

*Conservatorio di Musica "F. Cilea"*

*Istituzione d'Alta Cultura*

*Reggio Calabria*

***STILE MODERNO/STILE ANTICO***

*Francesco Durante tra Napoli e Roma*

*Atti del Convegno Internazionale di Studi*

*A cura di Gaetano Pitarresi*

*EDIZIONI DEL CONSERVATORIO DI MUSICA "F. CILEA"*



CONSERVATORIO DI MUSICA "FRANCESCO CILEA"

*Istituzione di Alta Cultura*

*Reggio Calabria*

SOPPLIMENTI MUSICALI

I, 22

## SOPPLIMENTI MUSICALI

### Serie I

#### Documenti e studi musicologici

1. *Lettere a Francesco Cilea, 1878-1910*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001
2. *Francesco Cilea. Documenti e immagini*, a cura di Maria Grande, Reggio Calabria, Laruffa, 2001
3. *Reggio Calabria e la sua storia musicale in età moderna, Catalogo della mostra*, a cura di Maria Grande, Nicolò Maccavino, Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2003
4. *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, Atti del Convegno internazionale di studi (Polistena - San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001
5. *Francesco Cilea e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Palmi - Reggio Calabria, 20-22 ottobre 2000), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2002
6. *Tra Scilla e Cariddi. Le rotte mediterranee della musica sacra tra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria - Messina, 28-30 maggio 2001), a cura di Nicolò Maccavino e Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2003
7. *Epistolario di Rosa Lavarello Cilea. Lettere scelte dal 1950 al 1969*, a cura di Stefania Bringheli, Giuseppe Currao, Anna Neri, Reggio Calabria, Falzea, 2002
8. *Leonardo Vinci e il suo tempo*, Atti dei Convegni internazionali di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002; 4-5 giugno 2004), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti, 2005

9. *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), 2 voll., a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2007
10. *Francesco Mantica e il "Risorgimento civile" degli Italiani*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 6-7 ottobre 2006), a cura di Maria Grande e Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2009
11. *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2010
12. *Nicola Porpora musicista europeo: le corti, i teatri, i cantanti, i librettisti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2008), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2011
13. *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'Età barocca: il Pasticcio*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2009), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2011
14. *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 8-9 ottobre 2010), a cura di Nicolò Maccavino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013
15. *Niccolò Jommelli. L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 7-8 ottobre 2011), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2014
16. *Dramma scolastico e oratorio nell'Età barocca*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2012), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2019
17. *Apologhi morali. I drammi per musica di Apostolo Zeno*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2013), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2018

18. *Le stagioni di Niccolò Jommelli. La musica sacra*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2014), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2020
19. *Polifonie e cappelle musicali nell'Età di Alessandro Scarlatti*, Atti del Convegno internazionale di studi, in memoria di Roberto Pagano (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2015), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2019
20. *Francesco Cilea e l'interesse per il Medioevo nell'opera italiana tra Sei e Novecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 28-29 ottobre 2016), a cura di Nicolò Maccavino (in preparazione)
21. *Entremets e Intermezzi. Lo spettacolo nello spettacolo nel Rinascimento e nel Barocco*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 ottobre 2017), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2020
22. *Stile moderno/Stile antico. Francesco Durante tra Napoli e Roma*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 30 settembre-1 ottobre 2019), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2021

CONSERVATORIO DI MUSICA "FRANCESCO CILEA"  
ISTITUZIONE DI ALTA CULTURA  
REGGIO CALABRIA

STILE MODERNO/STILE ANTICO  
FRANCESCO DURANTE TRA NAPOLI E ROMA

Atti del Convegno Internazionale di Studi  
(Reggio Calabria, 30 settembre-1 ottobre 2019)

*A cura di Gaetano Pitarresi*

Edizioni del Conservatorio di Musica "Francesco Cilea"

*Il Convegno è stato organizzato dal Conservatorio di Musica  
"Francesco Cilea" di Reggio Calabria, con il patrocinio  
della Società Italiana di Musicologia.*

*Il coordinamento scientifico è stato a cura di  
Teresa M. Gialdroni, Maria Grande, Nicolò Maccavino,  
Gaetano Pitarresi*

*Progetto, impaginazione e realizzazione grafica  
di Gaetano Pitarresi*

*In copertina: particolare del busto di Francesco Durante nel prospetto  
orientale dell'Opéra Garnier, Parigi*

*Software Scribus 1.5.5*



A.D. 2021

© EDIZIONI DEL CONSERVATORIO DI MUSICA "F. CILEA"

Via Giuseppe Reale, 1

Tel. 0965.812210 / Fax 0965.499417

89123 REGGIO CALABRIA - ITALY

cmreggiocalabria@gmail.com / [www.conservatoriocilea.it](http://www.conservatoriocilea.it)

