

Simone Caputo

UN REQUIEM «SCRITTO IN 3 GIORNI»: LA MISSA PRO
DEFUNCTIS DI NICCOLÒ JOMMELLI

§ 1. *Jommelli alla corte del duca Carlo Eugenio del Württemberg*

Nel 1753 Niccolò Jommelli giunse alla corte del Württemberg, invitato del duca Carlo Eugenio, grande appassionato di teatro musicale italiano. In quegli anni Jommelli era al culmine della fama e, di conseguenza, assai ricercato: ricevute offerte da sedi prestigiose come Lisbona, Mannheim e Stoccarda, scelse quest'ultima, che gli offriva eccellenti garanzie artistiche ed economiche. Nel 1750 il duca Carlo Eugenio aveva dotato Stoccarda di un attrezzatissimo teatro, dove nel 1751 erano stati eseguiti con grande successo due drammi per musica di Jommelli, *Ezio* e *Didone*; i contatti tra il compositore e la corte tedesca erano poi proseguiti nel 1753, con la partecipazione del maestro aversano al pasticcio *Fetonte*, per il compleanno del duca. I due si erano conosciuti quello stesso anno, in gennaio, durante un viaggio a Roma di Carlo Eugenio: forse, proprio in quella occasione, furono gettate le basi per il successivo ingaggio.¹ Giunto a Stoccarda il 10 agosto, dopo appena venti giorni, in occasione del compleanno della duchessa, Elisabetta Federica

¹ I rapporti tra la famiglia regnante del Württemberg e l'Italia furono intensi durante il lungo governo di Carlo Eugenio; i quattro viaggi che il duca compì nella penisola contribuirono a rendere la corte del Württemberg uno dei centri principali del *transfer* culturale, artistico e musicale italo-tedesco tra il 1744 e il 1793. In tale contesto vale la pena menzionare il ruolo diplomatico, e ancor più informativo, giocato dai titolari dell'agenzia romana del curioso e ricettivo duca, i quali furono, in ordine di tempo dal 1749, l'abate Alessandro Miloni, il canonico Paolo Bernardo Giordani e l'abate Gaetano Marini; cfr. IRENE POLVERINI

Sofia di Brandeburgo-Bayreuth, Jommelli presentò la sua prima opera per la corte del Württemberg, *La clemenza di Tito*; pochi mesi dopo, a novembre, fu nominato *Oberkapellmeister* (incarico assunto ufficialmente dal 1° gennaio 1754), con un salario di circa 3.000 fiorini (comprendente una pensione per la moglie, in caso di decesso, di 750 fiorini circa).² Nei successivi sedici anni, Jommelli poté comporre godendo di un'ottima condizione contrattuale e delle ampie e ricche risorse artistiche messe a disposizione dalla corte.³ Ne beneficiò particolarmente il suo teatro musicale, in termini numerici (qui nacquero diverse nuove versioni di drammi del Metastasio, tra cui *Ezio*, 1758, *Alessandro nell'Indie*, 1760, *Didone abbandonata*, 1763, *Demofonte*, 1764, nonché alcune prime intonazioni di testi già molto diffusi, come *L'Olimpiade*, 1761, e la collaborazione con il nuovo poeta di corte, Gaetano Martinelli, che scrisse per Jommelli due opere comiche, *La critica* e *Il matrimonio per concorso*), e qualitativi (se al duca spettava l'ultima parola sulla scelta dei soggetti e sulla struttura delle opere, Jommelli aveva il controllo su tutta la produzione e poteva contare su elementi eccellenti in ogni

FOSI, "Siam sempre sossopra ed in gran moto per i Francesi". *Gli echi della Rivoluzione nelle lettere di Gaetano Marini a Carlo Eugenio duca del Württemberg (1789-1793)*, «Archivio della Società romana di Storia patria», 115, 1992, pp. 181-215; FABRIZIO DORSI, *Da Lucio Vero a Vologeso: l'evoluzione stilistica di Niccolò Jommelli*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, 2 voll., Milano, Vita e Pensiero, 2000, II, pp. 111-131; *Die großen Italienreisen Herzog Carl Eugens von Württemberg*, a cura di Wolfgang Uhlig e Johannes Zahlten, Stuttgart, Kohlhammer, 2005; MATTEO BORCHIA, *Gli agenti delle corti tedesche*, tesi di Dottorato, Università di Roma "La Sapienza", 2012, pp. 93-138, 304-487.

² Cfr. JOSEF SITTARD, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, 2 voll., Stuttgart, Kohlhammer, 1891 (rist. in volume unico, Hildesheim, Olms, 1970), I, p. 51.

