental concert whose structure was beginning to be fixed by Giuseppe Torelli with his opus V, precisely in the years in which Bassani published his *Armonici entusiasmi di Davide*.

Only at the beginning of the *Magnificat* does Bassani include an instrumental section (*Sinfonia*), entrusted to the two violins and basso continuo. The piece, which is formed of three movements (Largo - Allegro - Grave) and is rather short (about thirty bars), is the written testimony of a performance practice that was already well-established in the mature years of the seventeenth century: the routine use of instrumental ensembles in addition to voices and the organ during the celebration of the divine offices. But this delightful instrumental cameo is also a valuable demonstration of Bassani's interest in the exploration of the timbric resources of string instruments, particularly of the violin: he showed he could handle this instrument like a virtuoso, thanks to the celebrated "Bolognese violin school" in which he had been educated and of which he had soon become a leading exponent.

Many passages of this collection are enlivened by dance rhythms that are explicitly reminiscent of the movements of the *Balletto*, *Corrente*, *Sarabanda* and *Giga*; they had already been introduced by Bassani in some previous instrumental pieces of his (v. cd Tactus TC.642701). A particularly striking feature is Bassani's partiality for two dances, the *Corrente* and the *Sarabanda*, which reappear frequently in many pieces of this anthology. So in the sparkling melodic whorls of the violins, instrumental basso continuo and tenor that perform the "Gloria Patri" in *Dixit Dominus* we can recognise many typical traits of the *Corrente seconda* and of the *Corrente ottava* of op. I, while shared melodic gestures and harmonic clusters link the initial themes of *Confitebor tibi Domine* and *Nisi Dominus* respectively to the *Sarabanda settima* and *Sarabanda seconda*. In the *Litanie* the repeated pleas expressed by the text encourage the composer to indulge often in amiable dance steps ("Christe, eleison", "Sancta Dei genitrix", "Vas insigne") that evoke the character of the *Sarabanda*. Although it is presented under a different guise and within a completely different context, we can detect, in the glittering, vigorous, colourful musical version of "Suscitans a terra" of *Laudate pueri* the same rhythmic structure that characterises the *Corrente prima*. Echoes of the *Balletto quinto* can be heard in the "Fecit potentiam" of the *Magnificat*; they wind through it in all its parts,



embellishing its rich rhetorical ornamentation with virtuosic vocal flourishes whose narrative effectiveness is really outstanding: “one of those real, sublime moments of grace in which inspiration never repents and is never upheld by expedients, but proceeds with wholehearted momentum”(Francesco Vatielli).

In configuring the tonal sequence of the pieces collected in his *Armonici entusiasmi*, Bassani shows a highly developed tonal sensitivity, which he expresses above all through an allegoric interpretation of the texts that are sung and through their association with the affective meaning (*ethos*) peculiar to each tonality he uses.

Eight pieces out of eleven are composed in a major tonality (seven in G and one in A, or G transposed above by a major third), while the other three are in minor mode (in e, in a and in g). The calls for help (*Domine, ad adjuvandum*), the expressions of hope (*Confitebor tibi Domine, Beatus vir*), and the praises (*Laudate pueri, Laudate Dominum omnes gentes, Lætatus sum, Lauda Jerusalem, Litanie Beatæ Virginis Mariæ*) are in major tonalities; while the texts with a more conflicting content (*Dixit Dominus, Nisi Dominus*) and those expressing thanks (*Magnificat*) are in minor tonalities.

While in the first half of the seventeenth century unusual tonalities (with three or more sharps or flats in the key signature) were avoided because of the difficulty of tuning the keyboard instruments, towards the end of the century the situation changed considerably. The application of more effective and stable tuning systems encouraged composers to explore tonalities that had been excluded until then, and to carry out modulations to remote tonalities with increasing assurance and skill.

Another distinctive feature of Bassani's art, which is well documented in this collection of psalms, is the tendency to elaborate the vocal parts through imitation or fugato. Here the array of counterpoint devices created by Bassani becomes really vast, or we might say inexhaustible.

