

Wolfgang Hochstein

## I SALMI VESPERTINI DI NICCOLÒ JOMMELLI\*

Oltre ad operare come compositore indipendente, attivo soprattutto come operista, Niccolò Jommelli lavorò come musicista alle dipendenze di diversi datori di lavoro per periodi più o meno lunghi della sua vita. A metà degli anni Quaranta del settecento fu attivo come maestro di cappella presso l'Ospedale degl'Incurabili a Venezia, dal 1749 o 1750 fino all'estate del 1753 fu coadiutore a Roma, presso la basilica di S. Pietro, responsabile per la Cappella Giulia, e intorno allo stesso periodo – come Rainer Heyink ha dimostrato alcuni anni fa<sup>1</sup> – ricoprì la stessa funzione presso la chiesa di S. Maria dell'Anima; dal 1753 al 1769 lavorava come primo maestro di cappella alla corte del duca Karl Eugen del Württemberg a Stoccarda, infine si ritirò a Napoli, nel suo paese natio, dove scrisse ancora alcune composizioni per la corte del Portogallo. I vari luoghi in cui Jommelli operò e risiedette ponevano esigenze diversificate relativamente alle composizioni sacre commissionate, e ciò dette origine alla costituzione di repertori specifici.

\* Vorrei ringraziare la professoressa Alessandra Padula del Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano e il professor dott. Gabriele Cervone della Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Università di musica e di teatro, Amburgo) del loro aiuto con la traduzione del mio contributo.

<sup>1</sup> Cfr. RAINER HEYINK, *Niccolò Jommelli, maestro di cappella der "deutschen Nationalkirche" S. Maria dell'Anima in Rom*, «Studi musicali», XXVI, 1997, pp. 417-443; ID., *Fest und Musik als Mittel kaiserlicher Machtpolitik. Das Haus Habsburg und die deutsche Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*, Tutzing Schneider, 2010 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 44), v. in particolare pp. 96-105.

- Negli Ospedali veneziani di quell'epoca erano ammesse allo studio della musica solo ragazze e giovani donne, e perciò tutte le composizioni scritte per essere regolarmente eseguite in queste istituzioni prevedono un organico vocale di voci femminili: questa peculiarità, che ne costituisce il tratto caratteristico, è propria anche delle composizioni scritte da Jommelli per l'Ospedale degl'Incurabili. Le giovani cantanti costituivano, a quel tempo, una delle attrazioni della Serenissima. Esse si esibivano in pubblico nelle chiese dei quattro Ospedali veneziani; quindi il loro repertorio era formato esclusivamente da musica sacra. In particolare si tratta di mottetti a voce sola, antifone mariane, salmi e oratori e anche le prime parti dell'*Ordinarium* della messa (*Kyrie*, *Gloria* e a volte *Credo*). Generalmente i brani sono accompagnati da un'orchestra d'archi con basso continuo. Nel periodo di circa due anni in cui fu impiegato presso gli Incurabili, Jommelli scrisse due oratori, alcuni mottetti a voce sola, una messa col *Kyrie/Gloria*, un *Credo*, e musicò presumibilmente quattro salmi vespertini.<sup>2</sup>

- Durante la sua attività come coadiutore a San Pietro e presso la chiesa nazionale tedesca di S. Maria dell'Anima a Roma, Jommelli dovette assumere tutte le funzioni del maestro di cappella titolare a causa della malattia del vecchio Pietro Paolo Bencini. Questa circostanza condusse alla composizione della più gran mole di musica liturgica di tutta la sua carriera.<sup>3</sup> In questi brani egli musicò testi di svariati generi liturgici, come testi appartenenti al *Proprium* della messa, salmi, antifone, responsori, inni, cantici e lamentazioni; invece mancano contributi autentici all'*Ordinarium* della messa, che sono probabilmente andati perduti.<sup>4</sup> Alcuni brani sono scritti in stile anti-

<sup>2</sup> Sui limiti temporali dell'attività di Jommelli a Venezia, e sul repertorio di musica sacra di quegli anni cfr. WOLFGANG HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774): Unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen*, (2 voll.), Hildesheim, Georg Olms, 1984, in particolare vol. 1, pp. 23-31. Nessuna delle antifone mariane musicate che possediamo è attribuibile con certezza a Jommelli.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi* pp. 32-50 (qui *infra* Tabella 1 delle composizioni sacre scritte da Jommelli a Roma).

<sup>4</sup> Come evidenziato da Heyink, pare che durante il suo soggiorno romano, Jommelli abbia scritto otto messe e quattro cicli di vesperi soltanto per S. Maria dell'Anima; è probabile che le composizioni non documentabili siano andate perdute; cfr. *Niccolò Jommelli, maestro di cappella cit.*, pp. 439-440. Come prova

co per coro a cappella, ma la maggior parte è composta per organico vocale (soli e coro) e basso continuo in uno stile sacro più moderno. Inoltre ci sono alcune composizioni accompagnate da orchestra d'archi; gli strumenti a fiato sono utilizzati solo nelle lamentazioni solistiche. Nelle rappresentazioni tenute in chiesa le parti dei soprani e dei contralti erano ovviamente eseguite da castrati, falsettisti o fanciulli.

- A Stoccarda, Jommelli era ufficialmente l'autorità preposta all'intera vita musicale a corte, che comprendeva tanto l'opera quanto la musica sacra d'entrambe le confessioni. Tuttavia il nucleo centrale della sua attività era incentrato sull'opera, e i suoi contributi alla musica sacra cattolica consistono unicamente in quattro composizioni di musica d'occasione, tra esse il *Requiem* in Mib maggiore in memoria della defunta madre del duca (1756) e la *Messa* in Re minore, probabilmente destinata alla consacrazione della nuova cappella nel castello Solitude (1766).<sup>5</sup>

- Agli anni successivi al 1769 appartengono solo poche composizioni di musica sacra, tra esse una grande messa per la corte portoghese e come ultima composizione la parafrasi italiana del salmo *Miserere*: «Pietà Signore». <sup>6</sup>

Jommelli ha scritto composizioni appartenenti al genere dei salmi vespertini, sui quali verte il presente contributo, solo durante i periodi in cui era attivo a Venezia e a Roma. I brani sono stati composti, quando l'autore aveva tra 29 e 39 anni e appartengono

dell'originaria esistenza il curatore riporta alcuni documenti, tra cui il seguente: «Io sottoscritto fo fede che siano fatti li duo servitij soliti in musica dal Sig. Nicolo Jomella maestro di capella della nostra chiesa [...]; *ivi*, p. 436, nota 68. Ciò lascia però aperto il quesito, se tali formule indichino, in effetti, la presentazione di nuove composizioni, oppure alludano allo studio e alla direzione di composizioni già esistenti (scritte anche da altri compositori).

<sup>5</sup> Cfr. W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., vol. 1, pp 51-57. Vedi anche ID., *Jommellis Kirchenkompositionen während seiner Stuttgarter Zeit*, «Musik in Baden-Württemberg», 1996, 1, pp. 179-195.