³ Sul teatro musicale alla corte del Württemberg al tempo del duca Carlo Eugenio, si veda HERMANN ABERT, *Die dramatische Musik*, in *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, Esslingen, 1905, pp. 555-611. Jommelli trovò nel Württemberg terreno fertile per la sua arte e preparato in più direzioni: arte tragica francese, balletto d'azione (con Gaetano Vestris e Jean-Georges Noverre, che lì produssero i loro lavori più importanti) e gli stretti legami con la vicina Mannheim (ove operava Ignaz Jacob Holzbauer), tutti elementi favorevoli al maestro aversano e al dorato periodo che seguì, interrotto solo dalle restrizioni finanziarie imposte dalla guerra dei Sette anni.

settore: cantanti, scenografi, ballerini e orchestrali – che da 24 elementi nel 1755 passarono a 47 nel 1767).⁴

In qualità di maestro di cappella, Jommelli fu obbligato a comporre anche musiche per i servizi liturgici, di rito protestante e cattolico. Pur se convertito al cattolicesimo, Carlo Eugenio, applicando il principio del *Cuius regio, eius religio*, fondamentale per la risoluzione delle crisi successive alla riforma protestante, non ne promosse il culto nel ducato, facendone un fatto di natura puramente personale e tollerando largamente il protestantesimo e altre confessioni religiose. Da ciò la necessità di provvedere attraverso la cappella musicale a composizioni tanto per i riti cattolici (destinati a soddisfare le esigenze della famiglia ducale, in occasioni prevalentemente private) quanto per quelli protestanti (pubblici). Carlo Eugenio aveva ereditato tale situazione dal padre Carlo Alessandro,⁵ che nel 1712 si era convertito al cattolicesimo e, all'atto di succedere nel 1733 allo scomparso cugino Eberardo Ludovico, qua-

⁴ L'ambiente di Stoccarda fornì a Jommelli mezzi non comuni: secondo Saverio Mattei questo fu il periodo aureo per la produzione teatrale del compositore, perché in nessun altro teatro d'Europa avrebbe potuto trovare «un tutto insieme egualmente perfetto». Inoltre – elemento decisivo per l'evoluzione del suo stile orchestrale – Jommelli aveva pienamente sotto controllo la gestione dell'orchestra, e «non solo era il maestro, ma il direttore di tutto lo spettacolo, avendo il Duca riunite in lui tutte le facoltà illimitate per ciò che riguardava lo spettacolo, senza dipendenza di Ministero alto, o forense»; cfr. SAVERIO MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed Elogio di N. J.* (1785), Bologna 1987 (*Elogio* alle pp. 59-136; in part. pp. 85-86).

⁵ Il duca Carlo Alessandro (1684-1737) maturò nel 1712 a Vienna la conversione al cattolicesimo, a cui non furono estranei gli ammaestramenti ricevuti dal gesuita Vitus Georg Tönnemann, confessore dell'imperatore Carlo VI e cappellano maggiore delle truppe imperiali. Nel testamento del 1737, Carlo Alessandro ribadiva di avere effettuato questo passo per intima convinzione religiosa, «ohne einzige Nebenabsicht», vale a dire senza l'intenzione di agevolare, per esempio, la sua carriera nell'esercito cesareo. D'altro canto il suo indiscusso eroe militare era l'amico, cattolico, Eugenio di Savoia, a fianco del quale, dal 1698, egli combatté valorosamente in diverse campagne contro i Turchi e, in Italia settentrionale, contro i "Gallispani". Carlo Alessandro fece battezzare tutti i suoi figli maschi con il secondo o primo nome di Eugenio. Cfr. PAUL SAUER, *Ein kaiserlicher General auf dem württembergischen Herzogsthron. Herzog Carl Alexander von Württemberg 1684-1737*, Filderstadt, Markstein, 2006, pp. 60-61; JOACHIM

le sovrano del Württemberg, aveva ceduto alle richieste dei potenti *Landstände* evangelici impegnandosi, con la sottoscrizione di apposite reversali, a mantenervi lo *status quo* confessionale;⁶ gli stessi accordi erano stati poi firmati anche da Carlo Eugenio. Per questa ragione, durante gli anni al servizio del duca, Jommelli compose poche ma significative opere sacre, legate per lo più a specifiche occasioni celebrative,⁷ e demandò la scrittura di musiche per i servizi liturgici regolari (come, ad esempio, i cicli di cantate che venivano prodotti con cadenza quasi annuale) ad altri compositori legati alla corte.⁸ Una di queste rare ma significative occasioni fu il funerale per la morte di Maria Augusta di Thurn und Taxis, madre

BRÜSER, *Herzog Karl Alexander von Württemberg und die Landschaft (1733 bis 1737). Katholische Konfession, Kaiserentreue und Absolutismus*, Stuttgart, Kohlhammer, 2010, pp. 16-32; ALESSANDRO CONT, *La Chiesa dei principi. Le relazioni tra Reichskirche, dinastie sovrane tedesche e stati italiani (1688-1763)*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2018, pp. 156-169.

