

Federico Vizzaccaro

«PER LE BASILICHE, CI VUOL ALTRO»:  
LE MUSICHE DI JOMMELLI PER LA FESTIVITÀ  
DEI SANTI PIETRO E PAOLO A ROMA

Tra i compiti che ebbe Niccolò Jommelli quando fu nominato coadiutore del maestro della Cappella Giulia (l'anziano Pietro Paolo Bencini), uno dei più importanti e impegnativi consistette nella composizione e concertazione delle musiche per la festa dei Santi Pietro e Paolo, patroni di Roma.

La festività dei santi Apostoli martiri, le cui origini sono documentate già dal terzo secolo d.C., venivano celebrate a Roma con la stessa intensità e fasto delle due maggiori ricorrenze del calendario liturgico cattolico, il Natale e la Pasqua di Resurrezione. Giancarlo Rostirolla, in un suo saggio del 2004,<sup>1</sup> ha sottolineato il carattere eccezionale di questa festività per quanto riguarda il primo Seicento, descrivendo la magnificenza delle musiche polico-rali e degli apparati realizzati in tale occasione nella basilica di San Pietro, luogo ove era celebrata gran parte della liturgia ad essa connessa.

Per tutto il Seicento e ancora nel Settecento, il cerimoniale relativo a questa festività rimase invariato, e invariati – se non ancora più appariscenti e costosi – furono gli apparati (composti da addobbi, luminarie, palchi, tendaggi, etc.) che vennero utilizzati per adornare la basilica romana.

<sup>1</sup> Cfr. GIANCARLO ROSTIROLLA, *Musiche e apparati nella basilica vaticana per le feste dei Santi Pietro e Paolo e della Dedicazione dalla fine del XVI al primo quarto del XVII secolo*, in *Musik in Rom im 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest / Musica a Roma nel Sei e Settecento: Chiesa e festa*, a cura di Markus Engelhardt e Christoph Flamm, Laaber, Laaber-Verlag 2004, (Analecta musicologica, 33), pp. 417-474.

La festività dei santi Pietro e Paolo si svolgeva (e si svolge tuttora) in tre momenti fondamentali, tra il 28 e il 29 giugno: primi vesperi, liturgia eucaristica, secondi vesperi.<sup>2</sup>

Per le musiche da eseguire in tale occasione intervenivano le due più importanti compagini corali di Roma: Il Collegio dei cantori pontifici (ossia la Cappella pontificia) e la Cappella Giulia. La prima, che costituiva la cappella privata del Papa, cantava ai Primi Vesperi e alla Messa, perché in entrambe le occasioni era il papa stesso a celebrare la messa (o era comunque presente); la cappella Giulia interveniva ai secondi vesperi, alla presenza del clero basilicale (nello stesso momento il papa celebrava contemporaneamente i Vesperi Segreti, ovvero in forma privata).

Ma se, ancora nel Settecento, i cantori pontifici cantavano il tradizionale repertorio polifonico in stile a cappella,<sup>3</sup> dunque senza uso di strumenti, e contando solo sulle proprie forze (circa trenta cantori), ai Secondi Vesperi la Cappella Giulia si esibiva in uno spettacolo musicale e scenografico sontuoso, dal carattere eccezionale considerando che aveva luogo in una delle basiliche maggiori, in un periodo in cui la musica a Roma era limitata da vari ordinamenti e da continui divieti, anche al di fuori delle chiese. Diverse sono le fonti che descrivono tale avvenimento, per il quale fin dal Seicento accorrevano grandi folle di fedeli. In tale occasione, infatti, il maestro della Cappella Giulia ingaggiava numerosi cantori (solitamente provenienti dalle altre cappelle romane o da altre istituzioni), che si univano ai membri stabili della cappella per costituire una compagine corale che poteva superare le cento unità. A questi si univano diversi strumentisti, come si vedrà tra breve. Il maestro di cappella, inoltre, aveva il compito di comporre

<sup>2</sup> Oltre le funzioni liturgiche, nel corso di questi due giorni si svolgevano anche altri rituali extra-liturgici: alla fine dei primi vesperi, ad esempio, sulle soglie della basilica, il papa riceveva la chinea, il tributo in denaro che il conestabile Colonna consegnava in segno di augurio e sottomissione da parte del re di Napoli, e che rimase in auge fino al 1788.

<sup>3</sup> Cfr. i numerosi esempi in ANDREA ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella Pontificia*, Roma, Antonio de Rossi, 1711 (rist. anast. A cura di Giancarlo Rostirolla, Lucca, Libreria musicale italiana, 1988).

almeno una parte delle musiche, appositamente scritte per l'occasione (altri brani potevano essere musiche composte negli anni precedenti, sempre per la stessa festività). Per la Cappella Giulia, dunque, la festa dei Santi Apostoli era l'evento più impegnativo dell'anno, anche rispetto all'altra importante festività che si svolgeva in San Pietro il 23 novembre (Dedicazione della basilica), ove gli apparati e le musiche non erano altrettanto sontuosi. Per i Vespri del 29 giugno erano previsti cinque salmi,<sup>4</sup> un inno (solitamente *Aurea luce*) e il *Magnificat*, oltre ad alcune antifone.