<sup>6</sup> Cfr. W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., vol. 1, pp. 57-66; v. anche MARITA P. McCLYMONDS, *Niccolò Jommelli. The Last Years, 1769-1774*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980 («Studies in Musicology» 23), e particolarmente le pp. 151-195.

perciò alla fase medio-precoce della sua creatività. Diversamente da alcuni compositori coevi, sia più vecchi che più giovani di lui – pensiamo a Johann Joseph Fux a Vienna o a Wolfgang Amadeus Mozart e Michael Haydn a Salisburgo – Jommelli non compose vespri ciclici consistenti di cinque salmi<sup>7</sup> e successivo *Magnificat*. Abbiamo invece un solo *Magnificat* per doppio coro e basso continuo, e conosciamo 15 singoli salmi musicati per intero (vedi la TABELLA 1 con il prospetto cronologico): si tratta delle tre versioni del Salmo 109 *Dixit Dominus*,<sup>8</sup> tre versioni del Salmo 110 *Confitebor tibi*, due versioni del Salmo 111 *Beatus vir*, tre versioni del Salmo 112 *Laudate pueri* e una versione per ciascuno dei Salmi 115 *Credidi propter quod*, 121 *Laetatus sum*, 125 *In convertendo* e 127 *Beati omnes*. Il manoscritto autografo del salmo *Laudate pueri* in Sib maggiore – una magnifica composizione per 8 solisti e 16 voci corali con basso continuo, scritta nell’anno 1750 per S. Pietro a Roma – è stato identificato solo di recente da António Jorge Marques nella Biblioteca Nazionale di Lisbona.<sup>9</sup> Purtroppo mancano il titolo e le prime pagine di questa sola fonte; pertanto, il compositore fu a lungo considerato sconosciuto. Due altre versioni dei salmi *Credidi* e *In convertendo*, probabilmente per coro doppio e basso continuo e anche essi composti per S. Pietro nell’anno 1750, vengono citati da Girolamo Chiti in una lettera dal 1° luglio 1750 a Padre Martini, ma sono evidentemente perduti.<sup>10</sup> Rimangono ancora da menzionare due salmi incompleti: un *Confitebor tibi* per soli, coro, archi e basso continuo in Re maggiore (Roma

<sup>7</sup> Diversamente da quanto accade nel rito romano, il vespro monastico comprende solo quattro salmi.

<sup>8</sup> In conformità all’uso del tempo, i salmi vengono citati secondo la numerazione della *Septuaginta* o della *Vulgata*; nella numerazione usata oggi, che segue la Bibbia ebraica, il numero della maggior parte di salmi è aumentato di uno.

<sup>9</sup> Cfr. ANTÓNIO JORGE MARQUES, *Niccolò Jommelli’s Laudate pueri Dominum from Biblioteca Nacional de Lisboa, for soloists, 4 choirs and basso continuo (Rome 1750): Study, Reconstruction and Critical Edition*, Lucca, LIM, (Saggi Ruspoli, 2) in corso di pubblicazione. Il manoscritto si trova a P-Ln, segnatura FCR-579.

<sup>10</sup> La lettera viene citata in A. J. MARQUES, *Niccolò Jommelli’s Laudate pueri cit.*

Tabella 1  
 Prospetto cronologico dei salmi vespertini di Jommelli

Salmo (numero*)	Tonalità	Luogo e anno	Organico
<i>Laetatus sum</i> (121)	Fa magg.	Venezia(?) 1743	solì SA; coro SATB; cor I, II, vl I, II, vla, bc
<i>Laudate pueri</i> (112)	Sib magg.	Venezia 1746	solì SSA / SSA; coro doppio SSAA / SSAA; vl I, II, vla, bc / vl I, II, vla, bc
<i>Confitebor tibi</i> (110)	Fa magg.	Venezia 1745/46(?)	solì SSAA; coro SSAA; vl I, II, vla, bc
<i>Confitebor tibi</i> (110)	La magg.	Venezia 1745/46(?)	solì SSAA; coro SSAA; vl I (anche solo), II, vla, bc (anche organo solo)
<i>Beati omnes</i> (127)	Sib magg.	Venezia 1745/46(?)	solì SSA; coro SSAB; vl I, II, vc, bc
[ <i>Laudate pueri</i> ]** (112)	Sib magg.	Roma 1750	solì SSAATTBB; cori SATB / SATB, bc; SATB/SATB, bc (per la cupola)
<i>Credidi</i> (115)	?	Roma 1750	probabilmente SATB/SATB, bc (perduto)
<i>In convertendo</i> (125)	?	Roma 1750	probabilmente SATB/SATB, bc (perduto)
<i>Beatus vir</i> (111)	Sib magg.	Roma 1750	solì SATB; coro SATB; bc
<i>Confitebor tibi</i> (110)	Re magg.	Roma 1750	solì SAT; coro doppio SATB / SATB; bc
<i>Beatus vir</i> (110)	La magg.	Roma 1751	solo S; coro SATB; vl I, II, vla, bc
<i>Confitebor tibi</i> *** (110)	Sol magg.	Roma 1751	solì SATB; coro SATB; vl I, II, vla, bc
<i>Credidi</i> (115)	La magg.	Roma 1751	solì SA; coro SATB; bc
<i>Dixit Dominus</i> à 8 (109)	Fa magg.	Roma 1751	solì SSSAATT; coro doppio SATB / SATB; vl I, II, vla, bc
<i>Dixit Dominus</i> (109)	Sol magg.	Roma 1751	solì SATB; coro SATB; vl I, II, vla, bc
<i>In convertendo</i> *** (125)	Sol magg.	Roma 1751	solì SS; coro doppio SATB / SATB; bc
<i>Laudate pueri</i> (112)	Do magg.	Roma 1752	solì SS / SS; coro doppio SATB / SATB; bc
<i>In convertendo</i> (125)	Re magg.	Roma 1753	solì SAT / SAT; coro doppio SATB / SATB; bc
<i>Dixit Dominus</i> à 4 (109)	Fa magg.	?	versione a: solì SATB; coro SATB; vl I, II, vla, bc versione b: solì SSTBB; coro SSAB; cor I, II, vl I, II, vla, bc

\* Secondo la *Septuaginta* e *Vulgata*

\*\* Mancano le prime otto pagine (1 registro)

\*\*\* Rimasto incompleto

1751) e un *In convertendo* per due soprani, coro doppio e basso continuo in Sol maggiore dello stesso anno.

Apparentemente la prassi di musicare salmi vespertini singoli, non composti come vesperi ciclici, era usuale in Italia dopo il Settecento. Lo testimoniano tra l'altro esempi di Alessandro Scarlatti e Francesco Durante a Napoli, Antonio Vivaldi e Baldassare Galup-

pi a Venezia, Giacomo Antonio Perti e Giovanni Battista Martini (detto "Padre Martini") a Bologna, Girolamo Chiti o Niccolò Zingarelli a Roma. – Com'è noto, l'uso liturgico prevede che ai salmi si aggiunga la dossologia «Gloria Patri / Sicut erat».