⁶ Cfr. J. BRÜSER, *Herzog Karl Alexander von Württemberg* cit., in partic. pp. 32-34, 164-184; MATTHIAS SCHNETTGER, "... keine andere, als die Evangelische Religion, in Unserm Herzogthum eingeführet, noch geduldet werden darff". *Das lutherische Herzogtum Württemberg und seine katholischen Landesherren (1733-1797)*, in *Unversöhnte Verschiedenheit. Verfahren zur Bewältigung religiös-konfessioneller Differenz in der europäischen Neuzeit*, a cura di Johannes Paulmann, Matthias Schnettger, Thomas Weller, Göttingen-Bristol, Vandenhoeck & Ruprecht, 2016, pp. 65-90. Per ceti territoriali o *Landstände* del Ducato del Württemberg s'intendono *Präläten* e *Landschaft*, ossia i rappresentanti del clero e quelli delle città e uffici, tutti compresi nel variegato gruppo sociale della cosiddetta *Ehrbarkeit* (Notabilato).

⁷ Per un quadro ampio e dettagliato sulla produzione sacra e liturgica di Jommelli si rimanda ai fondamentali studi di WOLFGANG HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774): Unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen*, 2 voll., Olms, Hildesheim, 1984 (in part. al primo volume, pp. 51-57, *Stuttgart: Oberkapellmeister am Württembergischen Hof*), e *Jommellis Kirchenkompositionen während seiner Stuttgarter Zeit*, in *Musik in Baden-Württemberg*, 3, Stuttgart, Metzler, 1996, pp. 179-196, dai quali ha preso le mosse il presente contributo. Hochstein ipotizza che Jommelli compose durante il soggiorno a Stoccarda le seguenti composizioni per eventi celebrativi: la *Missa pro defunctis*, il *Miserere* in Sol minore, un *Te Deum* e una *Messa* in Re maggiore.

⁸ Sui musicisti al servizio del duca Carlo Eugenio, si veda SAMANTHA OWENS, *The court of Württemberg-Stuttgart*, in *Music at German Courts, 1715-1760*, a cura di Samantha Owens, Barbara M. Reul, Janice B. Stockigt, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, pp. 165-196.

di Carlo Eugenio, deceduta il 1° febbraio 1756, anch'ella di fede cattolica.

§ 2. *La cerimonia funebre per la morte di Maria Augusta di Thurn und Taxis*

Col decreto ducale del 2 febbraio 1759 (Hauptstaatsarchiv Stuttgart A 21, Bü 739) fu data pubblica notizia delle celebrazioni che avrebbero accompagnato la dipartita di Maria Augusta (tra cui figurava la messa funebre in suo onore), e dei divieti legati all'evento luttuoso (come suonare in pubblico campane e organi nelle sei settimane successive alla scomparsa).⁹ Nel decreto la musica è menzionata una sola volta, quando si precisa che all'arrivo del feretro in chiesa il *Requiem aeternam* avrebbe iniziato a risuonare; nel documento non vi sono informazioni sul compositore della messa funebre e sugli esecutori. Anche nei mandati di pagamento relativi alle esequie non compaiono specifiche voci dedicate ai musicisti e al compositore, dal momento che i costi del servizio musicale sono indicati come spese ordinarie;¹⁰ si fa solo menzione della ricompensa per tal "Secretarius Fleischmann", chiamato a scrivere testi che avrebbero decorato il *Castrum doloris* e versi per i canti che avrebbero accompagnato il feretro alla chiesa.

Siamo a conoscenza dei nomi dei musicisti che presero parte alla cerimonia funebre grazie a uno scambio epistolare tra il barone Ferdinand von Wallbrunn e il duca Carlo Eugenio: nel rispondere alle richieste di informazioni del barone, sulle spese che la corte avrebbe sostenuto per la musica del rito funebre, il duca accluse

⁹ Un'ampia disamina delle fonti utili a ricostruire la cerimonia funebre per Maria Augusta di Thurn und Taxis (editti, mandati di pagamento, cronache) è contenuta in MANFRED H. SCHMID, *Das Requiem von Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell (1756)*, «Musik in Baden-Württemberg», 1997, Band 4, pp. 11-30.