Nel fondo della Cappella Giulia, custodito nella Basilica Apostolica Vaticana, le musiche utilizzate per questa occasione sono spesso facilmente riconoscibili: alcune recano espressamente l'indicazione «per la festa dei SS. Pietro e Paolo», e sono composte nello stile che Giuseppe Ottavio Pitoni nella *Guida Armonica*<sup>5</sup> definisce «grosso» (o «quarto stile») per indicare composizioni a più cori. In questa occasione i cori erano di solito quattro, posizionati in diversi palchi appositamente eretti in diversi punti della basilica, cui si poteva aggiungere un quinto coro, collocato sulla cupola. A ogni coro, come si può osservare proprio dalle musiche manoscritte custodite nel fondo Cappella Giulia, corrisponde uno o più organi, cui si aggiungono violoncelli e contrabbassi per il basso continuo.<sup>6</sup>

Quando Jommelli, per ordine diretto del papa, divenne coadiutore del maestro di cappella della Cappella Giulia suscitò il malcontento dei maestri romani che aspiravano a quel posto molto ambito: un musicista forestiero, nemmeno iscritto alla Congregazione dei Musicisti di Santa Cecilia, e per di più dedito al teatro in musica, si insediava in uno dei luoghi simbolici della musica sacra

<sup>4</sup> Nell'ordine: *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Credidi*, *In convertendo*, *Domine probasti me*.

<sup>5</sup> Cfr. GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Guida armonica, facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini*. Roma [ca. 1690], a cura di Francesco Luisi, Lucca, LIM, 1989.

<sup>6</sup> Nel corso della presente ricerca ho analizzato diverse di queste composizioni: in particolare quelle di Niccolò Jommelli, che ho confrontato con le musiche del maestro di cappella, Pietro Paolo Bencini (in carica dal 1746 al 1755), e del precedente maestro, Giuseppe Ottavio Pitoni (in carica dal 1719 al 1743).

della Chiesa Cattolica, interrompendo una sequenza che annoverava i maggiori rappresentanti della tradizione romana: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Ruggiero Giovannelli, Orazio Benevoli, Giuseppe Ottavio Pitoni, fino a Pietro Paolo Bencini, solo per elencare i nomi più rappresentativi. Di tale malcontento, dell'invidia, e delle trame che i maestri romani intrecciarono a discapito del compositore aversano rimane qualche traccia nella corrispondenza tra Girolamo Chiti (in quel periodo maestro di cappella della Basilica Laterana) e Giovanni Battista Martini.<sup>7</sup> Spettatori di quanto andava accadendo nella Cappella Giulia, i due si scambiarono pungenti e ironici commenti nel constatare che vari personaggi, tra cui i 'guardiani' della Congregazione dei musicisti di Santa Cecilia, rimasero con un palmo di naso quando il «signor Jummella» venne nominato coadiutore del maestro della Cappella Giulia per ordine del papa, senza dover sostenere alcun esame. Diverse sono le lettere in tale senso, dalle quali sono trascritti qui due passi, tra i più significativi.

Sento che Jummella è stato dichiarato dal Papa suo virtuoso, e così l'ha liberato dell'esame, e già sta in possesso del Vaticano e io ne godo a riflesso; e ne dicono dicesse Sua Santità, stante le cose ridicole passate (e chi sono questi buffoni che pretendono da un virtuoso sì rinomato l'esame?). E questo maestro Foschi etc., confermati guardiani apposta per appostare il Jummella, sono restati cum palmite nasi, et avendo rinunciato da un anno e più l'eminentissimo Orsini la protettoria, e si ritrovano senza protezione, etc. sì che lascio considerare a Lei, ed io resto del mio proposito, ilare e contento. (Lettera di Chiti a Padre Martini, Roma 29 marzo 1750. I-Bc, I.12.110)

Godo che il Jummella sia esente dal giudizio di cotesti buffoni;

<sup>7</sup> GIANCARLO ROSTIROLLA, *La corrispondenza tra Martini e Girolamo Chiti. Una fonte preziosa per la conoscenza del Settecento musicale italiano*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987, pp. 211-275; *Settecento musicale erudito: Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1759): 472 lettere del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Luciano Luciani, Maria Adelaide Morabito Iannucci, Cecilia Parisi, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 2010.

oh questa volta sì che saranno restati con un gran palmo di naso, chi troppo cerca, nulla ritrova. (Lettera di Padre Martini a Chiti, Bologna 8 aprile 1750. I-Bc, I.12.111)

Come è noto, pur se Jommelli fu nominato coadiutore di Benicini nell'aprile del 1749, prese effettivamente servizio solo l'anno seguente: e il primo impegno ufficiale al quale partecipò (se non consideriamo alcune apparizioni in cui però non diresse le musiche)<sup>8</sup> fu proprio la festa dei Santi Pietro e Paolo, nel giugno 1750. Il 1750 fu, tra l'altro, anno di Giubileo, e per tal motivo fu organizzata una celebrazione ancora più grandiosa del solito. Per questa occasione Jommelli compose tre dei cinque salmi previsti (i rimanenti due salmi erano opera di Pitoni), l'inno *Aurea luce*, e il *Magnificat*: si tratta delle prime musiche del compositore eseguite in San Pietro.