In Bassani's masterly hands the repertory of traditional vocal counterpoint, formed of imitations, canons, and fugues, loses any connotation of academic exercise and turns into an instrument of expression rich in content and meaning. In other words, in Bassani the resort to *stylus gravis*, *stylus antiquus* or *stylus ecclesiasticus* is always aimed at matching the direct expressiveness of the words, at creating musical “figures” linked to the “affects” that



stem from the words, and not at achieving a sterile, inane device for combining the vocal and instrumental parts: there is no cold-hearted contrapuntal artifice in his music, only a throbbing will to communicate and connect. “Affects” are the material of which the art of music is the imitation; they are the main content of the unfolding of music in the realm of sound.

From the seventeenth century onwards, the analogies between rhetoric and music penetrated into musical thought at all levels, involving not only the definition of styles, forms and methods of expression, but also several issues relevant to *ars componendi* and performance practice. Drawing up a musical piece, therefore, required a skill that was similar to the power of persuasion expressed by the knowledge and practice of rhetoric.

The psalms *Beatus vir* and *Lauda Jerusalem* are perhaps the highest and most complete testimony to the teaching of Bassani in the area of “stile antico”, because they are written in a single, extensive section that is enlivened from start to finish by a closely-knitted counterpoint that creates a series of very complex combinations, but manages to be fluid and efficient; the themes of the various episodes are varied, and the play of the instrumental and vocal sounds and volumes is worthy of the best Venetian polyvocal tradition.

Many other pieces in *stylus vetus* included by Bassani in his *Armonici entusiasmi di Davide* are equally rich in ingenious contrapuntal solutions, and show a skilful, imaginative, refined technical instrumentation: we will examine them here. The final sections of the psalms are the passages in which Bassani, whose talent in the field of counterpoint and harmony is indisputable, profusely expresses his outstanding ability as a composer of polyphonic music. It will be sufficient here to mention two paradigmatic examples, among the many possible ones: the final episode of *Nisi Dominus*, in double counterpoint of voices and instruments, and that of the *Magnificat*, based on the technique of a triple counterpoint that can be reversed among the parts. In other passages too, where the intensity of the poetic pathos requires it, there are some episodes in “stile osservato” whose construction is quite remarkable. This is an elaborate, experimental *Ars subtilior*, rich in sophisticated inventions that do not fit into the conventional mould. In other words, the work of a genius.

As had been the case with Claudio Monteverdi, in Giovanni Battista Bassani’s view, as well as in that of the musicians of his generation, words were the raw material with which music



was composed. The so-called “subjects”, which formed the rhythmic and melodic musical equivalents (or “figures”) of certain words and of the musical images contained in them, were the main elements that expressed the “imitation of the nature of words”, a concept that was repeatedly dealt with by the sixteenth- and seventeenth-century theoreticians in their writings. To convey the meaning of words through musical metaphors, imitating the poets who used the metaphor of words to reproduce the surge of emotions, became the constant goal that guided all baroque composers in creating their musical works.

Among these composers, Bassani was a supreme craftsman, a sensitive connoisseur, a recognised and appreciated master. His musical writing constantly strove to enhance the expressive functions of words, and to highlight their semantic significance by ensuring that there was a close, intimate correspondence between the verbal sound and the musical one. The poetry of Bassani’s music is the poetry of the spoken language, elevated to peaks of expressive intensity by means of compositional procedures that, as we have already stated, do not belong only to the art of composing music, but also, and above all, to that of oratory. The more we notice how Bassani deals with the role that words must take on when they meet music, the more we are confirmed in our belief that his art is recitation, a perfect oratorical declamation.

In conclusion, the musicological data collected here lead us to place Giovanni Battista Bassani among the composers who, during the seventeenth century, made a really invaluable contribution to the outgrowing of the concept of music as independent of the poetic text to which it was linked. And although in Bassani’s work this was achieved by giving up the old compositional patterns and adopting new writing techniques proposed by “poetic music”, it is also true that this was done within an outlook of total balance between the two arts, without any tension or sharp contrast (as sometimes occurred in other composers), but with an entirely “classical” awareness of the indissoluble bond of complementarity between music and poetry. All this appears unmistakably in musical achievements whose substance transcends the temptation to pursue distinctions, disruptive separations or Manichaean divisions: the value attained by these artistic results is absolute and, all things considered, is simply the testimony of a personal style that is free from any sort of demarcation in time or space.

© GIOVANNI ACCIAI



Prima registrazione discografica in epoca moderna, basata sull'edizione critica degli *Armonici entusiasmi di Davide* di Giovanni Battista Bassani, a cura di Giovanni Acciai.