¹⁰ Un facsimile della lista dei musicisti al servizio della corte del Württemberg tra il 1754 e il 1755 è riprodotto in *350 Jahre württembergisches staatsorchester. Eine Festschrift*, Württembergischen Staatstheatern, Stoccarda, 1967, supplemento, p. 175.

una minuta contenente i nomi e i compensi dei musicisti impiegati. Dal documento – scritto probabilmente da Jommelli stesso (l’installazione è in lingua francese, lingua che il compositore usò durante il soggiorno a Stoccarda) – si deduce che non tutti i musicisti di corte vennero coinvolti nell’esecuzione. Grazie alla corrispondenza, sappiamo inoltre che il duca chiese di aggiungere un compenso per Jommelli che, probabilmente, nel redigere la minuta non aveva indicato l’onorario di fianco al suo nome (v. Tabella 1).¹¹

Tabella 1. Hauptstaatsarchiv Stuttgart A 21, Bü 739:
lista dei musicisti impiegati il 9 febbraio 1759 nell’esecuzione
della *Missa pro defunctis* di Jommelli

Niccolò Jommelli	[maestro di cappella]	70	Gulden
Marianne Pirker	[soprano]	120	"
Giuseppe Jozzi	[soprano]	50	"
Francesco Guerrieri	[contralto]	50	"
Christoph von Hager	[tenore]	50	"
Cajetan Neusinger	[tenore]	50	"
Franz Bozzi	[castrato?]	50	"
Wagner	[basso?]	30	"
Johann B. Enslin	[basso]	30	"
Pasquale Bini	[violino]	50	"
Franz Joseph Pirker	[violino]	50	"
Pietro Martinez	[violino]	50	"
Andreas Kurz	[violino]	50	"
Johann H. Bothoff	[violoncello]	50	"
Rösler	[contrabasso]	50	"
Jahn (figlio)	[contrabasso]	30	"
Herdlin	[viola]	30	"
Stierlin (padre)	[contrabbasso]	30	"

Nella lista gli esecutori sono divisi per gruppi: ai cantanti seguono i violinisti, quindi i restanti membri della sezione degli archi. La divisione rispecchia anche una differenziazione nel compenso: più alto per voci acute e violinisti, più basso per voci gravi, viola e con-

¹¹ Per una disamina completa della corrispondenza tra il duca Carlo Eugenio e il barone Von Wallbrunn, si veda M. H. SCHMID, *Das Requiem von Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell (1756)* cit., pp. 11-30.

trabbassi. Mancando un organista a Ludwigsburg, fu lo stesso Jommelli a suonare l'organo. Non soddisfatto dello strumento di cui era dotata la *Hofkirche* (un organo a 12 registri, delle dimensioni di 2,55 per 3,80 metri, inserito in una struttura lignea disegnata dall'architetto Donato Giuseppe Frisoni),¹² Jommelli lo fece sostituire con uno di dimensioni più piccole (che fu posizionato nella struttura lignea preesistente), realizzato da Johann Georg Stölzel.

Ampi resoconti della cerimonia funebre comparvero il 17 febbraio 1756 su due giornali dell'epoca lo *Stuttgarter privilegierte Zeitung e Der über See und Land daher eilende Mercurius (Stuttgart'sche Ordinarier Dienstags Journal)*.¹³ Stando alle informazioni riportate nelle cronache, il corteo funebre che accompagnò la salma alla *Hofkirche* di Ludwigsburg partì il mattino del 9 febbraio da Göppingen, località distante circa 50 chilometri dalla capitale del ducato, dove Maria Augusta si era ritirata a vivere nel 1750 dopo contrasti col figlio Carlo Eugenio. Il carro funebre, trainato da sei cavalli e scortato da una guarnigione militare, attraversò diversi villaggi e città, che fecero risuonare le campane a lutto al passaggio della salma, omaggiandola in modi diversi: ad esempio, a Esslingen am Neckar, località situata a pochi chilometri da Stoccarda, un coro di bambini accolse il corteo, mentre inni funebri furono eseguiti da musicisti e cantori posti su una loggia costruita nelle adiacenze del municipio. La salma giunse a Ludwigsburg nel pomeriggio, salutata dai suditi e dagli amministratori del ducato; alle 19, preceduta da un ampio numero di portatori di fiaccole, riprese il cammino verso la *Hof-*

¹² Nel 1715 l'architetto Donato Giuseppe Frisoni (1683-1735) era stato nominato dal duca del Württemberg, Eberardo Ludovico, direttore delle sue costruzioni e in particolare del castello ducale di Ludwigsburg; modificando i progetti originari di Johann Friedrich Nette, Frisoni creò in due riprese, tra il 1717 e il 1733, quel poderoso complesso di edifici che fece del castello di Ludwigsburg una delle più importanti residenze di principi tedeschi nel secolo XVIII, per dimensioni grandiose e per forme leggere. Frisoni elaborò anche i progetti per la costruzione della città residenziale di Ludwigsburg, tra i quali quello della *Evangelische Kirche* (1726-1730).