È necessario ricordare anche che Jommelli compose la musica non soltanto dei salmi vespertini ma anche di due brani appartenenti al gruppo dei salmi penitenziali: del Salmo 6 *Domine ne in furore*, composto nel 1745, possediamo una versione per voci pari ed una rielaborazione per voci miste; si tratta di un brano in più movimenti, per soli, coro, archi e basso continuo, e almeno la versione per voci pari dovrebbe appartenere alle composizioni destinate all'Ospedale degl'Incurabili a Venezia. Il Salmo 50 *Miserere* è stato musicato più volte, e infatti ne esistono cinque versioni sicuramente autentiche, composte durante il soggiorno di Jommelli a Roma; inoltre c'è una composizione scritta a Stoccarda nel 1759. Questi brani sono scritti per coro misto o per doppio coro, alcuni di essi sono a cappella e altri con basso continuo. Nei casi in cui sono utilizzati i solisti, la funzione ad essi assegnata non è tanto quella tecnico-virtuosistica, quanto quella di alternanza sonora col tutti.

I Salmi da 109 a 112, *Dixit Dominus*, *Confitebor tibi*, *Beatus vir* e *Laudate pueri*, appartengono com'è noto ai vesperi usuali nelle domeniche e nelle festività dedicate a testimoni della fede non martiri;<sup>11</sup> alcuni di questi brani sono utilizzati anche in occasione di altre festività. Il Salmo 121, *Laetatus sum*, è eseguito regolarmente nei vesperi delle festività mariane, mentre i Salmi 115, *Credidi propter quod*, e 125, *In convertendo*, sono utilizzati tra l'altro nelle festività dedicate agli apostoli e agli evangelisti – dunque anche il 29 giugno, festa dei SS. Pietro e Paolo, che era celebrata sempre con gran fasto nella basilica di S. Pietro a Roma. Il salmo 127, *Beati omnes*, è usato tra l'altro nella festività del *Corpus Domini*. In generale

<sup>11</sup> In tali giorni, in verità, si prevede che si esegua come quinto salmo vespertino il Salmo 113, *In exitu Israel*; tuttavia, tale salmo viene spesso sostituito da un altro, per esempio dal Salmo 115, *Credidi propter quod*, o dal Salmo 116, *Laudate Dominum*.

dunque i salmi musicati da Jommelli sono brani che possono essere utilizzati in diverse occasioni durante l'anno e anche in importanti festività religiose.

Per quanto riguarda i vesperi ciclici già citati, salmi e *Magnificat* sono stati musicati generalmente ognuno in un unico movimento; gli esempi più conosciuti di questa tipologia sono i *Vesperae solennes de Dominica* KV 321 e i *Vesperae solennes de Confessore* KV 339 di Wolfgang Amadeus Mozart, composti rispettivamente nel 1779 e nel 1780 a Salisburgo. D'altra parte, nel caso di salmi singoli come sono quelli di Jommelli, è uso suddividere il testo in una serie di movimenti separati (cori, arie e brani d'insieme), ognuno caratterizzato da un proprio profilo. Ciò ci pone delle domande concernenti la prassi esecutiva.

Nell'uso liturgico i Vesperi ciclici sono usualmente eseguiti nella loro interezza. I versetti d'ingresso e conclusione, le antifone e il responsorio vengono allora cantati in modo Gregoriano o meditati in muta preghiera. Lo stesso si può dire per l'inno, se questo non è stato musicato in una propria composizione. I salmi composti da più movimenti sono, in linea generale, più estesi dei loro pendant in un solo movimento nei vesperi ciclici. Da ciò consegue che nella celebrazione dei vesperi normali non sempre potevano essere eseguiti tutti i salmi appartenenti a composizioni così articolate, e dunque spesso era fatta una scelta. Inoltre non era inconsueto, che i brani necessari per un vespro (e in particolari salmi, inno e *Magnificat*) fossero tratti dalle composizioni di diversi autori e combinati insieme secondo la prassi del pasticcio. Leopold Kantner ha dimostrato che questa prassi fu seguita nella basilica di S. Pietro a Roma; possiamo ipotizzare che fosse seguita allo stesso modo anche in altri luoghi:

Le domeniche e i giorni festivi [si cantavano] tre salmi a più voci, e i due restanti choraliter [...]. Nelle festività solenni tutti i salmi erano eseguiti a più voci e per lo più anche a più cori, ma mai traendo tutti i brani da una stessa composizione di un singolo autore.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> LEOPOLD M. KANTNER, *Aurea luce. Musik an St. Peter in Rom 1790-1850*,

Questo passo testimonia una prassi, descritta da Gaetano Moroni già nel 1841 per il secondo vespro della festività degli SS. Pietro e Paolo a S. Pietro. Riferendosi al secondo dei salmi da cantare e all'inno, questo passo cita specificamente Jommelli:

Per solito il primo salmo è composizione di Pitoni, il secondo di Jomelli a due cori, il terzo di Buroni, e l'inno è del detto Jomelli, riuscendo la musica meravigliosa, imponente, e sommamente armoniosa.<sup>13</sup>

L'indicazione «secondo salmo» si riferisce al *Laudate pueri* dell'anno 1752. Per quanto riguarda l'inno, egli fa riferimento ad *Aurea luce*, composto nel 1750.

Rimanendo ancora nel campo della prassi esecutiva, occorre porsi la domanda riguardante ai luoghi destinatari della musica sacra di Jommelli. Infatti, mentre è certo che le sue opere sacre veneziane fossero eseguite durante le funzioni religiose nella chiesa di S. Salvatore, annessa agli Incurabili, è necessario esaminare la questione più in dettaglio per quanto riguarda l'attribuzione delle composizioni sacre romane ai vari luoghi in cui Jommelli fu attivo, ossia la basilica di S. Pietro e la chiesa di S. Maria dell'Anima. Negli studi più vecchi, compreso la mia tesi pubblicata nel 1984, l'opera creativa di Jommelli per la chiesa nazionale tedesca era ancora totalmente sconosciuta, con la conseguenza che era logico attribuire alla basilica di S. Pietro l'utilizzo di tutta la sua musica sacra romana, eccetto gli oratori e le cantate sacre. In verità, non si poteva trascurare che tra i fondi odierni dell'archivio della Cappella Giulia nella Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat) non fosse presente neppure una composizione di Jommelli con accompagnamento orchestrale; è pur vero però che in quell'archivio mancano ugual-

Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1979 (pubblicazione della Commissione per la ricerca musicale 18), p. 18. Benché l'autore tratti un periodo successivo, è possibile supporre che la stessa prassi fosse in uso anche nel periodo in cui Jommelli operò presso la basilica di S. Pietro.