In realtà il primo documento che ho potuto reperire riguardo l'attività musicale di Jommelli a San Pietro risale a 7 giorni prima della celebrazione della festività dei Santi Apostoli, e si riferisce a una prova dei brani da lui composti, effettuata nella basilica il 22 giugno 1750. Il documento inedito che ho potuto trascrivere è tratto da un diario cerimoniale custodito nell'archivio del Capitolo di San Pietro.<sup>9</sup> Il diario fu compilato dal chierico Vincenzo Camori, il quale descrive minuziosamente tutte le funzioni svolte nella basilica durante l'anno santo. Ecco quanto si legge a p. 491 del diario, alla data del 22 giugno 1750:

Volendosi questa mattina fare la prova dei secondi Vespri della

<sup>8</sup> Ad esempio sfilò in processione con i cantori della Giulia il 14 giugno 1750, in occasione del *Corpus Domini*. Cfr. MAURÍCIO DOTTORI, *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with especial emphasis on funeral music*, Curitiba, De Artes - UFPR, p. 38.

<sup>9</sup> VINCENZO CAMORI, *Diario di tutte le funzioni seguite nella SS.ma Basilica Vaticana l'Anno del Giubileo MDCCL*: Città del Vaticano, Archivio Storico della Fabbrica di San Pietro, *Fondo Archivio del Capitolo di San Pietro, Diaria Caerimonia*, 28, p. 491. Si deve sottolineare che si tratta di un documento eccezionale per la dovizia di particolari che il chierico proferisce per ognuno degli eventi che si svolse nella basilica.

Festa di S. Pietro ed essendo solito negli anni Santi di cantarsi col l'Eco, furono perciò fatti portare sul primo Cornicione della Cuppola due Organi, e 3 Contrabbassi, o sian Violoni. Per quest'effetto restò Monsig.<sup>r</sup> Passionei card. Prefetto della Cappella Giulia, ed alcuni del Clero, essendo altri andati a pranzo, e poi tornati, vennero anche alcuni altri canonici, cioè Mons.<sup>r</sup> Guglielmi, Monsig.<sup>r</sup> Ricci, e il Canonico Sodavini, e molta Nobiltà, anche Dame, che la fece servire Monsig.<sup>r</sup> Ricci di sedie sotto la Statua di S. Domenico, e vi si radunò della gente non poca. Sull'Organo portatile della Chiesa si presero luogo li nostri musici, [...] e qualche Musico forastiere, essendovi anche Jommella nostro M.ro di Cappella Coadiutore: sul cornicione poi si fecero andare da 20 Musici forastieri, e il nostro basso Trinca per fare la battuta, ed anche il cappellano del Coro D. Giovanni Amia [Arnica?], che canta la parte del Tenore. Era intimata di far questa prova l'ore delle 15 e mezza, ma, avendo tardato il Sud.to Jummella, si principò alle 16 e mezza. Si cantò il 2° Salmo due volte, poi il 4°, indi l'Inno, e in ultimo il Magnificat, e si terminò alle ore 18 e un quarto.

Interessante notare che per questa prima prova di Jommelli accorsero ad ascoltare non solo Monsignor Passionei (prefetto della Cappella Giulia) e alcuni rappresentanti del clero, ma anche molta nobiltà e alcune dame, richiamate probabilmente dal nome del compositore già noto a Roma per la sua musica teatrale. E in questa prima occasione, 'quasi ufficiale', è curioso constatare che Jommelli arrivò in ritardo, lasciando tutti, pubblico e musicisti, ad aspettare per un'ora o più.

Gli apprezzamenti che ebbe Jommelli il giorno dei Santi Pietro e Paolo sono noti attraverso il noto resoconto del «Diario ordinario» del 4 luglio 1750:<sup>10</sup>

Ancora la festa celebratasi in S. Pietro per l'occasione medesima è stata in quest'anno di una magnificenza straordinaria, accresciutasi l'illuminazione attorno la Confessione de SS. Apostoli [...]. La musica del Vespero fu numerosa di sopra 200 persone tra voci, ed istrumenti, con undici Organi, e l'Eco sul Cornicione della Cuppola: dirette le virtuose Composizioni dal Sig. Niccola Jummella Maestro

<sup>10</sup> «Diario ordinario», n. 5142, 4 luglio 1750, pp. 16-17.

di Cappella Coadiutore della Basilica; il tutto fatto eseguire senza risparmio di spesa dalla signorile idea, & ottimo gusto di Monsign. Passionei Canonico della stessa Basilica, Prefetto della musica.

Vi sono altre descrizione dell'evento, quale quella del diario dei Cerimonieri di San Pietro compilato da Severino Vagnaroli e già trascritta da Gunnar Wiegand nel 2008:

Vesp.o alle ore 21 e mezza cantato da M. Santamaria con Musica solenne e copiosa de Musici in numero 184 (12 organi, 12 violoncelli, 16 contrabbassi) con Echo alla Cuppola, composizione dell Jumella. Assistero venticinque Cardinali e Vescovi forastieri n. 10 e gran concorso di Popolo e gente forestiera.<sup>11</sup>

Ecco invece quanto annotò Vincenzo Camori nel citato diario del 1750:

Li Musici intervenuti a cantare il Vespro fra tutti furono 170, oltre quelli della Basilica. Sul Cornicione ve ne furono 20 oltre ad alcuni della Basilica, due Organi, e 4 Contrabassi. Tutti gli altri furono sopra li due Cori [...] preparati dietro le Bancate Canonicali. Oltre l'organo portatile, vi furono altri 8 organi, 4 per parte, 12 contrabbassi, e 11 violoncelli, quali dovevano essere 10, ma Monsig.r Passionei Canonico Prefetto della Cappella Giulia vi volle aggiungere l'undecimo.<sup>12</sup>