¹³ Una copia della cronaca del funerale comparsa sul giornale *Der über See und Land daher eilende Mercurius* è riprodotta in M. H. SCHMID, *Das Requiem von Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell (1756)* cit., pp. 19-20.

kirche. Qui, in serata, dopo che furono recitate le preghiere che accolgono il feretro all'ingresso in chiesa, ebbe inizio il rito funebre. I musicisti erano posizionati su un'ampia balaustra che si trovava nella sezione destra del transetto, dove era anche l'organo; nella sezione opposta sedeva il duca, con familiari e notabili; nell'intersezione tra navata e transetto, di fronte all'altare maggiore, si trovava il catafalco.

§ 3. *Un Requiem «scritto in 3 giorni»*

Avendo a disposizione poco tempo per comporre la messa – come sottolinea l'intestazione di una copia napoletana della partitura, in cui si legge che fu scritta «in 3 giorni»¹⁴ –, Jommelli ricorse in modo consistente alla parodia di parti di opere sacre precedentemente composte, ignote in terra tedesca, e alla tecnica del "da capo". Analizzando la copia manoscritta della partitura del 1775 (Parigi, Bibliothèque Nationale, L 4653),¹⁵ probabilmente derivante dalla collezione di opere jommelliane appartenuta a Giuseppe Sigismondo, e riprendendo gli studi che Wolfgang Hochstein ha dedicato al *Requiem* di Jommelli, è possibile ricostruire l'elenco delle auto-citazioni (v. Tabella. 2).

¹⁴ Copia manoscritta della partitura, Napoli, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 21.6.8. La partitura presenta la seguente intestazione nel frontespizio: Missa | Pro Defunctis | Del Maestro D. Niccola Jommelli | Napolitano | Wittembergh 1766 Per uso del Real Cons:rio di S.M.a della Pietà | de' Torchini 1781. Sul frontespizio si trovano due scritte di mano posteriore: «scritto in 3 giorni nel 1766 per la morte della madre del Duca di Wittembergh» e «Per uso del Real Cons:rio di S.M.a della Pietà | de' Torchini 1781». I brani *Te decet hymnus* (cc. 4v-7r) e *In memoria aeterna* (cc. 17r-21v) sono da attribuire a Nicola Sala (a c. 17r compare in capo al primo pentagramma l'intestazione «Nicola Sala»). Il manoscritto riporta in apertura una biografia manoscritta del compositore (cc. I, II e III: *Vita di D.Nicola Jommelli, Mro di Capla Napoletano*).

¹⁵ Lo stato delle fonti del *Requiem* è particolarmente complesso: il manoscritto che costituisce la fonte primaria è conservato a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale (L 4653) e fu probabilmente realizzato nel 1775 da Giuseppe Sigismondo, aiutante di Jommelli negli ultimi suoi anni di vita e collezionista delle sue composizioni. È verosimile ipotizzare che la copia della partitura sia giunta a Parigi in seguito alla missione di Rodolphe Kreutzer e di Nicolas Isouard,

Come si evince dalla Tabella 2, Jommelli utilizzò la tecnica della parodia di brani sacri precedentemente composti per le sezioni contrappuntistiche (in forma di fuga e fugato); inoltre, in caso di

Tabella 2 - NICCOLÒ JOMMELLI, *Missà pro defunctis*:
schema riepilogativo delle sezioni del *Requiem*

Sezioni	Tonalità	Voci	Parodie
• Introitus <i>Requiem aeternam</i> <i>Te decet hymnus [assente]</i>	Mib mag	solì: SA; coro: SATB	
• Kyrie <i>Kyrie eleison [fuga]</i> <i>Christe eleison</i> <i>Kyrie eleison [da capo]</i>	Mib mag Do min Mib mag	SATB Solì: SAT; coro: SATB SATB	<i>Laetatus sum</i> , salmo, 1743 <i>Missa [Kyrie / Gloria]</i> , 1745 <i>Laetatus sum</i> , salmo, 1743
• Dies irae <i>Dies irae</i> <i>Salva me</i> <i>Oro supplex</i> <i>Pie Jesu [fugato]</i>	Mib mag / Do min Mib mag / Do min Do min Mib mag	coro: SATB solì e coro: SATB coro: SATB SATB	<i>Laudate pueri</i> , salmo, 1746
• Offertorium <i>Domine Jesu Christe</i> <i>Libera eas</i> <i>Quam olim Abrahae [fuga]</i> <i>Hostias et preces</i> <i>Quam olim Abrahae [da capo]</i>	Mib mag Mib mag / Do min Mib mag Do min Mib mag	coro: SATB coro: SATB SATB solì: SATB SATB	<i>La passione</i> , 1749 <i>La passione</i> , 1749
• Sanctus <i>Sanctus</i> <i>Hosanna [fuga]</i> <i>Benedictus</i> <i>Hosanna [da capo]</i>	Mib mag Mib mag Do min Mib mag	solì: ST; coro: SATB SATB solo: S SATB	<i>Dixit Dominus</i> , salmo, 1751 <i>Dixit Dominus</i> , salmo, 1751
• Agnus Dei <i>Agnus Dei</i> <i>Dona eis requiem [fugato]</i>	Mib mag Mib mag	solì: SATB; coro: SATB SATB	<i>La passione</i> , 1749
• Communio <i>Lux aeterna [fuga]</i> <i>Requiem aeternam</i> <i>Cum Sanctis tuis</i>	Mib mag Mib mag Mib mag	SATB; coro: SATB solì: SA; coro: SATB coro: SATB	ripresa dell' <i>incipit</i> dell' <i>Introitus</i>