<sup>13</sup> GAETANO MORONI, *Le cappelle pontificie cardinalizie e prelatizie: opera storico-liturgica*, Venezia, 1841, parte II, p. 379.



mente anche alcuni brani di Jommelli per voci con o senza basso continuo, mentre tuttavia è certo che questi ultimi appartengono alle opere destinate a S. Pietro.<sup>14</sup> È possibile dunque ipotizzare che le composizioni non più presenti nell'archivio della Cappella Giulia un tempo ne facessero parte, e che esse ne siano uscite magari in occasione di una revisione della biblioteca o siano andate perdute per altri motivi. Inoltre occorre tenere presente che alcune copie conservate altrove, e relative a composizioni sacre con orchestra di Jommelli, riportano la dicitura esplicita «per S. Pietro»; tra loro ve ne sono diverse trascritte dal suo copista principale Giuseppe Sigismondo. Per questi motivi, e nonostante io stesso abbia manifestato qualche scetticismo già diversi anni fa,<sup>15</sup> non vi erano motivi concreti per dubitare del fatto che le opere in questione dovessero in realtà essere riferite alla basilica di S. Pietro. A ulteriore riprova, vi era il fatto che la più volte citata enciclica *Annus qui*, pubblicata da Benedetto XIV il 19 febbraio 1749, non escludeva in linea di principio la musica sacra con accompagnamento strumentale.<sup>16</sup>

Tuttavia, le ricerche di Rainer Heyink hanno stabilito che appar-

<sup>14</sup> Ciò vale per esempio per il salmo *Credidi propter quod* o per i *Responsorii* e qualche altro brano destinato all'uso durante la Settimana Santa. Neppure altre composizioni sacre di Jommelli rimaste incompiute sono conservate nella Biblioteca Vaticana, come per esempio il salmo *In convertendo* in Sol maggiore per due soprani, doppio coro e basso continuo.

<sup>15</sup> Cfr. W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., vol. 1, p. 49 e nota 91.

<sup>16</sup> L'enciclica, che definiva le questioni musicali in vista dell'imminente Anno Santo 1750, che avrebbe prevedibilmente richiamato visitatori dall'estero, intendeva stabilire con certezza che nelle chiese di Roma fosse eseguita soltanto musica adatta al decoro e alla solennità delle funzioni religiose, senza concessioni allo stile operistico che imperversava anche nella musica sacra. Fu vietato l'uso di strumenti a fiato e di timpani, mentre l'uso degli archi era permesso, almeno in linea di principio. Tra le composizioni sacre di Jommelli solo le *Lamentationes Jeremiae* hanno i fiati nell'organico orchestrale, tutte le altre composizioni utilizzano al massimo una orchestra d'archi. Del resto l'uso dei fiati sembra essere stato assolutamente incontestabile nella basilica di S. Pietro per le generazioni successive a Jommelli: cfr. in proposito i cataloghi di Guglielmi, Zingarelli e altri, comprese le fonti in I-Rvat, in L. M. KANTNER, *Aurea luce* cit., da p. 259.

tengono alle composizioni destinate a S. Pietro solo le opere puramente vocali o con basso continuo, perché Jommelli

[...] doveva [...] essere uno dei pochi maestri di cappella di Roma che manifestamente obbedivano all'enciclica di papa Benedetto XIV,

probabilmente

[...] al fine di non mettere a rischio il suo stesso impiego presso la Cappella Giulia.<sup>17</sup>

I brani con accompagnamento orchestrale invece erano destinati a S. Maria dell'Anima, oppure erano destinati ad altri committenti, come accadde nel caso delle cantate sacre. Questa ipotesi risulta confermata dal fatto che le composizioni sacre di Jommelli composte nel 1750 hanno in organico solo voci e basso continuo, e siano dunque adatte ad essere eseguite nella basilica di S. Pietro, mentre

[...] solo a partire dal 1751 (anno in cui Jommelli iniziò la sua attività presso la chiesa di S. Maria dell'Anima) è riscontrabile l'impiego di strumenti obbligati nelle sue composizioni sacre romane.<sup>18</sup>

Per quanto riguarda la prassi esecutiva nella basilica di S. Pietro, è interessante notare che, a causa dell'ampiezza della chiesa, era usuale raddoppiare o perfino moltiplicare più volte il numero dei gruppi corali e degli esecutori del basso continuo; questa prassi riguardava sia le composizioni per coro semplice che quelle per più cori. Talvolta i gruppi corali erano posizionati su tribune appositamente erette ai lati dell'altare principale, e la stessa cupola del

<sup>17</sup> R. HEYINK, *Niccolò Jommelli, maestro di cappella* cit., p. 440.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 439. Jommelli era stato nominato coadiutore presso la chiesa di S. Maria dell'Anima da novembre 1749, ma in un primo momento non poté svolgere tale ruolo a causa di lavori di ristrutturazione avviati nella chiesa stessa; cfr. *ivi* pp. 418-419, e 425. La sua prima composizione destinata alla chiesa di S. Maria dell'Anima potrebbe essere stata *Benedicta et venerabilis*, il graduale per la festività della nascita della Madonna, che cade l'8 settembre.

duomo potrebbe essere inclusa per effetti di eco. Gli strumenti destinati alla realizzazione del basso continuo erano gli organi fissi o portativi, talvolta sostenuti da violoncello, violone e contrabbasso. In occasione delle festività principali erano coinvolti altri musicisti, oltre ai cantori della Cappella Giulia, e in tal modo il numero totale poteva superare le 200 unità, come accadde in occasione della festa degli SS. Pietro e Paolo nell'anno giubilare 1750.<sup>19</sup>

Rivolgiamo adesso la nostra attenzione alle caratteristiche formali e musicali dei salmi vespertini di Jommelli. Faremo dei cenni alla disposizione dei brani e alla costruzione di singoli movimenti; inoltre tratteremo le peculiarità delle composizioni che da una parte permettono ai brani stessi di essere inseriti tra le convenzioni del tempo, e dall'altra consentono loro di giungere a soluzioni originali.<sup>20</sup>

I pezzi sono scritti tutti nel moderno stile concertante. In particolare, possiamo identificare il tratto più moderno dei salmi vespertini, e anche delle composizioni accompagnate solo dal basso continuo, nel modo in cui Jommelli tratta le voci soliste; in effetti, questi brani richiedono ai solisti una tecnica vocale e un virtuosismo tali da eguagliare quelli richiesti ai cantanti d'opera del tempo. A causa dell'accompagnamento strumentale solo con basso continuo, nelle composizioni destinate a S. Pietro mancano quasi del tutto preludi e interludi.<sup>21</sup> Per questo motivo la loro struttura è in complesso più compatta di quella dei brani con accompagnamento orchestrale. Invece, quando vi sono parti d'archi obbligati, questi accompagnano talvolta le voci colla parte, ma più

<sup>19</sup> Maggiori ragguagli sono contenuti in RAINER HEYINK, "Con un coro di eco fino in cima alla cupola": zur *Vespermusik an San Pietro in Vaticano um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, «Recercare» XI, 1999, pp. 201-227. Cfr. anche W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., vol. 1, pp. 45-46.

<sup>20</sup> Per quanto riguarda le seguenti considerazioni cfr. anche WOLFGANG HOCHSTEIN, *Zur Geschichte der Vesperae solemnes im 18. Jahrhundert*, in *Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland*, a cura di Friedrich Wilhelm Riedel, Sinszig, Studio Verlag, 2010 (Kirchenmusikalische Studien 12), pp. 149-169.