ISBN 978-88-87970-17-3



## INDICE GENERALE

<i>Presentazione</i>	
Cettina Nicolosi, Presidente del Conservatorio "F. Cilea"	IX
<i>Prefazione del curatore</i>	
Gaetano Pitarresi	XI
TERESA M. GIALDRONI - GIORGIO SANGUINETTI	
<i>Il genere del canone a Napoli al tempo di Durante</i>	1
SIMONE CIOLFI	
<i>I Duetti di Francesco Durante: opera "aperta" fra trascrizione e trasfigurazione</i>	19
BIANCAMARIA BRUMANA	
<i>L'inno di S. Francesco "O divi amoris victima" di Francesco Durante e la sua tradizione</i>	39
GALLIANO CILIBERTI	
<i>La Messa da Requiem in do minore di Francesco Durante e la sua tradizione</i>	59
GAETANO PITARRESI	
<i>Declinazioni della musica natalizia tra colto e popolare. La "Messa in pastorale" in re maggiore di Francesco Durante</i>	79

JEAN DURON <i>Francesco Durante e la Francia: la figura mitica di un ideale armonico</i>	107
ANTONIO DELL'OLIO <i>Le cantate spirituali a voce sola di Francesco Durante: scenari musicali ed evocazioni figurative</i>	129
NICOLÒ MACCAVINO - GIOVANNI POLIN <i>Appunti sulla produzione oratoriale di Francesco Durante: il caso del "S. Antonio"</i>	181
INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE CITATE	229

Prosegue, con ritmo costante, la serie di pubblicazioni che il nostro Istituto dedica al Settecento. Questa volta i contributi di vari studiosi, che desidero ringraziare per la loro preziosa partecipazione al Convegno ed alla realizzazione di questi Atti, si raccolgono intorno a Francesco Durante, una figura di compositore e di didatta meglio nota attraverso i prestigiosi allievi che si formarono a Napoli sotto la sua guida, ma che godette di ampia fama anche per la sua produzione.

Gli anni trascorsi come insegnante nei Conservatori partenopei ce la fanno sentire particolarmente vicino; un augurio ed una certezza anche per i docenti moderni: il tempo dedicato, con scienza e coscienza, alla formazione delle nuove generazioni non è mai sprecato!

*Prof.ssa Cettina Nicolosi*  
Presidente del Conservatorio di Musica  
"Francesco Cilea" di Reggio Calabria



Nel suo contributo pubblicato in questo volume Jean Duron tratta, facendo soprattutto riferimento agli scritti di Jean-Jacques Rousseau, della fortuna di Francesco Durante; nella Francia del XVIII secolo, terreno fertile di interminabili *querelles*, rappresentava la figura mitica di un compositore, sapiente conoscitore dell'armonia moderna, nutrito di scienza contrappuntistica, ma in grado di maneggiarla con sovrana maestria per suscitare affetti in grado di suscitare i sentimenti dell'animo. Quanto ci sia di ideale nella maniera di tratteggiare la personalità di Durante da parte di Rousseau e quanto effettivamente egli conoscesse la sua musica è dubbio; certamente il musicista giganteggiava nelle espressioni di ammirazione dei suoi numerosi allievi e di chi era entrato in contatto con lui e le sue opere, scritte non per il teatro, ma per scopi didattici e per il mondo sacro. Per scopi didattici: la sua attività di insegnante presso i Conservatori napoletani lo spinse a scrivere una serie di esercizi, canoni, solfeggi, in grado di abituare gli allievi all'arte di combinare le voci, anche improvvisando; in ambito sacro: le composizioni a lui commissionate di cantate spirituali, mottetti, oratori e messe, di grandiose liturgie romane per la morte di Filippo V. Al di là delle poche opere in effetti conosciute ed eseguite, l'Ottocento è comunque il secolo che sancisce, anche grazie alla pubblicazione di suoi solfeggi, all'acquisto di collezioni di suoi lavori manoscritti da parte della Bibliothèque nationale e della British Library, l'entrata ufficiale di Francesco Durante tra coloro che si pongono alla base degli studi musicali, della Scuola napoletana, della quale si sottolineano anche le radici romane, sì da fare del Nostro il corrispettivo, forse meno fantasioso, di Alessandro Scarlatti, da cui egli trae linfa vitale, ma degno di figurare in ogni caso nell'empireo dei Grandi. E come tale il suo busto ap-

proda tra quelli dei compositori che decorano gli esterni del Palais Garnier. Si tratta di un busto, indubbiamente, dalle fattezze ideali; a noi il compito di contribuire a meglio delinearne i lineamenti.

*Gaetano Pitarresi*

TERESA M. GIALDRONI - GIORGIO SANGUINETTI

*Il genere del canone a Napoli  
al tempo di Durante*

Quando si parla di "canone" in musica si possono intendere molte cose diverse. Da una parte, questo nome rappresenta una tecnica compositiva circondata da un alone di mistero, da una sapienza quasi ermetica, che si esprime con artifici ed enigmi, e che raggiunge il suo apice nelle opere speculative di Bach. Tanto più riesce difficile capire come mai il canone, dal Rinascimento in poi, sia stato usato per insegnare il contrappunto alla mente, cioè l'improvvisazione collettiva di un brano contrappuntistico, una prassi che è stata riportata recentemente all'attualità da diversi musicisti e studiosi.<sup>1</sup> Dall'altra parte, il canone è anche stato utilizzato come utile esercizio per sviluppare l'uguaglianza delle mani nello studio dei pianoforte, e in questo senso ha una lunga tradizione che include i canoni presenti nel *Gradus ad Parnassum* op. 44 di Muzio Clementi, e nei *200 piccoli canoni a due voci* op. 14 di Konrad Max Kunz (1812-1875). Esiste però anche un genere di canone che ha avuto una storia e una funzione sociale completamente diversa, niente affatto dotta o esoterica, ma piuttosto giocosa e talvolta anche scollacciata. Parliamo del canone vocale su testo profano, un genere sicuramente minore ma che ha avuto una durata di vita che va dal più famoso