inviati all'archivio della Pietà dei Turchini «ad osservare il [...] novello archivio, per acquistare il più raro, e l più virtuoso della nostra Raccolta, ed acquistarlo per completare il nascente Archivio Francese» (GIUSEPPE SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani, Raffaele Mellace, Roma, SEdM, 2016, p. 78). Di Jommelli vennero raccolte e copiate numerose composizioni. A Parigi è conservato anche un secondo esemplare della messa (L 4662), a sua volta imparentato con tre manoscritti napoletani (uno dei quali, il citato I-Nc, Mus. 21.6.8, con una biografia manoscritta di Jommelli). Per una disamina dettagliata dello stato delle fonti del *Requiem* di Jommelli si rimanda a W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., II, pp. 29-33, e al contributo di Giovanni Polin nel presente volume.

ripetizioni testuali all'interno di una stessa sezione (*Kyrie eleison; Quam olim Abrahae; Hosanna; Cum Sanctis tuis*), Jommelli ricorse alla riproposizione della parte con la formula del "da capo"; infine adottò un espediente simile per la sezione conclusiva della messa, dal momento che gli ultimi versi del *Communio*, «Requiem aeternam dona eis, Domine | et lux perpetua luceat eis», sono identici a quelli che aprono l'Introitus, generando così un chiaro collegamento sonoro tra l'inizio e la fine della composizione. Oltre alla parodia di brani sacri precedentemente composti, Jommelli impiegò anche citazioni di frammenti di sue opere, testimonianza ulteriore del breve tempo che ebbe a disposizione per redigere la messa: tali tracce sono udibili, ad esempio, nel *Communio*, il cui tema della fuga («Lux aeterna luceat eis, Domine»), richiama quello composto per i versi «Quia fecit mihi magna» del *Magnificat* a 8 voci (v. Es. 1), e nel *Benedictus*, che presenta nelle prime 4 battute un motivo molto simile a quello che apre la *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (v. Es. 2).

Vivace

Lux aeterna luceat eis, Domine

Soprano

Qui - a fecit mihi magna

Soprano

Es. 1 - NICCOLÒ JOMMELLI: *incipit* del *Communio* della *Missa pro defunctis* e del «Quia fecit mihi magna» del *Magnificat* a confronto

Adagio VI I

Adagio assai VI

Es. 2 - NICCOLÒ JOMMELLI: *incipit* del *Benedictus* della *Missa pro defunctis* e della *Lamentatio Jeremiae Prophetae* a confronto

Non sorprende la scelta di Jommelli di non comporre musica per la seconda parte dell'*Introitus*, il *Te decet hymnus* (omise anche *Graduale* e *Tractus*, secondo una tradizione affermata in Italia durante il tardo Rinascimento). I versi furono probabilmente intonati in canto gregoriano dall'assemblea dei fedeli, secondo una tradizione diffusa in quelle terre, da Stoccarda a Dresda, e ancora viva nel corso del XVIII secolo.

Un accenno al *Requiem* in Re minore (ZWV 48) di Jan Dismas Zelenka (1679-1745), tra i più rappresentativi della tradizione di comporre messe per i defunti nel sud-est della Germania, può essere utile per comprendere quale peso ebbe probabilmente questa tradizione sulle scelte operate dal maestro aversano, quando fu chiamato a celebrare la morte di Maria Augusta. Il *Requiem* in Re minore, per soli, coro e orchestra, fu scritto da Zelenka probabilmente nel 1721, su commissione di Maria Giuseppa, figlia dell'imperatore Giuseppe I d'Aburgo, per celebrare il decennale della morte del padre (1711). La *texture* vocale, prevalentemente corale, combina polifonia imitativa a sezioni omofoniche; ben sei fughe caratterizzano le diverse sezioni che compongono la messa (*Requiem aeternam*, *Kyrie II*, *Huic ergo*, *Quam olim Abrahae*, *Sanctus*, *Benedictus*): tra queste, il *Benedictus* vede la forma del fugato combinata con un canone a due voci (soprano e contralto). Se la ricombinazione e sovrapposizione di parti del testo del *Dies irae* appare inusuale, tradizionale è il trattamento di *Introitus*, *Offertorium* e *Communio*, col ricorso al canto gregoriano per i versi del *Te decet hymnus* (*Introitus*), del *Domine Jesu Christe* e dell'*Hostias* (*Offertorium*) e del *Lux aeterna* (*Communio*). Infine, Zelenka utilizza per i versi conclusivi del *Communio*, «Requiem aeternam dona eis, Domine | et lux perpetua luceat eis», la stessa musica che accompagna l'*incipit* dell'*Introitus*, creando un collegamento tra l'inizio e la fine della composizione attraverso l'invocazione alla pace eterna.