<sup>21</sup> In alcuni casi vi sono degli interludi brevi, da improvvisare sul basso continuo.

frequentemente sono caratterizzate da un modo di suonare indipendente e da un idioma prettamente strumentale. Appartengono alle acquisizioni più moderne anche i numerosi contrasti dinamici, tra cui c'è l'indicazione, «crescendo il forte», utilizzata per la prima volta dallo stesso Jommelli intorno al 1745/46. Mettendo momentaneamente da parte i pezzi polifoniche, la linea melodica è portata avanti dalla voce superiore, e nei passaggi duettanti le linee sono condotte assai spesso a intervallo di terza. Il basso strumentale presenta spesso tipiche figure d'accompagnamento come arpeggiate di triade e suoni ripetuti (*Trommelbässe*, *Murky-Bässe*). E qui c'è da constatare che nella musica di Jommelli prevale un ritmo armonico lento,<sup>22</sup> che è anch'esso una caratteristica del tutto moderna.

Abbiamo già menzionato il fatto che i salmi vespertini sono costituiti da una serie di più movimenti a sé stanti. La Tabella 2 permette un raffronto tra i salmi *Confitebor tibi*, in Fa maggiore, e *Dixit Dominus*, in Sol maggiore. Già a un esame superficiale tempi, misure e organici dei movimenti, come alcune corrispondenze interne ai movimenti stessi, rivelano un progetto concepito architettonicamente. Tale progetto è caratterizzato dalla molteplicità delle sue parti e contemporaneamente mira a una forma complessiva formalmente chiusa. Movimenti corali e brani solistici si alternano regolarmente, e altrettanto fanno i brani veloci e quelli lenti. Le tonalità dei movimenti si succedono a intervalli di quinta o di terza,<sup>23</sup> e talvolta cambiano alla variante minore d'un accordo maggiore. Nel complesso predominano le tonalità maggiori. Circa a metà della composizione è raggiunta la tonalità più lontana da quella di base. Tutto ciò conduce, nel caso del *Confitebor tibi* in Fa maggiore, a una struttura complessiva assolutamente simmetrica, con al centro l'aria «Sanctum et terribile» in Re maggiore. È interessante notarlo, perché il verso del «Sanctum» non rappresenta affat-

<sup>22</sup> I cambi di armonia dunque non avvengono nota per nota, ma su aree piuttosto ampie, che spesso si estendono su intere battute.

<sup>23</sup> Oltre ai frequenti rapporti di terza del primo grado (come ad esempio la relazione di Sib maggiore a Sol minore), vi sono anche rapporti di terza del secondo grado (per esempio da Sib maggiore a Sol maggiore).

Tabella 2  
Movimenti del salmo *Confitebor tibi* in Fa magg. (Venezia, ca. 1745/46)  
e del salmo *Dixit Dominus* in Sol magg. (Roma, 1751)

Testo	Versi	Tempo	Misura	Tonalità	Organico Vocale*
1. <i>Confitebor tibi Domine</i>	1	Adagio assai	2/2	Fa magg.	soli SSAA, coro SSAA
	2-6	Allegro	2/4	Fa magg.	coro SSAA
	1	Adagio [assai]	2/2	Fa magg.	soli SSAA, coro SSAA
2. <i>Fidelia omnia mandata</i>	7	Andante	3/8	Sib magg.	aria Soprano
3. <i>Redemptionem misit</i>	8	Allegro	4/4	Sol magg.	coro SSAA
4. <i>Sanctum et terribile</i>	9	Adagio	3/4	Re magg.	aria Alto
5. <i>Intellectus bonus</i>	10	Allegro	3/8	Sol magg.	coro SSAA
6. <i>Gloria Patri</i>	11	Adagio	2/2	Do magg.	aria Alto
7. <i>Sicut erat Amen</i>	12	[Allegro] / Adagio	2/4, 4/4	Fa magg.	coro SSAA
		[Allegro]	3/8	Fa magg.	coro SSAA (Fuga)

  

Testo	Versi	Tempo	Misura	Tonalità	Organico Vocale*
1. [Sinfonia] <i>Dixit Dominus Donec ponam</i>		Allegro spiritoso	4/4	Sol magg.	— —
	1	Adagio	4/4	Sol magg.	coro SATB
	2-3	Allegro	2/4	Sol magg.	coro SATB
2. <i>Tecum principium</i>	4	Andantino	3/4	Si min.	aria Soprano
3. <i>Juravit Dominus Tu es sacerdos</i>	5 <sup>a</sup>	Adagio assai	4/4	Sol magg.	soli SATB, coro SATB
	5 <sup>b</sup>	[Alla breve]	2/2	Sol magg.	coro SATB (Fuga)
4. <i>Dominus a dextris tuis</i>	6	Andante	2/4	Re magg.	aria Soprano
5. <i>Judicabit in nationibus Implebit ruinas</i>	7 <sup>a</sup>	Adagio	4/4	Re min.	coro SATB
	7 <sup>b</sup>	Allegro	3/4	Re min. → Fa	coro SATB
6. <i>De torrente</i>	8	Andante	4/4	Do magg.	aria Alto
7. <i>Gloria Patri Sicut erat</i>	9	Adagio	4/4	La min. → Sol	coro SATB
	10	Allegro	2/4	Sol magg.	coro SATB

\* Inoltre con archi e basso continuo

to il verso centrale del testo del salmo. È stata invece un'autonoma decisione del compositore, che ha diviso i versi nei vari episodi musicali, già utilizzando la metà dei versi nel movimento iniziale, di modo che il «Sanctum et terribile» ha trovato posizione al centro della composizione. Ciò ci permette di dedurre che, nel concepire la struttura dell'opera, Jommelli si è basato principalmente su motivazioni musicali, più che sulla struttura del testo. Già la prima composizione sacra liturgica completa di Jommelli, il salmo *Lae-tatus sum* del 1743, mostra una struttura chiaramente simmetrica; qui il compositore si avvale anche della possibilità, raramente uti-

lizzata, di basare un'aria su due versi del testo.<sup>24</sup>

I movimenti iniziali e finali dei salmi sono nella tonalità di base, utilizzano tutto l'organico (ma non necessariamente anche i solisti) e sono di una lunghezza commisurata alle diverse parti di cui consistono normalmente. Come abbiamo già visto, i movimenti iniziali sono basati su alcuni versi del testo, da un minimo di due a sei, mentre nel seguito viene musicato prevalentemente un solo verso per numero. L'unitarietà dei movimenti che contengono più di un verso del salmo può essere ottenuta grazie a una struttura a ritornello, oppure – nel caso di brani con organico orchestrale – grazie a un motivo strumentale che rimane uguale nell'intero numero. Questi procedimenti sono evidenti nelle composizioni del Salmo 111 di Jommelli incentrate: nel *Beatus vir* in Sib maggiore, del 1750, il primo movimento comprende i versi 1-4 e l'ultimo i versi 8-11; se non prendiamo in considerazione la fuga finale, notiamo che entrambi i movimenti hanno una forma a ritornello, in cui il primo emistichio costituisce appunto il ritornello (v. la Tabella 3 e l'Es. 1).<sup>25</sup> Il movimento iniziale ha una struttura simme-

<sup>24</sup> A facilitare il suo compito c'era anche il parallelismo testuale dei versi «Propter fratres» e «Propter domum». – Con la fuga «Sicut erat» del *Laetatus sum* Jommelli si riallaccia al pezzo scritto nel 1741 per l'esame di ammissione all'Accademia Filarmonica di Bologna; lo stesso soggetto sarà ripreso anche nella fuga del *Kyrie* del suo *Requiem* (1756).