I numeri indicati in queste fonti sono in parte sovrastimati, come si può verificare dallo spoglio dei documenti contabili della Cappella Giulia.<sup>13</sup> In realtà i cantori furono 105 (di cui 20 per l'eco), 8 gli organisti, 11 i violoni e 13 i contrabbassi (la cui sola funzione era di sostegno al basso continuo). Nelle liste di paga dei cantori,

<sup>11</sup> Cfr. GUNNAR WIEGAND, *Zur Datierung und Rezeption der Kompositionen Niccolò Jommellis für St. Peter in Rom*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Rieti 28-29 aprile 2008), a cura di Gaetano Stella, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2009, p. 160.

<sup>12</sup> V. CAMORI, *Diario di tutte le funzioni seguite nella SS.ma Basilica Vaticana l'Anno del Giubileo MDCCL cit.*, 28, p. 529

<sup>13</sup> Città del Vaticano, Archivio del Capitolo di San Pietro, fondo Cappella Giulia, *Giustificazioni*, vol. 203, f. 92; *Ibid.*, *Entrate e uscite*, vol. 194, c. 197.

tra i tenori vi è anche uno «scholaro del Sig. Jummella», forse un allievo di uno dei Collegi romani, Nazareno o Capranica. E dalle stesse liste si può osservare che al denaro speso per i musicisti se ne aggiunse altro per vario personale: i musicisti ingaggiati per «dare la battuta», i fachini per i mantici e per portare gli organi, i copisti per la trascrizione delle musiche: il totale di spesa, nel 1750, fu di oltre 176 scudi (metà pagati dal conto del capitolo, l'altra metà personalmente da Mons. Passionei). Per fare un paragone si pensi che l'anno precedente la musica costò 64 scudi e 60 baiocchi,<sup>14</sup> e per la successiva festa della Dedicazione (23 novembre 1750), si spesero 32 scudi.<sup>15</sup> Nel 1751, invece, per il vespro dei santi Apostoli si sborsarono 80 scudi e 10 baiocchi,<sup>16</sup> e all'incirca la stessa cifra negli anni successivi.

Per quanto i passi citati dai diversi diari lascino supporre un'accoglienza positiva delle musiche di Jommelli, mi sono chiesto se queste potessero rispecchiare i canoni stilistico-musicali della tradizione romana, che fino a quel momento, proprio con Pitoni e Bencini era stata preservata. Di fatto Jommelli, prima di giungere a San Pietro, aveva scritto musica sacra per ambienti molto diversi da quello romano: a Napoli, dove si era formato, e a Venezia, dove aveva scritto molta musica concertata con gli strumenti, passando anche per Bologna, dove aveva studiato con Padre Martini.

Una risposta a tale quesito è presente nella citata corrispondenza tra Martini e Chiti. I due maestri, espertissimi nell'arte del contrappunto, riportano diversi commenti (sempre infarciti di garbata ironia) attraverso i quali è attestata la limitata esperienza di Jommelli nello stile compositivo di tradizione romana. In particolare i dubbi esposti da entrambi sembrano riflettere un generale giudizio sfavorevole dell'ambiente musicale romano nei confronti di Jommelli. Scrive ad esempio Chiti, il 22 luglio 1750:

Il Signor Jummella ebbe una gran fortuna, e un gran bel campo

<sup>14</sup> *Ivi*, *Giustificazioni*, vol. 203.

<sup>15</sup> *Ibid.*, vol. 203 f. 93.

<sup>16</sup> *Ibid.*, vol. 204, f. 12.



di farsi onore, se avesse avuto più pratica dell'ecclesiastico vero stile; ma la poca esperienza di questo e la gran differenza dalli Salmi di Pitoni al suo operato, mi creda che non hà fatto breccia alcuna, anzi già Roma gli concede il voto "Ingegnioso nel teatro, Inesperto per chiesa" [...]. Questa pratica richiede un continuo et applicato studio, almeno a saper fare una perfetta ben concatenata compositione a otto reali, sì che ci vuole gran sapere, e gran flemma, il che non fa per le bizzarrie teatrali. (I-Bc, I.12.126)

E così si esprime Padre Martini poco dopo, in una lettera del 5 agosto dello stesso anno:

Un talento capace e abile per il teatro sarà debole se non incapace per la chiesa; questa richiede studio e giudizio; quello richiede più spirito che studio. (I-Bc, I.12.127)

In qualche caso Girolamo Chiti è più preciso nell'indicare ove Jommelli si distacchi dalla tradizione romana. Nella lettera del 1° luglio 1750, riguardo le musiche della festa dei Santi Pietro e Paolo scrive:

Finalmente il nostro signore Jummella [...] prese tempo di prender possesso nell'operare di Bencini nel giorno di San Pietro, fra tanto dispendendosi con tre salmi nuovi Laudate, Credidi, In Convertendo, in cui hà preteso di farci l'eco, come suol praticarsi dalla cupola di S. Pietro. Il Pitoni però lo fece nel cupolino con poche parole (e indica i singoli versetti), come al hinno O Roma felix, al Magnificat Et esaltavi umile, beatam me dicent omnes generationes, etc., Amen. Il Jummella, però, ha fatto il contrario [di Pitoni], ché nei suoi salmi è stata più specie di 3° coro, che d'eco. [...] Per l'eco l'ha posto nel primo cornicione delle finestre della cupola. Per quanto mi hanno riferito è andato stentato, e fuori di battuta, aspettando poi a riprendere tanto sopra, che sotto, in modo troppo sensibile. (I-Bc, I.12.124)