<sup>1</sup> *Rethinking Counterpoint through Improvisation. A Multidisciplinary Conversation with Edoardo Bellotti, Michele Chiaramida, Michael Dodds, Andreas Schiltknecht, Peter Schubert, and Nicola Straffelini*, Atti del convegno (Smarano - Trento, 18-20 novembre 2010), a cura di Massimiliano Guido, «Philomusica on-line», XXI/2, 2012.

esempio del genere, i canoni di Antonio Caldara, a quelli di Mozart fino alla fine dell'Ottocento, con autori quali Schumann e Brahms.

Quale era il ruolo del canone, inteso sia come tecnica compositiva e didattica, sia come divertimento di società, nella Napoli di Francesco Durante? Che i canoni fossero ampiamente presenti nella vita quotidiana dei quattro conservatori napoletani ci sono pochi dubbi. Basterebbe la testimonianza di un allievo indiretto della scuola napoletana come Giuseppe Verdi per confermarlo. In una molto citata lettera a Florimo del 9 gennaio 1871, Verdi racconta gli studi con il suo maestro Vincenzo Lavigna, allievo di Fenaroli, a sua volta allievo di Durante:

Ho visto altre volte, che voi conoscete essere stato il mio Maestro Lavigna! – E sapete voi chi era Lavigna? [...] Lavigna fu condotto (credo nel 1801) a Milano, da Paisiello, che andava a Parigi, non so per quale motivo [...]. Lavigna, era fortissimo nel contrappunto, qualche poco pedante, e non vedeva altra musica, che quella del Paisiello. Mi ricordo una sinfonia che io feci, Egli mi corresse tutto l'istromentale, alla maniera di Paisiello!! “Starei fresco” dissi tra me e da quel momento, non gli mostrai più nulla di composizione ideale; e nei tre anni passati con Lui, non ho fatto altro che Canoni e Fughe, Fughe e Canoni in tutte le salse. Nissuno m'ha insegnato l'istromentazione, e il modo di trattare la musica drammatica. – Eccovi cosa fu Lavigna [...] Vi ripeto: era dotto; ed io vorrei che fossero tutti così i Maestri insegnanti.<sup>2</sup>

“Fughe e canoni in tutte le salse”: con questa frase Verdi rivela tutta l'importanza che egli attribuiva agli studi di composizione osservata, anche se poi ammette di essere stato autodidatta per quanto riguarda la “composizione ideale” – cioè

<sup>2</sup> FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, I, pp. 118-119.



la composizione libera – e la musica drammatica. Indirettamente però ci conferma il ruolo di primissimo piano che il contrappunto e tutte le tecniche ad esso collegate ricopriva nell'insegnamento dei maestri napoletani.

Negli ultimi anni molto lavoro è stato fatto per svelare i segreti dell'insegnamento che si impartiva nei quattro conservatori napoletani, una riscoperta che – non sembri azzardato dirlo – è stata una delle maggiori novità della ricerca musicologica nel nuovo millennio. Molto lavoro è stato fatto intorno ai partimenti, ai solfeggi e al contrappunto napoletano, e molto ancora resta da fare sia per la ricognizione delle fonti sia per la comprensione di un sapere compositivo che, va ricordato, veniva trasmesso principalmente in forma orale.

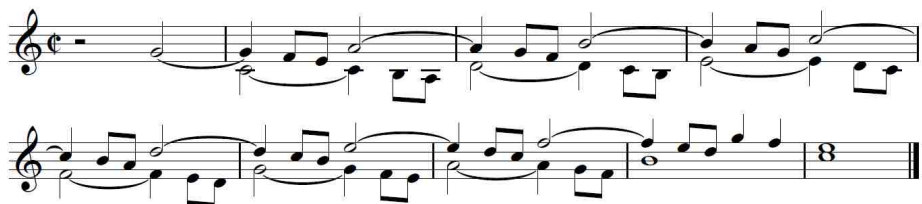
*Il canone nel partimento napoletano*

Nella sua forma più semplice, la scrittura canonica emerge naturalmente dall'abbellimento delle semplici sequenze contrapuntistiche che i figliuoli dei conservatori apprendevano nelle prime fasi dello studio dei partimenti. Prendiamo, per esempio, la sequenza ascendente 5-6, che costituisce la principale alternativa alla regola dell'ottava. L'esempio 1a la mostra nella sua forma semplice, non abbellita. Se poi decoriamo questa sequenza utilizzando la tecnica della diminuzione, che veniva praticata sia in forma scritta sia in forma improvvisata alla tastiera, il risultato sarà un canone alla quinta inferiore. Ovviamente si tratta di una forma elementare di canone, ma sufficiente a stimolare l'interesse e la fantasia dell'apprendista compositore.