World Premiere Recording, based on the Critical Edition of the *Armonici entusiasmi di Davide* of Giovanni Battista Bassani by Giovanni Acciai.



SCHEDA ORGANOLOGICA / INSTRUMENTS TAB

VIOLINO PRIMO (Luca Giardini)

Strumento del liutaio Gio. Giorgio Tannigard. Roma 1739.

VIOLINO SECONDO (Luigi Cozzolino)

Strumento proveniente dalla bottega dei liutai bavaresi Klotz di Mittenwald, metà del secolo XVIII.

VIOLONCELLO IN B_b (Jean-Marie Quint)

Strumento del liutaio fiorentino Lorenzo Carcassi. Firenze, metà del secolo XVIII.

CHITARRONE IN G (Paolo Cherici)

Strumento di Juan Carlos Soto, Cremona 1996, copia da uno strumento di Matteo Sellas, Venezia 1638, conservato nel *Musée de la musique* di Parigi.

ORGANO (Ivana Valotti)

Organo «cassapanca» della ditta Francesco Zanin di Gustavo Zanin di Codroipo (Udine), decorato con pirografie artistiche riproducenti modelli di cassapanche friulane.

Anno di costruzione: 1996.

Somiere a tiro, meccanica a pironi. Manuale di cinquantun tasti (C₁-D₃).

Disposizione fonica: Bordone 8' in legno; Flauto 4'; Principale 2'.

Accordatura 415 Hz; temperamento, Francesco Antonio Vallotti.



GIOVANNI BATTISTA BASSANI

(Padova?, 1647-1650? - Bergamo, 10 ottobre 1716)

ARMONICI ENTUSIASMI DI DAVIDE

SALMI CONCERTATI A QUATTRO VOCI CON VIOLINI E SUOI RIPIENI

Opera nona, Venezia, Giuseppe Sala, 1690

CD 1

DOMINE, AD ADJUVANDUM ME FESTINA

[Psalmus 69,2] a due Canti, due violini e basso continuo.

1. *Domine, ad adjuvandum me festina.*
2. *Alleluja.*

DIXIT DOMINUS DOMINO MEO

[Psalmus 109], a quattro voci, due violini e basso continuo.

3. *Dixit Dominus Domino meo*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.
4. *Donec ponam inimicos tuos*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.
5. *Virgam virtutis tuæ emittet Dominus ex Sion*, per Canto, due violini e basso continuo.
6. *Tecum principium in die virtutis tuæ*, per Alto, Tenore e basso continuo.
7. *Juravit Dominus et non penitebit eum*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.
8. *Dominus a dextris tuis confregit in die ille sue reges*, per Alto e basso continuo.
9. *Judicabit in nationibus*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.
10. *De torrente in via bibet*, per Basso e basso continuo.
11. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*, per Tenore, due violini e basso continuo.
12. *Sicut erat in principio et nunc et semper*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.



CONFITEBOR TIBI DOMINE

[Psalmus 110], a due voci, due violini e basso continuo.

13. *Confitebor tibi Domine in toto corde meo*, per Canto, Basso, due violini e basso continuo.

14. *Memoriam fecit mirabilia suorum*, per Canto, due violini e basso continuo.

15. *Memor erit in saeculum testamenti sui*, per Basso, due violini e basso continuo.

16. *Ut det illis hereditatem gentium*, per Canto, Basso, due violini e basso continuo.

17. *Fidelia omnia mandata ejus*, per Canto, due violini e basso continuo.

18. *Redemptionem misit populo suo*, per Canto, Basso, due violini e basso continuo.

19. *Sanctum et terribile nomen ejus*, per Canto, Basso, due violini e basso continuo.

20. *Intellectus bonus omnibus facientibus eum*, per Canto, Basso, due violini e basso continuo.

21. BEATUS VIR QUI TIMET DOMINUM

[Psalmus 111], a quattro voci [Canto, Alto, Tenore, Basso], due violini e basso continuo.

LAUDATE PUERI DOMINUM

[Psalmus 110], a tre voci, due violini e basso continuo.

22. *Laudate pueri Dominum*, per Canto, Alto, Basso, due violini e basso continuo.

23. *Quis sicut Dominus Deus noster*, per Canto, due violini e basso continuo.