La stessa lettera è conclusa con un commento alquanto colorito: "napolitanate!". Secondo quanto scrive Chiti, Jommelli avrebbe utilizzato il coro sulla cupola come un terzo coro reale (e non solo per effetti d'eco), posizionando inoltre tale coro in modo diverso dal solito. Tra i brani composti da Jommelli a Roma, ne ho indivi-

Es. 1 - NICCOLÒ JOMMELLI, *Magnificat*, bb. 1-10;  
(I-Rvat, C.G. VI.58)

Tutti

Cantus  
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat

Altus  
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat

Tenor  
Ma - gni - fi - cat, Ma - gni - fi - cat

Bassus  
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat

Cuppola

Cantus  
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat

Altus  
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat

Tenor  
Ma - gni - fi - cat, Ma - gni - fi - cat

Bassus  
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat

B.c.  
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat

duati solo due in cui è presente il coro d'eco, entrambi pensati per la festa dei SS. Apostoli del 1750: l'inno *Aurea luce* e il *Magnificat*. In effetti, nel *Magnificat*, Jommelli tratta il coro denominato "cuppola" come se fosse un coro principale. Esso interviene nella costruzione del discorso musicale in alternanza al coro primo (il quale è però rafforzato da altri tre cori di ripieno; v. Es. 1).

Nell'inno *Aurea luce* (1750), invece, l'uso dell'eco non sembra differire dall'omonimo inno di Pitoni, composto, quest'ultimo, nel 1725. In questo caso (v. Es. 2 a p. 216) Jommelli utilizza il coro «sulla cuppola» per realizzare l'effetto d'eco solo su poche parole, le stesse che utilizza Pitoni per il medesimo effetto (ossia «O felix Roma»; v. Es. 3 a p. 217).

Soli

Tutti

Cantus  
O fe-lix Ro-ma, o fe-lix Ro-ma

Altus  
O fe-lix Ro-ma, o fe-lix Ro-ma

Tenor  
O fe-lix Ro-ma

Bassus  
O fe-lix Ro-ma

Cupola

Cantus (eco)  
O fe-lix Ro-ma

Altus (eco)  
O fe-lix Ro-ma

Tenor (eco)  
O fe-lix Ro-ma

Bassus (eco)  
O fe-lix Ro-ma

B.c.

Es. 2 - NICCOLÒ JOMMELLI, *Aurea luce, hymnus in festo S.S. Apostolorum Petri et Pauli* (1750): «O felix Roma» con coro "d'eco", bb. 1-8;  
(I-Rvat, C.G. VI.53)

L'Inno *Aurea luce* di Bencini, invece, anch'esso trascritto dal fondo Cappella Giulia, non utilizza un coro d'eco. È infatti composto per canto solo e coro. È comunque interessante osservare l'*incipit* di questa composizione, la cui sezione solistica, in tempo ternario, è simile a molte altre composizioni di area romana del secolo precedente.<sup>17</sup> Si noti, in particolare, l'articolazione della linea melodica, che procede prevalentemente per grado congiunto, con una suddivisione ritmica piuttosto regolare (v. Es. 4 a p. 217).

<sup>17</sup> FEDERICO VIZZACCARO, *Il mottetto a Roma nella seconda metà del XVII secolo*, tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza", aa. 2006-2007, pp. 360-447.

Tutti

Cantus  
O fe-lix Ro-ma quae tan-to-rum prin-ci-pi-um

Altus  
O fe-lix Ro-ma quae tan-to-rum prin-ci-pi-um

Tenor  
O fe-lix Ro-ma quae tan-to-rum prin-ci-pi-um

Bassus  
O fe-lix Ro-ma quae tan-to-rum prin-ci-pi-um

Cupola

Cantus (eco)  
O fe-lix Ro-ma quae tan-to-rum prin

Altus (eco)  
O fe-lix Ro-ma quae tan-to-rum prin

Tenor (eco)  
O fe-lix Ro-ma quae tan-to-rum prin

Bassus (eco)  
O fe-lix Ro-ma quae tan-to-rum prin

Es. 3 - GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Aurea Luce* (per la festa  
del 29 giugno, datato 24 maggio 1725), bb. 1-4;  
(I-Rvat C.G. II.72)

Cantus  
Au-re-a lu-ce et de-co-re ro-se-o lux lu-cis om-nes per-fu-di-sti sae-cu-lum

B.C.

<sup>13</sup>  
C.  
lux lu-cis om-nes per-fu-di-sti sae-cu-lum

<sup>13</sup>  
B.C.

Es. 4 - PIETRO PAOLO BENCINI, *Aurea luce*,  
inno per la festa di S. Pietro, bb. 1-17;  
(I-Rvat, C.G. VI.98)

Es. 5 - N. JOMMELLI, *Aurea luce, hymnus in festo S.S. Apostolorum Petri et Pauli*, bb. 1-9; I-Rvat, C.G. VI.53

Molto più articolato appare l'*incipit* dell'omonima composizione di Jommelli, che inizia allo stesso modo, con una sezione del *cantus* solista (v. Es. 5).