Ess. 1a-1b. – La sequenza 5-6 ascendente nella forma semplice (1a) e nella forma abbellita, risultante in un canone alla quinta inferiore (1b).

Es.1a

Es. 1b



L'abbellimento canonico di sequenze è una tecnica spesso utilizzata nella realizzazione dei partimenti, tra gli altri, dello stesso Durante. L'esempio successivo è un partimento di Durante che appartiene alla serie dei "diminuiti": in questa raccolta l'autore non fornisce le cifre del continuo, ma pone all'inizio del partimento uno o più suggerimenti (chiamati "stili"), spesso alternativi, per la realizzazione di passaggi particolarmente importanti. Qui lo "stile" riguarda la realizzazione canonica di un "moto del basso" che consiste nel basso che "cala di terza e sale di grado". Durante consiglia di realizzarlo con un canone alla settima inferiore e noi diligentemente applicheremo questa soluzione a tutti i passaggi simili nel partimento il cui numero di catalogo Gjedingen è GJ 102.<sup>3</sup> Il risultato è mostrato nell'esempio 2.

Es. 2 – FRANCESCO DURANTE, *Partimento in mi bemolle* (dai "Diminuiti"), numero di catalogo GJ 102. All'inizio lo "stile" relativo alle bb. 4-7 della pagina successiva.



<sup>3</sup> I numeri di catalogo Gjerdingen sono consultabili *online* sui sito: <http://partimenti.org> e <https://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>.

Meno frequenti sono i partimenti interamente basati sulla tecnica del canone. Un esempio significativo si trova nell'unica fonte finora conosciuta dei partimenti di Giacomo Insanguine, detto il Monopoli, un manoscritto che si trova nella biblioteca del Conservatorio di Milano (I-Mc Nosedà Th.c.116a). L'indicazione "del 8" indica che il canone è all'ottava, mentre le cifrature successive indicano le riprese del canone con i relativi intervalli. L'esempio 3 mostra una realizzazione di questo partimento-canone. Le imitazioni canoniche si sviluppano a diversi intervalli: l'ottava innanzitutto, ma per tratti più brevi la quarta, la quinta e

la sesta. L'asterisco indica la mutazione di una nota nel *comes* (o conseguente) che si verifica in prossimità delle cadenze o delle modulazioni.

Es. 3 – GIACOMO INSANGUINE (1728-1793), *Partimento canonico con realizzazione degli autori* (da *Regole con moti del basso, partimenti e fughe*. I-Mc Nosedà Th.c 116a, p. 42).

all'ottava

4

8 clausula tenorizans alla quarta all'ottava

11

14

17

21 6

Musical score for measures 21-22. Measure 21: Treble clef, quarter rest; Bass clef, half note G2. Measure 22: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. A '6' is written above the treble staff in measure 22.

23

alla quinta \* \* all'ottava distanza da 1/2 b. a 1

Musical score for measures 23-25. Measure 23: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. Measure 24: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. Measure 25: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. Asterisks are placed above the treble staff in measures 23 and 24.

26

cadenza all'ottava distanza 1/2 b.

Musical score for measures 26-28. Measure 26: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. Measure 27: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. Measure 28: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. The word 'cadenza' is written above the treble staff in measure 27.

29

alla sesta \*

Musical score for measures 29-31. Measure 29: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. Measure 30: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. Measure 31: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. An asterisk is placed above the treble staff in measure 30.

32

cadenza

Musical score for measures 32-34. Measure 32: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. Measure 33: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. Measure 34: Treble clef, quarter note G4; Bass clef, half note G2. The word 'cadenza' is written above the treble staff in measure 33.

La tecnica del canone è presente anche nel solfeggio, un genere che sta attualmente ricevendo una considerevole attenzione da parte della musicologia.<sup>4</sup> Nel solfeggio la voce superiore è sempre presente, e la combinazione melodia/basso, che nel partimento deve essere scoperta dall'esecutore, qui è pienamente visibile. Molti solfeggi presentano una scrittura contrappuntistica che va ben oltre l'ovvia destinazione come esercizio vocale: in effetti, la natura e lo scopo dei solfeggi napoletani del Settecento era molteplice: certamente erano esercizi di canto, ma erano anche strumenti per formare le menti alla solmisazione esacordale, e quindi all'improvvisazione vocale; e infine, erano anche considerati i primi esercizi di composizione "ideale". Nella loro forma più semplice i solfeggi sono brevi brani vocali privi di testo con accompagnamento di basso continuo destinati allo studio dell'intonazione e dell'emissione vocale. I solfeggi possono però arrivare a livelli di complessità e di elaborazione contrappuntistica molto elevati.

Un caso esemplare è il manoscritto intitolato "Solfeggi del sig. Cicco [sic] Durante", conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi: consiste di 106 pagine ed è una copia probabilmente realizzata in Francia da un originale napoletano (la data riportata dalla scheda della biblioteca, 1790-1810, conferma che si tratta di copia tarda) [F-Pn L-7408]. Il manoscritto contiene una raccolta di solfeggi che in realtà sono *bicinia* in quanto il basso continuo non è mai presente. Per alcuni di essi la destinazione vocale è dichiarata da indicazioni come "Per l'intonazione" (p. 15) o da tracce di testi sacri o liturgici come "Exclamationis animas purgantium" "al padre" "al figlio".