Tornando a Jommelli, la copia manoscritta della partitura redatta da Giuseppe Sigismondo nel 1775 (F-Pn, L 4653) e la già citata notula di pagamento che il duca Carlo Eugenio inviò al barone Von Wallbrunn, contenente i nomi dei musicisti che presero parte alla celebrazione (cfr. Tabella 1), certificano che il compositore

scrisse la *Missa pro defunctis* per soli archi e continuo in morte di Maria Augusta.

Sorprende la scelta di Jommelli di ricorrere, per un evento celebrativo di grande importanza, a un *cast* ridotto e privo di strumenti a fiato, in particolare delle trombe, da sempre simbolo di regalità e spesso utilizzate in messe per defunti regnanti. Manfred H. Schmid ha avanzato l'ipotesi che Jommelli compose il *Requiem* in modo che l'organico potesse comprendere anche trombe: l'idea è suggerita dalla tonalità d'impianto della messa, il Mib maggiore, dalla presenza di trombettisti di corte tra quanti parteciparono alla celebrazione (lo apprendiamo dallo schema redatto per organizzare la disposizione in chiesa degli astanti),¹⁶ e da alcuni passaggi – in particolare del *Dies irae* – caratterizzati da figurazioni tipiche di fanfara.¹⁷ Ad esempio, nell'*incipit* della sequenza (uno dei pochi punti in cui archi e voci procedono in parallelo), Jommelli rimarca con i violini – come fossero squilli di trombe – l'esclamazione del soprano, «*Dies irae*», riprendendo poi la figura su «*Judex ergo*»; lo stesso accade in occasione del *Tuba mirum*, quando il compositore disegna ai violini una figura vibrante che segna la prima metà dell'ottonario, «*Tuba mirum*», mentre una sorta di breve marcia, scandita dai soli violini primi, accompagna la seconda metà, «*spargens sonum*». A mo' di fanfara sembra essere costruito anche l'accompagnamento che introduce il *Rex tremendae majestatis*, sezione che può considerarsi una sorta di campione del trattamento tradizionale e al contempo innovativo e plastico che Jommelli riserva all'orchestra in diverse parti della messa, volto a bilanciare con varietà ed espressività la regolarità data dell'onnipresente tonalità d'impianto, il Mib maggiore (cfr. Es. 3). Le parole «*Rex tremendae majestatis*» sono infatti introdotte da una

¹⁶ Cfr. Hauptstaatsarchiv Stuttgart A 21, Bü 739; una copia dello schema è riprodotta in M. H. SCHMID, *Das Requiem von Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell (1756)* cit., p. 15.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 28-30. Alcune copie manoscritte della partitura presentano parti per trombe (in alcuni casi con sordina): cfr. l'elenco delle fonti secondarie della partitura in W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., II, pp. 29-36.

rapida figurazione ascendente – eseguita dai violini come fossero delle trombe – che nel verso seguente, «qui salvando salva gratis», attraverso un’inversione viene riutilizzata sempre ai violini in forma d’arpeggio discendente. Mentre l’uso allegorico dei violini

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system (measures 1-10) features a complex, rapid ascending melodic line in the upper staves, with lyrics 'Rex tremendae, tremendae majestatis' and 'cum vix pugnavit cum vix pugnavit sit rem = end'. The second system (measures 11-20) features a complex, rapid descending arpeggiated melodic line in the upper staves, with lyrics 'qui salvando, qui salvando, salvando, salva gratis, Rex tremendae, tremendae majestatis'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Es. 3 - NICCOLÒ JOMMELLI: *Missa pro defunctis, Dies irae*,
«Rex tremendae majestatis | qui salvando salva gratis» (F-Pn, L 4653)

a mo' di fanfara sulla parola «Rex», che genera un parallelo tra la figura divina e Maria Augusta, si inserisce in una tradizione ben consolidata nella storia del Requiem, di diverso segno è il trattamento dello stesso materiale sul verso successivo. Il passaggio repentino dalla visione di collera a quella di pietà è reso da Jommelli con un'astrazione: lo stesso motivo, cambiando il disegno ritmico da una sorta di marcia a un delicato andamento d'archi, perde la connotazione d'origine e riesce, al contempo, ad assicurare coerenza sonora alle due facce del giudizio divino.