Analizzando anche le altre composizioni di Jommelli concepite per la festa dei santi Pietro e Paolo, ma risalenti al 1752 e al 1753, si può osservare una maggiore complessità nell'articolazione delle sezioni solistiche, la cui scrittura è molto più avanzata rispetto a quella di Bencini. La tecnica che utilizza Jommelli, in questi casi, sembrerebbe effettivamente più vicina allo stile utilizzato per il teatro in musica o per il repertorio cantatistico: ecco un esempio tratto dal salmo *Laudate Pueri*, composto per la festa dei SS. Pietro e Paolo del 1752, in cui sono ben evidenti i virtuosismi della linea vocale (v. Es. 6 a p. 219).

Un omonimo salmo *Laudate pueri* di Bencini, trascritto da Jean Lionnet,<sup>18</sup> e presumibilmente composto per la stessa occasione, non presenta simili passaggi: si confronti come esempio la medesima sezione «Ut collocet» del salmo, anch'essa concepita per voce sola (v. Es. 7 a p. 219).

Tale tipologia di scrittura, infarcita di melismi, caratterizza quasi tutte le sezioni solistiche delle composizioni jommelliane trascritte dal fondo Cappella Giulia: eccone un altro esempio,

<sup>18</sup> Cfr. *La Cappella Giulia, vol. I: I vesperi nel XVIII secolo*, a cura di Jean Lionnet, Firenze, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 53-71



Altus solo  
lu cun-dus ho-mo qui mi-se-re-tur mi-se-re-tur et com-modat

B.C.

A.  
di-spo-net su-in ae-ter-

B.C.

A.  
num non com-mo-ve-ti

B.C.

Es. 8 - NICCOLÒ JOMMELLI, *Beatus vir*, Festa della Dedicazione della Basilica, 18 novembre 1750: «Iucundus homo»; (I-Rvat, C.G. VI.59)

Hà però havuto gran campo di farsi onore che aveva più esperienza, perche la chiesa dà 70 scudi per quel Vespero, e 70 di più ne ha dati il prefetto Monsignor Passionei, [...] ma restringendoci alla conclusione il Dixit a 4 chori, ed il Domine Probasti di Pitoni hanno fatto la sua grandissima zupiera di strepito armonico (benché stentamente guidati), del resto così tanto apparato di cantori per hiems erat parturient montes. Le relazioni sincere l'hò sentite da uno de primi virtuosi indifferente ma praticone di cappella pontificia che fù presente. E tanto mi immaginavo, perché so benissimo che a fare una cosa passabile in simili teatri di basiliche ci vuole almeno 12 anni di noziato, e ci si coglie si, o no; cosa poi sarà per succedere il tempo ce lo scriverà. (I-Bc, l.12.124)

Chiti, riportando il commento di un non meglio identificato cantore «praticone di della cappella pontificia», scrive a Padre Martini che le musiche di Pitoni (ovvero due dei cinque salmi cantati il 29 giugno 1750), in confronto a quelle di Jommelli, «hanno fatto la sua grandissima zupiera di strepito armonico» e conclude sulla inevitabile cattiva prestazione di Jommelli: «tanto mi immaginavo, perché so benissimo che a fare una cosa passabile in simili teatri di basiliche ci vuole almeno 12 anni di noviziato».

I due salmi policorali di Pitoni eseguiti nel 1750 non sono stati individuati, ma è stato possibile analizzarne altri composti probabilmente per la medesima occasione, in altri anni. Si tratta di composizioni che lo stesso compositore definisce in stile «pieno», ossia caratterizzate da un andamento prevalentemente omoritmico e da una tessitura contrappuntistica compatta e strutturata, nelle quali ogni voce ha il medesimo peso nella costruzione formale del brano. Si veda, ad esempio, *l'incipit* del salmo *In convertendo* custodito nel fondo Cappella Giulia (III.21). L'organico, che comprende 4 cori, diversi organi e contrabbassi, lascia supporre che fu composto per il secondo Vespro della festività dei Santi Apostoli (v. Es. 9).

C. I  
In con-ver - ten - do Do - mi - nus cap-ti - vi - ta - tem Si - - - on

A. I  
In con-ver - ten - do Do - mi - nus cap-ti - vi - ta - tem Si - - - on

T. I  
In con-ver - ten - do Do - mi - nus cap-ti - vi - ta - tem Si - - - on

B. I  
In con-ver - ten - do Do - - - mi - nus cap-ti - vi - ta - tem - Si - - - - on

C. II  
In con-ver - ten - do Do - mi - nus cap - ti - vi - ta - tem Si-on - - - Si - on

A. II  
In con-ver - ten - do Do - mi - nus cap-ti - vi - ta - - - tem Si - - - on

T. II  
In con-ver - ten - do Do - mi - nus cap - ti - vi - ta - tem Si - - - - - on

B. II  
In con-ver - ten - do Do - mi - nus cap - ti - vi - ta - tem Si - - - on

B. C.  
In con-ver - ten - do Do - mi - nus cap - ti - vi - ta - tem Si - - - on

Es. 9 - GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *In convertendo a 8 pieno*,  
4 cori (1717), bb. 1-7; (I-Rvat C.G. III.21)