<sup>4</sup> NICHOLAS BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition. A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2020 e i numerosi saggi di Paolo Sullo fra i quali: *I solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di teoria e analisi musicale», XV, 2009, pp. 97-115; *I solfeggi nella scuola napoletana nel Settecento*, PhD diss. Università di Roma "Tor Vergata", 2011.

Tutti questi solfeggi sono basati sull'imitazione, e molti sulla scrittura canonica. Non si tratta di canoni rigorosi, in cui il canone dura dall'inizio alla fine: come per il canone di Insanguine, l'imitazione canonica si interrompe in prossimità delle cadenze o delle clausole che punteggiano il brano, per poi riprendere con una diversa imitazione. Molti di questi solfeggi presentano una scrittura strumentale e una disposizione di chiavi (soprano e basso) che fa pensare a una destinazione per tastiera piuttosto che per la voce. Questo rende difficile comprendere quale sia la funzione e la destinazione di questi solfeggi, se non come "esemplari" o modelli di composizione.

Molto diversi sono i canoni che troviamo nei superstiti documenti che testimoniano gli studi di contrappunto in ambito settecentesco napoletano, il più importante dei quali è il trattato dal titolo *Regole di contrappunto pratico* di Nicola Sala. Quest'opera fu stampata a Napoli nella stamperia reale nel 1794 in volumi in-folio, e ben presto acquisì una fama leggendaria in tutta Europa, anche a causa della rarità dell'edizione originale le cui lastre di rame scomparvero in seguito all'entrata a Napoli delle truppe napoleoniche nel 1805 (molti anni dopo poi una parte delle lastre fu ritrovata nei sotterranei del conservatorio). Le *Regole* di Sala sono una testimonianza del contrappunto napoletano di matrice leista (Sala era allievo di Leo), dunque un contrappunto estremamente elaborato e dotto, lontano dallo stile più galante della corrente durantista.

Alla fine del secondo volume, Sala presenta una serie di canoni a due e a tre voci per vari intervalli, per moto retto e per moto contrario; canoni enigmatici presentati con la soluzione; e "canoni sopra canoni" (canoni doppi), per concludere con una serie di mottetti per uno o due cori ognuno con canone doppio e basso continuo.

Ma torniamo a Durante. Quali canoni ci sono rimasti a nome del maestro? La situazione delle fonti di Canoni attribuiti a Francesco Durante è la seguente:

- Canone a 2 voci, in *Studio de Cannoni di diversi autori* (Ber-

gamo, Biblioteca Angelo Mai, segnatura Mayr 53.15): il canone di Durante si trova alla c. 1;

- Canone enigmatico a 3 voci, autografo di Carlo Lenzi (Bergamo, Biblioteca Angelo Mai segnatura Mayr 380.25);

- Canone a 3 voci, in *Raccolta di canoni di più autori a diverse voci*: è il n. 73 di una serie di 107 canoni (Bergamo, Biblioteca Donizetti, segnatura: Fondo Piatti-Lochis, Preis A 8428);

- *Canon Cum tribus Vocibus* (Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, segnatura Slg Landsberg 200, f. 17r/v);

- Canone a tre voci (Münster, Diözesanbibliothek, segnatura Hs 1421);

- Canone in re minore (Montecassino, segnatura 6-F-16/4c);

- Canoni // e // Solfeggi a due voci // di // Francesco Durante (Parigi, Bibliothèque nationale, ID/Cote :L-7409 (2)

Il *corpus* di fonti di canoni attribuiti a Francesco Durante, allo stato attuale delle nostre conoscenze, è, come si vede, abbastanza circoscritto. Si tratta principalmente di pezzi inseriti in raccolte miscellanee come per esempio i canoni conservati presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo collegati a Carlo Lenzi, maestro di cappella bergamasco ma di formazione napoletana, autore di copie di canoni durantiani: uno si trova nella raccolta dal titolo *Studio de Cannoni di diversi autori* che porta la segnatura Mayr 53.15; mentre un Canone enigmatico a 3 voci si trova in un'altra raccolta autografa di Carlo Lenzi segnata Mayr 380.25.

Sempre a Bergamo, ma nella biblioteca Donizetti, è presente un Canone a 3 voci, in una miscellanea dal titolo *Raccolta di canoni di più autori a diverse voci* (Piatti-Lochis, Preis A 8428): si tratta di 107 canoni di autori vari fra i quali G. B. Borri, Gasparini, Martini, Bononcini, Pampani, Dall'Abaco, Caldara, Pitoni, Bassetti, Colombani, Arresti, Citoni, Durante, Pagliardi, Bandini, Valdus: uno zibaldone, quindi, con musiche di autori provenienti da scuole diverse (Roma, Napoli, Bologna).

Un piccolo gruppo di canoni a tre voci con testo è conservato a Münster, nel fondo Santini (ma vedremo poi che l'attribuzione a Durante non è attendibile).