<sup>25</sup> L'interpolazione plurima del primo emistichio «Beatus vir qui timet Dominum», che contravviene alla prassi esecutiva liturgica, testimonia anch'essa che, nel processo compositivo, Jommelli si lasciava guidare più da considerazioni relative alla struttura che da una pedissequa aderenza al testo. Allo stesso tempo, il ripetuto accenno alla «beatitudine dell'uomo che teme Dio» gli permette di amplificare l'intensità di questa affermazione. Il *Beatus vir* in Sib maggiore di Jommelli ci è stato tramandato in diverse versioni: il manoscritto della Biblioteca Vaticana (I-Rvat, segnatura Capp. Giulia VI 59) comprende due versioni delle arie «Jucundus homo» e «Paratum est cor ejus», utilizzabili alternativamente. Ancora più significativo, però, è il fatto che qui mancano le interpolazioni del primo emistichio «Beatus vir qui timet Dominum» nell'ultimo movimento. Evidentemente queste sono riscontrabili soltanto nelle fonti che derivano dalla copia realizzata da Giuseppe Sigismondo e conservata presso il Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli (I-Nc, segnatura Mus.rel.936). La scelta di espungere le interpolazioni nell'ultimo movimento deriva forse da una specifica prescrizione, legata al fatto che una composizione da eseguire nella basilica di

trica il cui asse è rappresentato dal ritornello in re minore. Invece nel movimento «Jucundus homo» del *Beatus vir* in La maggiore del 1751 Jommelli collega i versi 5-7 del salmo musicandoli per mezzo di un perdurante motivo eseguito dagli archi (v. Es. 2).<sup>26</sup>

Ritorniamo alla Tabella 2: diversi numeri sono strutturati in due sezioni con tempo, carattere e organico contrastante; ciò avviene alla fine dei due salmi citati e all'interno del *Dixit Dominus* (numeri 3 e 5). In questi casi la prima parte è generalmente lenta e la secon-

Tabella 3  
*Beatus vir* in Sib maggiore (Roma, 1750)

Struttura del primo movimento:

<i>parte</i>	introduz.	ritornello	episodio 1°	ritornello	episodio 2°	ritornello
<i>testo</i>	verso 1 <sup>a</sup>	verso 1 <sup>a</sup>	verso 1 <sup>b</sup>	verso 1 <sup>a</sup>	verso 2	verso 1 <sup>a</sup>
<i>battute</i>	1-15	16-29	30-43	44-57	58-75	75-88
<i>tonalità</i>	Sib magg.	Sib magg.	→	Fa magg.	→	Re min.
<i>organico voc.*</i>	ATB	tutti	ATB	tutti	AT	tutti

<i>parte</i>	episodio 3°	ritornello	episodio 4°	ritornello	epilogo
<i>testo</i>	verso 3	verso 1 <sup>a</sup>	verso 4	verso 1 <sup>a</sup>	verso 1 <sup>a</sup> (abbreviato)
<i>battute</i>	89-121	122-135	136-164	165-178	179-186
<i>tonalità</i>	→	Sol min.	→	Sib magg.	Sib magg.
<i>organico voc.*</i>	SATB	tutti	SATB	tutti	SATB/tutti

Struttura dell'ultimo movimento:

<i>parte</i>	episodio 5°	ritornello	episodio 6°	ritornello	episodio 7°	Fuga
<i>testo</i>	verso 8	verso 1 <sup>a</sup>	verso 9	verso 1 <sup>a</sup>	versi 10-11 <sup>a</sup>	verso 11 <sup>b</sup>
<i>battute</i>	1-52	53-66	67-96	97-110	111-131	132-200
<i>tonalità</i>	Sol min.	Sol min.	→	Mib magg.	→	Sib magg.
<i>organico voc.*</i>	SATB/tutti	tutti	AT/tutti	tutti	SATB/tutti	tutti

\* S, A, T, B = voci solistici

S. Pietro a Roma non poteva concedersi troppe libertà nel modo di trattare il testo?

<sup>26</sup> Del *Beatus vir* in La maggiore di Jommelli possediamo una copia stampata in: *Santa Maria dell'Anima: Musik für die Feste der deutschen Nationalkirche in Rom. Werke von Pietro Paolo Bencini und Niccolò Jommelli*, a cura di Rainer Heyink, Kassel-New York, Bärenreiter Verlag, 2010 («Concentus musicus» XIII), pp. 202-383. Il movimento «Jucundus homo» è alle pp. 266-303.

da veloce. In tal modo le composizioni si concludono usualmente con un segmento veloce, a cui, con l'*Amen* finale, si aggiunge ancora una cadenza plagale costruita su valori lunghi. Se un movimento è tripartito, si ha di regola una struttura ABA', come nel primo movimento del *Confitebor tibi*. Questa forma ad arco compare (sempur in modo meno esplicito) anche nel movimento iniziale del *Dixit Dominus*, in quanto il motivo eseguito dall'orchestra come "secondo tema" nel preludio, viene ripreso da Jommelli nello sviluppo successivo della sezione «*Donec ponam*». Grazie a questo riferimento, l'esteso movimento iniziale acquisisce una struttura formale, che lo sottrae all'arbitrarietà che al contrario avrebbe caratterizzato una serie di brani non collegati organicamente tra loro. Similmente, i movimenti iniziale e finale del grandioso *Laudate pueri* in Sib maggiore (Venezia 1746) presentano riprese moti-

15 Tutti  
Canto Be - a - tus vir, be - a -  
Alto Be - a - tus vir, be -  
Tenore Be - a - tus vir, be -  
Basso Be - a - tus, be - a - tus vir, be - a - tus, be -  
Bassi Tutti  
5/3 6/5 3 6/5 6/4 5/6 3 6/5 4/3

22  
- tus vir qui ti - met, ti - met Do - - - mi - num:  
a - tus vir qui ti - met, ti - met Do - - - mi - num:  
a - tus vir qui ti - met, ti - met Do - - - mi - num:  
a - tus vir qui ti - met, ti - met Do - - - mi - num:  
6 5 #3 6 6 6 6 6 6 3 6 4 3

Es. 1 - NICCOLÒ JOMMELLI, *Beatus vir* in Sib magg. (Roma, 1750):  
ritornello nel I movimento, bb. 15-29



Verso 5 (battuta 4):

**Allegro con molto spirito**

Coro

Ju - cun - dus ho - mo

Archi, Bc

Verso 6 (battuta 58):

*f* In me - mo - ri - a

*f*

#3 6

Verso 7 (battuta 87):

*f* Pa - ra - tum cor e - jus

*f*

6 #3 b3

Es. 2 - NICCOLÒ JOMMELLI, *Beatus vir* in La magg. (Roma, 1751):  
 uguale motivo strumentale nel movimento «Jucundus homo»

vico-tematiche all'interno di ciascun movimento, e tra loro.