Pur drammatizzando il *Dies irae*, come da prassi nel Settecento, Jommelli evita di focalizzare l'attenzione sul singolo verso o strofa (la sequenza è composta da 17 strofe, di tre ottonari ciascuna, e dal *Lacrimosa*, formato da sei versi disposti a coppie), ma guarda al componimento poetico nel suo complesso, enfatizzandone le macro-parti: la paurosa visione del giudizio universale (1. *Dies irae, dies illa* – 8. *Qui salvando salva gratis*); l'ammissione di colpevolezza del peccatore (8. *Salva me, fons pietatis* – 16. *Voca me cum benedictis*); la preghiera del supplicante (16. *Oro supplex et acclinis* – 18. *Huic ergo parce, Deus*); l'invocazione finale al buon Gesù (18. *Pie Jesu*). Jommelli rompe il monotono susseguirsi di ottonari in triplice rima aprendo la seconda sezione del *Dies irae* con l'ultimo verso dell'ottava strofa: il cambio di metro (da C a 3/8) e di agogica (da *Moderato* ad *Andantino*), unitamente alla richiesta di salvezza espressa dal verso «Salva me, fons pietatis», conferiscono un valore ancora più profondo al senso di colpa che domina la sezione. La decisione di aprire questa parte col verso «Salva me, fons pietatis» è inoltre funzionale alla creazione di un parallelo con l'ultimo passaggio della sedicesima strofa, di segno uguale, «Voca me cum benedictis», che chiude la seconda parte della sequenza: tale parallelismo è garantito dall'utilizzo della stessa musica per entrambi i versi. Jommelli ricorre a questo espediente – l'uso di musica uguale (o parzialmente variata) per versi diversi – anche per infondere coerenza e stabilità al percorso di mutazione sonora che attraversa l'intera sequenza: collega, così, l'immagine del giorno del giudizio («*Dies irae*»), che apre la preghiera (strofa 1), con quella centrale del giudice supremo seduto sul suo trono («*Judex ergo*»; strofa 6)

e con la conclusiva richiesta di pace («Huic ergo parce, Deus»; *Lacrimosa*) che precede l'ultima sezione del *Dies irae*, il *Pie Jesu*. La presenza di numerose parti – e all'interno di una singola sezione e nell'intera composizione – in cui la musica si ripete, possibile sintomo di monotomia, conferisce al contrario coesione, forza spirituale e *pathos* religioso alla messa: ciò probabilmente garantì al *Requiem* un successo duraturo, testimoniato dalle numerose fonti secondarie della partitura (o di parti di essa) e dal numero elevato di compositori che, per oltre un secolo, si confrontarono col testo jommelliano, integrandone sezioni mancanti o aggiungendovi parti per strumenti a fiato. Valgono, perciò – come suggerito da Maurizio Dottori¹⁸ per la *Missa pro defunctis* di Jommelli le parole che Metastasio utilizzò per il *Pietà, pietà, Signore* (parafraresi del *Miserere*, 1774) dello stesso maestro aversano:

Non abbiamo ritrovato in esso tutta la sua naturale, varia, ed allettatrice abbondanza di sempre nuovi motivi, ed idee; ma crediamo, che in questo suo insigne lavoro ei l'abbia a bello studio raffrenata, come poco analoga alla situazione dell'animo del contrito ed umiliato Salmista: e si conosce visibilmente, che egli si è studiato di supplirne la mancanza con le pellegrine eleganti sue circolazioni, e col magistrale armonioso concerto delle parti, che non lasciano desiderare altro ornamento, e che palesano l'eccellenza dell'inimitabil scrittore.¹⁹

Dopo la morte di Jommelli, sopraggiunta nel 1774, il *Requiem* «scritto in 3 giorni» ebbe tutt'altra storia – fatta di successo e di numerose e mai interrotte esecuzioni – dei lavori operistici del compositore aversano, che tanta fama gli diedero in vita: questi – prendendo in prestito un'intuizione di Giovanni Polin – «sempre concepiti con straordinaria attenzione per essere tagliati su misura per ciascuna piazza o corte da cui ebbe commesse, tranne motivate eccezioni come ad esempio il *Cajo Mario*, [...] ebbero

¹⁸ MAURÍCIO DOTTORI, *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli: with especial emphasis on funeral music*, Curitiba, DeArtes-UFPR, 2008, p. 88.

¹⁹ S. MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed Elogio di N. J.* cit., p. 101.

scarsa recezione e l'eredità del maestro fu più legata alla buona opinione che si ebbe di lui che non alla effettiva diffusione delle sue partiture teatrali». ²⁰

²⁰ GIOVANNI POLIN, *Tra debiti e crediti: note sul contesto e sull'esperienza operistica veneziana di Jommelli*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Iskrena Yordanova, Napoli, Turchini Edizioni, 2018, p. 765-781: 781.