Cantus I  
 In con-ver - ten - do Do-mi-nus ca - pi - vi - ta - tem\_\_ Si - on fac - ti  
 Altus I  
 In con-ver - ten - do Do-mi-nus ca - pi - vi - ta - tem\_\_ Si - on fac - ti  
 Tenor I  
 In con-ver - ten - do Do-mi-nus ca - pi - vi - ta - tem Si - - on fac - ti  
 Bassus I  
 In con-ver - ten - do Do-mi-nus ca - pi - vi - ta - tem\_\_ Si - on fac - ti  
 Cantus II  
 fac - ti su - mus  
 Altus II  
 fac - ti su - mus  
 Tenor II  
 fac - ti su - mus  
 Bassus II  
 fac - ti su - mus  
 B.c.  
 In con-ver - ten - do Do-mi-nus ca - pi - vi - ta - tem\_\_ Si - on fac - ti

Es. 10 - PIETRO PAOLO BENCINI, *In convertendo*, 4 chori a 8 pieno, «per il giorno di S. Pietro», bb. 1-8; (I-Rvat C.G. VI.79)

Anche Bencini utilizza in più casi lo stile pieno per i Salmi. Ecco l'*incipit* dell'omonimo salmo *In convertendo*, nel cui manoscritto è indicato espressamente che fu composto per la festa dei santi Apostoli (v. Es. 10).

Sostanzialmente l'esempio di Bencini ricalca lo stile pieno già utilizzato da Pitoni: si noti in questo caso una maggiore attenzione per l'effetto di contrasto che si crea mediante l'alternanza dei due cori 'battenti'. Tra le composizioni di Jommelli che ho potuto analizzare fino ad ora, invece, non ho trovato brani in stile pieno, ma solo in stile concertato. Solo in qualche caso egli inserisce una sezione di coro in stile pieno, come accade all'interno del salmo *In convertendo* (v. Es. 11 a p. 224). Questo salmo fu composto per la

festività dei Santi Pietro e Paolo del 1753, nell'ultimo anno durante il quale Jommelli fu coadiutore a San Pietro: l'impiego di tale tecnica potrebbe forse collegarsi ad un suo avvicinamento alla prassi stilistica e formale romana. Nel confronto tra alcuni salmi in stile concertato di Bencini e di Jommelli, invece, non sono emerse differenze evidenti dal punto di vista sia della struttura sia della costruzione delle sezioni corali. Ecco la struttura schematizzata di due omonimi Salmi concertati di Bencini e Jommelli:

*Laudate pueri* (1752) di Niccolò Jommelli (I-Rvat, C.G. VI.61)

1. *Laudate pueri*, C, 4 soprani solisti, 2 cori reali (più ripieni)
2. *Excelsus*, 3/8, 1 bemolle in chiave, 2 cori reali (più ripieni)
3. *Qui sicut Dominus*, C, 1 bemolle in chiave, 4 soprani solisti
4. *Suscitans a terra*, C, 2 cori reali (più ripieni)
5. *Ut collocet eum*, C - 3/8, 2 diesis in chiave, 1 soprano solista
6. *Gloria patri*, C ("battuto a tempo ordinario"), 2 cori reali (più ripieni)
7. *Sicut erat*, C, 4 soprani solisti, 2 cori reali (più ripieni), **Uguale alla sez. 1**

*Laudate pueri* di Pietro Paolo Bencini (I-Rvat, C.G. VI.90,3)

1. *Laudate pueri*, C, 2 diesis in chiave, soprano solista, coro (più ripieni)
2. *A solis ortu*, 3/4, 2 diesis in chiave, 1 soprano solista
3. *Excelsis*, C, 2 diesis in chiave, 1 soprano solista, 1 coro (più ripieni)
4. *Qui sicut Dominus*, 3/4, 2 diesis in chiave, 1 soprano solista
5. *Suscitans a terra*, C, 2 diesis in chiave, 1 soprano solista, 1 coro (più ripieni)
6. *Gloria patri*, 3/2, 1 coro, (più ripieni)
7. *Sicut erat*, C, 2 diesis in chiave, 1 soprano solista, 1 coro (più ripieni), **Uguale alla sez. 1**

In entrambi i casi i salmi sono costituite da più sezioni differenziate per stile compositivo e per organico. Se però nella costruzione delle sezioni corali non vi sono sostanziali differenze, ancora una volta si può constatare che è nelle sezioni solistiche e in

Cantus I  
E - un - tes, e - un - tes i - - bant

Altus I  
E - un - tes, e - un - tes i - - bant

Tenor I  
E - un - tes, e - un - tes i - - bant et

Bassus I  
E - un - tes, e - un - tes i - - bant

Cantus II  
E - un - tes, e - un - tes i - - bant

Altus II  
E - un - tes, e - un - tes i - - bant

Tenor II  
E - un - tes, e - un - tes i - - - bant et

Bassus II  
E - un - tes, e - un - tes i - - bant

B.C.  
E - un - tes, e - un - tes i - - bant

Es. 11 - N. JOMMELLI, *In convertendo* (1753):  
«Euntes ibant», bb. 1-5 (I-Rvat C.G. VI.60)

quelle di insieme (duetti, quartetti, etc.) che Jommelli – esperto compositore di musiche per il teatro – adotta una scrittura più complessa e articolata dal punto di vista sia melodico, sia armonico, sia ritmico: ne risulta uno stile di gusto moderno, il cui divario rispetto alla musica sacra di tradizione romana dovette suscitare le reazioni (sia positive sia negative) dei contemporanei, a noi note attraverso le fonti prima citate.