Un procedimento comunemente usato per dare una veste unitaria a una composizione, armonizzandone la forma complessiva, consiste nel collegare inizio e fine della composizione per mezzo di riferimenti musicali. Per il «Sicut erat» della dossologia Jommel-

li riprende nella maggior parte dei suoi salmi vespertini del materiale musicale già proposto all'inizio della stessa composizione; in tal modo lui rende in musica la frase del testo «Com'era in principio», per mezzo di una sorta di traduzione letterale.

Nella musica sacra, e non soltanto in quella del Settecento, la fuga è considerata la tecnica contrappuntistica più tradizionale e al tempo stesso più elaborata. Molto spesso viene utilizzata la forma della fuga per musicare testi nei quali si pone in rilievo la costanza della parola di Dio in ogni tempo. Ciò avviene perché si traccia idealmente un parallelo tra il contrappunto, che ha conservato la sua validità fin dai tempi antichi, e le promesse di Dio agli uomini, che valgono per sempre in eterno.<sup>27</sup> Per questo motivo, il «Sicut erat» della dossologia, se non composta come ripresa dell'inizio dell'opera, è spesso rappresentato in forma della fuga.

Tra le composizioni di Jommelli aderiscono a quest'ultima prassi il salmo *Credidi propter quod*, il *Dixit Dominus* per doppio coro in Fa maggiore, e il *Laetatus sum*; invece nel *Beatus vir* in Sib maggiore e nel *Laudate pueri* in Do maggiore la fuga, o quanto meno l'imitazione continua entrano a partire dall'emistichio successivo «et in saecula». Allo stesso modo, la parola conclusiva «Amen» è destinata a essere resa in musica facendo uso della stessa tecnica, come accade appunto anche nel salmo *Confitebor tibi* in Fa maggiore. Infine vi sono ancora altre parti del testo che trattano delle eterne promesse di Dio, e anche in questi casi il compositore ha scelto di renderle musicalmente utilizzando il fugato: in tutti i brani che musicano il *Dixit*, Jommelli segue appunto questo principio nella sezione del testo «Tu es sacerdos in aeternum». Aderendo alle regole compositive, la maggior parte delle sue fughe presenta una esposizione regolare e almeno un'altra elaborazione tematica; nell'ultima sezione di sviluppo Jommelli usa di regola diverse tecniche di stretto.

Vorrei richiamare alla memoria, che alcuni brani riutilizzano la

<sup>27</sup> Cfr. per esempio il passo «Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus» nell'Offertorio del *Requiem*. Musicare questa sezione nella forma della fuga è un vero e proprio *topos*.

stessa materia musicale già usata dallo Jommelli in una composizione precedente<sup>28</sup> questo è anche valido per la fuga finale del salmo romano *Laudate pueri* à sedici voci in Sib maggiore (identificato recentemente da António Jorge Marques) e il suo riferimento alla fuga «Amen» del *Laudate pueri* veneziano dell'anno 1746.

Comunque, la maggior parte dei movimenti corali è proposta in stile omofono, con la possibile intersezione di parti costruite sul principio dell'imitazione o liberamente polifoniche. Nelle composizioni destinate alla basilica di S. Pietro, si nota che i movimenti corali sono scritti spesso in stile ostentatamente omofonico o in uno semplice stile (pseudo)polifonico. Questa scelta dovrebbe essere legata anche all'acustica della chiesa e alla usuale prassi della disposizione a cori spezzati: occorre tener presente, infatti, che, a causa delle vaste dimensioni della basilica non è raccomandabile utilizzare un contrappunto denso o cambi armonici rapidi.

Tutti i salmi vespertini di Jommelli impiegano, oltre al coro o doppio coro almeno una voce solista, ma spesso più di una con un massimo di otto. I movimenti in cui compaiono tutte le voci stanno di regola all'inizio, al centro e/o alla fine della composizione. Questi brani costituiscono spesso il culmine dell'intera composizione, grazie alla loro opulenza sonora, la loro festosa brillantezza o anche profondità espressiva: basti pensare ai due grandiosi *Laudate pueri* in Sib maggiore e al *Laudate pueri* in Do maggiore, o all'inizio dell'*In convertendo* in Sol maggiore, rimasto incompiuto. Seguendo la prassi usuale, Jommelli fa entrare i gruppi vocali – coro e soli – non contemporaneamente, bensì in alternanza. Tuttavia le fonti attestano che, per esempio nel *Laudate pueri* in Do maggiore del 1752, i solisti cantano anche nei tutti, mentre ciò evidentemente non era richiesto nei due *In convertendo* del 1751 e 1753, ed era del tutto escluso nel *Beatus vir* in La maggiore, caratterizzato d'una parte solistica estremamente impegnativa.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Cfr. W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., vol. I, pp. 107, 225 et al.

<sup>29</sup> Nel *Laudate pueri* in Do maggiore le notine nelle partiture tramandateci evidenziano, che i solisti cantano anche nei tutti, mentre nei brani che musicano

Le arie e i brani d'insieme delle composizioni esaminate sono strutturate per lo più come arie sacre bipartite.<sup>30</sup> Benché tale forma non sia impiegata in maniera stereotipata dal compositore, e sia anzi impiegata in modo da dar vita a composizioni dalle caratteristiche originali, è comunque possibile definire alcune caratteristiche che compaiono nella maggior parte di questi movimenti: all'inizio della prima sezione dell'aria è posta una idea musicale piuttosto stabile, detta "tema", dell'estensione di almeno quattro battute, per arrivare a otto battute o anche di più. Non raramente tale tema è composto da due motivi, e una realizzazione sillabica prevale. Un nuovo motivo, meno chiuso in se stesso, porta alla dominante (nei brani in minore: alla medianta) e conduce a una sezione più lunga, caratterizzata da colorature, salti, diversi abbellimenti e con l'uso delle sequenze. Dopo un epilogo, la parte prima finisce alla dominante. La parte seconda comincia con il motivo iniziale alla dominante oppure alla medianta, ma può talvolta iniziare nuovamente alla tonica. Il motivo successivo compare, rispetto all'inizio, in forma variata, e così accade anche per la sezione con le sue colorature. Prima che il movimento termini alla tonica, è prevista usualmente una cadenza solistica. Le caratteristiche descritte sono ben evidenziate nell'aria riportata nell'Es. 3, «Qui habitare facit» dal *Laudate pueri* in Do maggiore, del 1752.

Il tema iniziale è costituito da due motivi nell'articolazione abb' (6+4+4 battute).<sup>31</sup> Il pensiero successivo modula alla dominante Re maggiore, e a battuta 20 inizia la sezione con le colorature. La conclusione della prima parte dell'aria viene raggiunta in verità

*In convertendo* vi sono pause nei punti corrispondenti. Nel primo movimento del *Beatus vir* vi sono due sezioni, in cui il soprano solista deve tenere una nota lunga sopra al tutti (battute 163-166, e 174-178) e dunque è impossibilitato a cantare insieme col coro.