A Parigi è invece conservata la raccolta *Canoni // e // Solfeggi a due voci // di // Francesco Durante* (L-7409 (2)) interamente dedicata a Durante e infine, un singolo canone di Durante a tre voci si trova nella Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino, nel Fondo Landsberg 200, f. 17r/v)

Il manoscritto di Montecassino segnato 6-F-16/4c, che in RISM A/II viene segnalato come canone, in realtà non è tale.

#### *Mayr 53.15*

Il manoscritto bergamasco intitolato *Studio de Cannoni di diversi autori* (Mayr 53.15), che è oggetto anche di un recente articolo di Peter van Tour,<sup>5</sup> presenta una serie di canoni per studio alcuni dei quali con attribuzioni, per la maggior parte a Leo, e qualche volta a Sala. Si tratta di uno zibaldone realizzato da Carlo Lenzi (troviamo il suo nome su diverse carte del manoscritto) presumibilmente all'epoca in cui era un *figliuolo* alla Pietà dei Turchini. Le attribuzioni dei canoni presentano una situazione abbastanza caotica che era frequente nei manoscritti dei conservatori napoletani. Il primo e il terzo canone su *cantus firmus*, che nel manoscritto sono attribuiti a Leo, li troviamo anche nelle *Regole* di Sala (il che non stupisce, perché Sala era allievo di Leo), mentre altri canoni sono adespoti. Da alcuni appunti sullo zibaldone sembra di capire che Nicola Sala sia intervenuto direttamente nelle correzioni dei canoni: le scritte sono "Risposta di Sala" e "corretta". L'indicazione "Durante" che troviamo su un canone a due voci per moto contrario farebbe pensare che la contrapposizione tra "Leisti" e "Durantisti" non sia stata poi così rigida.

#### *Mayr 380.25*

In un'altra raccolta autografa di studi di contrappunto di Carlo Lenzi troviamo un Canone enigmatico a 3 voci attribuito a

<sup>5</sup> PETER VAN TOUR, *Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories*, «Journal of Alamire Foundation», X, 2018, pp. 133-146.

Durante. Si tratta di un canone enigmatico per aumentazione in *ratio* 1:2 e 1:4. Lo stesso canone, sempre con l'attribuzione a Durante, compare anche in altre due fonti: il manoscritto Landsberg 200 nella Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, al f. 17r/v e la *Raccolta di canoni di più autori a diverse voci* nella biblioteca Donizetti di Bergamo. In queste due fonti il canone è presentato in duplice veste: come canone enigmatico (a Bergamo, in notazione non misurata) e in risoluzione.

### *Canone vocale*

Veniamo ora a parlare del canone vocale: come abbiamo già detto, si tratta di un genere certamente minore ma che ha goduto di un duraturo successo nell'ambito della *Hausmusik*, o musica di intrattenimento domestico. La tradizione del canone vocale si fa risalire agli oltre 500 canoni che Antonio Caldara scrisse per il compiacimento dell'imperatore Carlo VI e che sono stati diffusi per tutta Europa in copie manoscritte e a stampa (la prima risale al 1729). Da Caldara in poi il canone vocale ha goduto di una lunga fortuna ed è stato praticato da compositori come J. S. Bach (di cui ci sono rimasti otto canoni scritti per il divertimento di colleghi e amici) Haydn, Mozart, Beethoven e Brahms. I testi vanno da argomenti pastorali ed arcadici ad argomenti scherzosi e licenziosi, come nel caso di Mozart. Di gran lunga, i testi più utilizzati per i canoni sono stati quelli di Metastasio. La prima trattazione sistematica di questo tipo di canone di cui siamo a conoscenza è quella di Anton Reicha nella prima parte *Traité de haute composition musicale* (Parigi, 1824), in cui Reicha chiama questi tipi di canone "canons de société" per distinguerli dai "canons scientifiques" e ne dà le regole per la composizione.

L'unica raccolta di canoni vocali attribuita a Durante è il manoscritto *Canoni a tre voci del Sig. Francesco Durante* che si trova nella collezione Santini di Münster sotto la segnatura Ms. 1421. Si tratta di undici canoni di cui dieci sono in "partitura sintetica" (spiegheremo dopo questo termine) e uno notato con una sola voce. Diciamo subito che degli undici canoni abbiamo potuto identificarne otto come opera di Caldara: sei si ritrovano

in edizioni a stampa, e due fanno parte di una raccolta intitolata *XII canoni a tre voci composti dall* [sic] *Pietro Metastasio* che fa parte di un volume miscelaneo intitolato *Vocal music presented by the Marquess of Northampton* nella British Library (segnato Additional Ms. 14.208). Abbiamo dunque tre autori per gli stessi canoni: Caldara, Durante e Metastasio. L'attribuzione meno probabile è sicuramente quella a Metastasio, che però ha una lunga tradizione. Nel 1782 l'editore Artaria pubblicava a Vienna una raccolta di 36 canoni col titolo *Canoni composti dal Abe P. Metastasio*, mentre un'altra viene prodotta, sempre a Vienna dall'editore Giovanni Cappi. Questa attribuzione è stata presa per buona da Arnaldo Bonaventura che pubblicava nel 1932 su «Musica d'oggi» un articolo dal titolo *Pietro Metastasio musicista* e da allora tacitamente ammessa.<sup>6</sup> Nel 2006 Dorothea Link ha dimostrato che questa attribuzione è falsa, perché dei 36 canoni almeno sette sono di Caldara; gli altri 29, simili nello stile, sono probabilmente tratti da fonti ancora da identificare ma probabilmente sempre di Caldara.<sup>7</sup> È possibile che la svista – se di svista si tratta – di Artaria sia stata dovuta più a un calcolo commerciale (il 1782 è anche l'anno di morte di Metastasio) che a una improbabile confusione tra autore dei testi (per la maggior parte Metastasio) e autore della musica.