Di tale scrittura è un esempio interessante la sezione per 4 canti solisti «Qui sicut», dal Salmo *Laudate pueri* del 1752: è proprio in casi come questo che Jommelli si allontana maggiormente dalla pratica romana, mostrando, d'altra parte, un'abilità compositiva straordinaria (v. Es. 12).

In conclusione, un'ipotesi: le critiche mosse da Girolamo Chiti e da Padre Martini nei confronti delle musiche composte da Jommelli nel 1750, primo anno di permanenza a Roma, parrebbero proprio riferirsi a tale scrittura 'troppo' moderna per l'ambiente delle cappelle romane.

Cantus 1  
Qui si-cut Do-mi-nus De- - - us nos-ter

Cantus 2  
Do - mi-nus De - us nos - ter

Cantus 3  
Qui si-cut Do-mi-nus De - - - us

Cantus 4  
Do - mi-nus De - us

B.C.

C1  
qui in al-tis in al- - - tis ha-bi-tat

C2  
qui in al-tis in al- - - tis ha-bi-tat

C3  
nos - ter. Qui on al - tis

C4  
nos ter. qui in

B.C.

Es. 12 - N. JOMMELLI, *Laudate pueri* (1752):

«Qui sicut Dominus», bb. 1-14;

(I-Rvat C.G. VI.61)

Nella lettera del 22 luglio 1750 infatti Chiti scrive a Martini:

Sento faccia Jummella la Cantata del Clementino [...]; e qui si farà onore e per verità ha un gran partito de' moderni teatrali accademici diletianti, ma per le basiliche ci vuol altro, che tali partitanti: vuole essere tavolino, contrapunto speculativo, e pratica, e pazienza somma; triplico il videbimus. (I-Bc, I.12.126)

Nella mia pur parziale indagine sulla musica composta a Roma per la festa dei Santi Pietro e Paolo, però, la mia ipotesi è che Jommelli si sia progressivamente avvicinato alla pratica compositiva romana: nei tre anni in cui fu coadiutore nella Cappella Giulia, del resto, poté ascoltare e dirigere la musica degli altri maestri romani, ebbe accesso all'archivio musicale della Cappella Giulia (contenente anche molta musica del Cinquencento), e fu anche costretto a scrivere musica senza l'ausilio di strumenti concertanti (ad eccezione di Santa Maria dell'Anima, ove pure affiancò Pietro Paolo Bencini). Riguardo l'ipotizzato avvicinamento di Jommelli alla tradizione romana, oltre il caso prima citato delle sezioni in stile pieno del salmo *In convertendo* (v. *supra* l'Es. 11), composto per l'ultima occasione in cui il compositore curò le musiche per questa festività, prima del trasferimento a Stoccarda, si veda anche la sezione «Qui seminant» della stessa composizione.

In questo caso Jommelli compone un fugato a 8 voci reali in cui la scrittura contrappuntistica diviene chiara ed equilibrata, più vicina ad alcuni tratti dello stile osservato ancora praticato a Roma (si noti anche il *tactus* 'alla breve'). Ecco le entrate di ognuna delle 8 parti vocali (v. Es. 13 alle pp. 229-231).

Che il musicista abbia subito l'influsso della musica di tradizione romana è certo solo un'ipotesi, ma tale ipotesi<sup>19</sup> confermerebbe quanto narrato nell'*Elogio* di Saverio Mattei (1785), secondo

<sup>19</sup> Ma si veda anche il *Miserere* conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo del fondo Cappella Giulia VI.63 (pur non essendo composto per la festa dei santi Apostoli è un esempio rappresentativo di scrittura che si avvicina a quello stile cosiddetto 'osservato' ancora molto praticato nelle maggiori cappelle romane).

il quale Jommelli, nel 1750, «immerso in questi studi gravi e severi [...] sentivasi sempre trasportato ad una certa Ecclesiastica gravità». <sup>20</sup>

<sup>20</sup> Cfr. SAVERIO MATTEI, *Elogio del Jommelli, o sia Il progresso della poesia, e della musica teatrale*, in ID., *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, Nella Stamperia di Angiolo M. Martini, 1785, ed. facsimile, Sala Bolognese, Forni editore, 1987, p. 84.



Fig. 1 - PIER LEONE GHEZZI, *Jommelli Maestro di Cappella di S. Pietro in Vaticano*

Es. 13 - N. JOMELLI, *In Convertendo* (1753), «Qui seminant in lacrimis», bb. 1-45; (I-Rvat C.G. VI.60)

Cantus I  
Qui se - mi - nant in la - - - - - cri - mis

Altus I  
Qui se - mi - nant in la - - - - - cri - mis

Tenor I  
Qui se - mi - nant in

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

B. C.



16

C. I

A. I

T. I  
la - - - - - cri - mis

B. I  
R  
Qui se - mi - nant in la - - - - - cri - mis

C. II  
S  
Qui se - mi - nant in la - - - - - cri - mis

A. II  
R  
Qui

T. II

B. II

B. C.  
16

31

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

B. C.

se - mi - nant in la - - - - - cri - mis

**S**  
Qui se - mi - nant in la - - - - - cri - mis

**R**  
Qui se - mi - nant in la

31