24. *Suscitans a terra inopem*, per Alto e basso continuo.

25. *Ut collocet eum cum principibus*, per Canto, Alto, Basso, due violini e basso continuo.

26. *Qui habitare facit sterilem in domo*, per Basso, due violini e basso continuo.

27. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*, per Canto, Alto, Basso, due violini e basso continuo.

LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES

[Psalmus 116], a quattro voci, due violini e basso continuo.

28. *Laudate Dominum omnes gentes*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

29. *Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus*, per Canto, Alto, Basso e basso continuo.

30. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

31. *Sicut erat in principio et nunc et semper*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.



CD 2

LÆTATUS SUM

[Psalmus 121], a tre voci, due violini e basso continuo.

1. *Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi*, per Canto primo, Canto secondo, Basso, due violini e basso continuo.
2. *Illuc enim ascenderunt tribus*, per Canto secondo, Basso, due violini e basso continuo.
3. *Rogate quæ ad pacem sunt Jerusalem*, per Canto primo, Basso, due violini e basso continuo.
4. *Fiat pax in virtute tua*, per Canto primo, Canto secondo, Basso, due violini e basso continuo.
5. *Propter fratres meos et proximos meos*, per Canto primo, Canto secondo, Basso e basso continuo.
6. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*, per Basso e basso continuo.
7. *Sicut erat in principio et nunc et semper*, per Canto primo, Canto secondo, Basso, due violini e basso continuo.

NISI DOMINUS

[Psalmus 126], a tre voci, due violini e basso continuo.

8. *Nisi Dominus edificaverit domum*, per Canto, Alto, Basso, due violini e basso continuo.
9. *Nisi Dominus custodiverit civitatem*, per Canto, Alto, Basso, due violini e basso continuo.
10. *Qui manducatis panem doloris*, per Canto, Alto, Basso, due violini e basso continuo.
11. *Cum dederit dilectis suis somnum*, per Basso e basso continuo.
12. *Sicut sagittæ in manu potentis*, per Alto, due violini e basso continuo.
13. *Beatus vir qui implevit desiderium suum*, per Canto, Alto, Basso, due violini e basso continuo.
14. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*, per Canto, due violini e basso continuo.
15. *Sicut erat in principio et nunc et semper*, per Canto, Alto, Basso, due violini e basso continuo.
16. *Et in sæcula sæculorum. Amen*, per Canto, Alto, Basso, due violini e basso continuo.

17. LAUDA JERUSALEM DOMINUM

[Psalmus 147], a quattro voci [Canto, Alto, Tenore, Basso], due violini e basso continuo.



MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM

[*Canticum B. M. Virginis*], a quattro voci, due violini e basso continuo.

18. *Sinfonia*, per due violini e basso continuo.

19. *Magnificat anima mea Dominum*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

20. *Et exultavit spiritus meus*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

21. *Quia respexit humilitatem ancillæ suæ*, per Alto e basso continuo.

22. *Quia fecit mihi magna*, per Canto, due violini e basso continuo.

23. *Et misericordia ejus*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

24. *Fecit potentiam in brachio suo*, per Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

25. *Deposuit potentes de sede*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

26. *Esurientes implevit bonis*, per Canto, Alto, Basso, due violini e basso continuo.

27. *Suscepit Israel puerum suum*, per Tenore e basso continuo.

28. *Sicut locutus est ad patres nostros*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

29. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*, per Basso, due violini e basso continuo.

30. *Sicut erat in principio et nunc et semper*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

LITANIÆ BEATÆ VIRGINIS MARIÆ, a quattro voci, due violini e basso continuo.

31. *Kyrie, eleison*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

32. *Pater de cælis Deus*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

33. *Sancta Maria*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

34. *Salus infirmorum*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

35. *Regina angelorum*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.

36. *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*, per Canto, Alto, Tenore, Basso, due violini e basso continuo.



I testi sono disponibile al seguente link:

The texts are available on our website:

www.tactus.it/testi

Codice / Code: 650290





TACTUS GIOVANNI BATTISTA BASSANI

TC 650290

© 2015

Made in Italy

(1647-1650? - 1716)

ARMONICI ENTUSIASMI DI DAVIDE
SALMI CONCERTATI A QUATTRO VOCI CON VIOLINI E SUOI RIPIENI
Venezia, Giuseppe Sala, 1690