Il canone vocale, chiamato anche *round*, differisce dal canone osservato per diversi aspetti. Innanzitutto il canone vocale è un genere, cioè aveva una precisa destinazione sociale, mentre il canone osservato è una tecnica compositiva utilizzata per vari scopi, tra cui anche quelli didattici (e solo in questo senso

<sup>6</sup> ARNALDO BONAVENTURA, *Pietro Metastasio musicista*, «Musica d'oggi», 1932, pp. 8-12.

<sup>7</sup> DOROTHEA LINK, 'È la fede degli amanti' and the Viennese operatic canon, in *Mozart Studies*, ed. by Simon P. Keefe, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 109-136. L'attribuzione a Metastasio, comunque, viene tuttora erroneamente riconosciuta: cfr. ALESSANDRA FALZARANO, *I trentasei canoni di Metastasio*, «Studi urbinati», LXXIV, 2004, pp. 327-342, disponibile online all'indirizzo <https://journals.uniurb.it/index.php/studi-B/article/view/1645>.

potrebbe essere definito un genere). Il canone vocale è molto più semplice del canone osservato: non presenta infatti tecniche complesse come l'inversione, la retrogradazione o l'aggravamento. David Johnson definisce il *round* come «una canzone che consiste di una sola linea melodica costruita in modo tale da formare la propria armonia quando è cantata all'unisono. È scritto per almeno tre voci che entrano a intervalli temporali egualmente spaziate. Il *round* è un tipo di canone, ma limitato, perché in esso le voci successive alla prima non possono trasportare le altezze della melodia, alterarne il ritmo o entrare in modo irregolare».<sup>8</sup> Dunque: il *round*, o canone vocale, possiede almeno tre voci, le cui entrate sono regolarmente spaziate e sempre all'unisono.

Come esempio di canone vocale sceglieremo il primo dal manoscritto di Münster, pur sapendo che con molta probabilità non sarà di Durante. Per prima cosa osserviamo la partitura sintetica: sono tre linee di soprano sovrapposte. Il testo è

Chi vive amante – sai che delira  
Spesso si lagna – sempre sospira  
Né d'altro parla – che di morir.  
Io non m'affanno – non mi querelo  
Dunque il mio core – amor non peno  
O pur l'amore – non è martir.<sup>9</sup>

La maggior parte dei canoni vocali si trova con la "notazione sintetica", che permette un grande risparmio di spazio. Visto così questo sembra tutto fuorché un canone: perché lo diventi deve essere eseguito in successione. Quindi inizia la prima voce e

<sup>8</sup> DAVID JOHNSON, s.v. «Round», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, XXI, pp. 797-798: 797 (traduzione nostra).

<sup>9</sup> Si tratta dell'aria di Erissena in *Alessandro nell'Indie* (I,4). Cfr. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1953, I, p. 316.

canta tutta la melodia: a questo punto entra la seconda voce ma con la melodia della prima, mentre la prima voce canta in canone la melodia della seconda. Quando anche la seconda voce ha terminato entra la terza voce con la melodia della prima linea: nel frattempo la prima voce eseguirà la terza linea, e la seconda voce la seconda. Il canone è infinito e può essere interrotto *ad libitum*, ma è preferibile che la prima voce esegua tutte le tre linee almeno due volte. La notazione in cui il canone è scritto è molto efficiente: in questo modo, sviluppando una notazione sintetica di 12 battute, si possono ottenere in modo automatico  $12 \times 6 = 72$  battute.

Es. 4 – Pseudo-Durante, canone n. 1 da *Canoni a tre voci del sig. Francesco Durante*, Münster, Santini-Sammlung Ms. 1421.

The image shows a musical score for a three-voice canon. It consists of two systems of three staves each. The first system is numbered 1, 2, and 3. The second system is numbered 7. The notation is compact, with notes and rests arranged to show the overlapping entries of the three voices. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#).

Il canone vocale era un genere particolarmente amato nella società viennese del Settecento, e nella capitale austriaca restò in voga fino a Brahms e oltre. Ma a Napoli? In attesa di trovare riscontri attraverso una approfondita indagine sulle fonti, si

possono comunque fare alcune provvisorie considerazioni. Che il canone vocale fosse praticato a Napoli lo sappiamo indirettamente dalla relazione che Saverio Mattei fece al re Ferdinando IV sulla situazione dei conservatori nel 1791. Scrive dunque Mattei che i «maestri di canto coevi» fanno cantare da subito «dei rondoncini e dei canonetti di chitarra francese», invece di utilizzare i solfeggi «dello Scarlatti, del Leo e del Durante». <sup>10</sup> Se non è chiaro per noi cosa intendesse Mattei con l'espressione "di chitarra francese" è comunque chiaro che si riferisse a un genere vocale, perché parla di maestri di canto: i "canonetti di chitarra francese" erano dunque canoni vocali.