<sup>30</sup> Relativamente a questo tipo di movimento, cfr. WOLFGANG HOCHSTEIN, *Stil und Form in der Kirchenmusik*, in: ID., *Geschichte der Kirchenmusik*, a cura di Christoph Krummacher, Laaber, Laaber-Verlag, 2012, tomo 2, pp. 204-215, e in particolare pp. 212-214.

<sup>31</sup> Peraltro l'articolazione abb' è tipica anche delle invenzioni tematiche di Johann Adolf Hasse.

già alla battuta 37, ma qui Jommelli prosegue con un epilogo costituito da più motivi, e così la conclusione vera e propria appare solo alla battuta 54. Un ponte del basso conduce alla seconda parte dell'aria, che inizia alla battuta 55 nella tonalità d'impianto Sol maggiore. Dal tema iniziale sono tratte (citandole esatta-

Es. 3 - NICCOLÒ JOMMELLI, *Laudate pueri* in Do maggiore  
(Roma, 1752), aria: «Qui habitare facit»

Soprano

Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo,

Bassi

7 #6 6

11

ste - ri - lem in do - mo, ma - trem fi - li - o - rum lae -

6 5 7 5 7 5 6 5 4 3

20

tan - tem,

6

27

tem,

6 5 #3 3 3 5 5

36

lae - tan - tem, ma - trem, ma - trem fi - li -

6 5 3 6 6 7 5

45

o - rum lae - tan - tem, lae - tan -

#3 3 #3 3 3 #6 3 3 3 #3 3 #6

53

tem. Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste-

6

62

ri - lem in do - mo, ste - ri - lem in do - mo, ma - trem fi - li - o - rum lae-

7 #3 #6 6

70

tan

6 6 5 6

77

5 6 7 6

84

tem, ma - trem, ma - trem

6 5 3 6 6 6 6

91

fi - li - o - rum, lae - tan - tem

3 3 3 3 3 3 6 3 3 3 3 3

Violoncelli Bassi

99

lae - tan - tem, lae - tan - tem

3 3 3 3 3 3 6 7 6 4 3

mente) solo le prime sei battute (motivo a), mentre il motivo b è presentato con notevoli variazioni. A parte il fatto che i materiali musicali sono nuovi, lo sviluppo della forma è simile a quello della prima sezione dell'aria, e le fermate a partire dalla battuta 89 pongono in particolare rilievo le parole «matrem filiorum». Nella penultima battuta è prevista una cadenza solistica.

Come esempi di arie bipartite con orchestra possono essere citati i movimenti «Exortum est in tenebris», «Dispersit dedit pauperibus», e «Gloria Patri», tratti dal *Beatus vir* in La maggiore. Nel movimento «Dispersit» risulta di particolare effetto l'entrata del coro alla fine di ciascuna parte dell'aria. È inoltre opportuno citare l'aria «Virgam virtutis» dal *Dixit Dominus* in Fa maggiore, a doppio coro.

Tuttavia, in quest'ultima composizione spiccano particolarmente i due grandi brani d'insieme: il quartetto «Tecum principium» per quattro soprani e il sestetto «Dominus a dextris tuis» per tre soprani, contralto e due tenori. Qui Jommelli dimostra un impressionante virtuosismo non soltanto nel comporre per voci, ma anche nel trattare la forma bipartita. Dal momento che è disponibile una nuova edizione dei salmi citati,<sup>32</sup> non è necessario fornire qui ulteriori esempi musicali.

Nelle composizioni con orchestra i movimenti iniziano regolarmente con un preludio, articolato in diversi elementi musicali che normalmente ritornano all'interno dell'aria, nell'interludio e nel postludio strumentale. Uno degli elementi può assumere l'effetto di un "secondo tema" a contrasto (v. Es. 4).

Esaminiamo il preludio all'aria del contralto «Qui habitare facit», nel salmo a 8 voci *Laudate pueri* in Sib maggiore (Venezia 1746): la prima sezione consiste in sei battute con un'aggiunta di altre quattro, che conduce alla dominante di Sol minore. L'inserzione successiva (da metà di battuta 10 all'inizio di battuta 14) ha l'effetto di un "secondo tema" a contrasto. Viene presentata una nuova idea (dalla metà di battuta 14 fino all'inizio di battuta 22), e infine il preludio viene concluso a partire dalla battuta 22 con una sezione

<sup>32</sup> Cfr. *supra* la nota 26.

**Allegro spiritoso**

Archi, Bc

Qui ha-bi-ta - re fa - cit

Es. 4 - NICCOLÒ JOMMELLI, *Laudate pueri* (Venezia, 1746)  
preludio all'aria «Qui habitare facit», bb. 1-26

cadenzante alla tonica. Vi sono molteplici corrispondenze tra le sezioni citate (come per esempio gruppi di sedicesimi con appoggiature, anacrusi di tre crome e cadenze), che contribuiscono a dare



unitarietà, e altrettanto fanno le regolari ripetizioni di elementi dell'estensione di due o quattro battute. Con l'eccezione del "secondo tema", tutti gli altri elementi costitutivi vengono ripresentati all'interno del movimento, in occasione dell'entrata della voce, nel corso delle varie sezioni dell'aria, negli interludi strumentali o nel postludio.

Musicare i testi immutabili della messa, dei salmi e di altri generi sacri, ha rappresentato per i compositori di tutti i tempi una vera e propria sfida a contemperare due esigenze: obbedire alle prescrizioni liturgiche, rispettando certe norme, e insieme creare qualcosa di nuovo. Accingendosi a tale non facile compito, Jommelli obbedisce in parte ad alcune convenzioni, soddisfacendo contemporaneamente le aspettative di ascolto dell'uditorio. Queste convenzioni comprendono alcune rappresentazioni figurate del testo: una melodia ascendente con accompagnamento strumentale concitato per rendere musicalmente il verso «De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput» (nel *Dixit Dominus* in Sol maggiore); valori lunghi per rendere le espressioni «in aeternum» e «manet in saeculum saeculi» (nei *Confitebor tibi* in Fa maggiore e in La maggiore), veloci figurazioni ripetute, pause, e salti discendenti per rendere la locuzione «dentibus suis fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit» (nel *Beatus vir* in La maggiore), e così via. L'inizio della piccola dossologia («Gloria Patri») è sempre lento e festoso, mentre il passo «Suscitans a terra» (nel *Laudate pueri* in Sib maggiore) è caratterizzato da uno slancio trascinate.

I salmi vespertini di Jommelli colpiscono inoltre per le loro disposizioni formali tanto nel macro quanto nel micro; le composizioni con orchestra sono notevoli anche per la scrittura rispettosa delle particolarità dei vari strumenti. Tutti i brani sono caratterizzati da una considerevole bellezza sonora, un elevato virtuosismo canoro nelle parti solistiche, e un immediato effetto sugli ascoltatori. Per tutti questi aspetti, i salmi vespertini di Jommelli costituiscono una musica assolutamente da riscoprire, da inserire a pieno titolo nella prassi musicale liturgica e dei programmi di concerto.