Abbiamo però anche un documento più diretto che ci testimonia come il canone vocale fosse utilizzato proprio nell'ambito dei conservatori. Si tratta di un *Canonetto a 4 voci all'infinito in subdiapason* (cioè all'ottava inferiore) di Saverio Valente, un musicista che fino a qualche anno fa era totalmente oscuro ma che recentemente sta suscitando un discreto interesse. <sup>11</sup> Valente fu per lunghi anni assistente di Fenaroli, ed ebbe l'onore di un ampio elogio da parte di Verdi nella stessa lettera a Florimo già citata [cfr. *infra* p. 2]. Il canonetto di Valente ha un testo apparentemente bizzarro: «Se tu non canti, mai non suonerai», che in realtà era uno dei fondamenti dell'insegnamento della musica nei conservatori napoletani: il canto viene prima di tutto, e solo dopo viene il resto, inclusa la pratica strumentale. Lo scherzo e il gioco musicale non erano estranei alla vita dei conservatori. In un manoscritto intitolato *Canoni e solfeggi a due voci di Francesco Durante* che proviene dalla collezione del conservatorio di Parigi e che ora è collocato alla Bibliothèque Nationale di Francia compare un canone all'ottava intitolato *Ludus puerorum*: mancando il testo possiamo solo ipotizzare che l'elemento ludico risieda in

<sup>10</sup> FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii [...]*, 4 voll., Napoli, Morano, 1881-83, II, p. 58.

<sup>11</sup> Cfr. MARIA LUISA BARONI, *Saverio Valente: Lehrer, Theoretiker, Komponist*, PhD diss., Hochschule für Musik und Tanz Köln, 2018-19.

qualche elemento musicale, forse nella presenza di sincopi e trilli. Anche grazie a questi scherzi musicale possiamo gettare uno sguardo nella vita dei conservatori napoletani, che ancora presentano tanti aspetti che sfuggono alla nostra conoscenza.





SIMONE CIOLFI

*I Duetti di Francesco Durante:  
opera "aperta" fra trascrizione e trasfigurazione*

Quando si parla dei *Dodici Duetti* di Francesco Durante in realtà si fa riferimento a una serie di raccolte variegata per organico, natura musicale e destinatari, al punto che le stesse schede del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) che li riguardano vanno lette con attenzione per evitare errori di valutazione sulla natura della partitura cui fanno riferimento.<sup>1</sup>

A complicare la questione, la titolazione delle raccolte contenute nelle biblioteche e negli archivi d'Europa cambia a seconda delle necessità del momento, della tradizione locale e degli ambienti, per cui possiamo trovare *Duetti* che sono di volta in volta definiti "cantate", "arie" o "madrigali".<sup>2</sup> Lo stesso numero dei *Duetti* presenti in una raccolta può variare, anche se si reperiscono con maggior frequenza nel numero di dodici. Si tratta, dunque, di una realtà fluida che rispecchia la considerazione della musica e l'uso che di tali brani si faceva nel Settecento e oltre.

<sup>1</sup> Per esempio, l'organico dei *Duetti per Soprano, e Contralto col Basso Del Sig.r D. Francesco Durante* (I-Mc Nosedà O 48-19) è indicato in SBN come S, A, bc, ma in realtà è per due soprani. Stessa cosa per i *Duetti per studio di maniera di cantare e per esercizio di accompagnare al cembalo del Sig.re Francesco Durante per uso Della Sig.ra Teresa Masi* (I-Rsc G Mss-302), che prevedono un organico per due soprani ma sono segnati come S, A, bc in SBN.

<sup>2</sup> Sono duetti, per esempio, le *Cantate à due Voci Del Sig.r D. Francesco Durante* (I-Bc Fondo antico 529), le *Cantate Numero Dodici a Canto ed Alto Del Signor Maestro D. Francesco Durante* (I-Vnm Concina 11490) o i *Madrigali Numero dodici Duetti a due Voci di Soprano, e Contralto, col Basso numerato di accompagnam.to Del Sig.r D. Francesco Durante* (I-Nc Arie 650, segn. antica: 46A-I-14).

La confusione terminologica è un aspetto che caratterizza molti generi nati all'inizio del Seicento e, per quanto riguarda il duetto, si riscontra fin dalla sua comparsa. Julia Liebescher nel suo *Das italienische Kammerduett (ca. 1670-1750)*<sup>3</sup> indica come primi esempi di duetti i *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani* di Luzzasco Luzzaschi (Roma 1601, ma composti anni prima). Nelle *Canzonette, Villanelle et Arie a due voci* di H. Kapsberger (Roma, 1623) o nelle *Musiche a due* di Giovanni Valentini (Venezia, 1622) la terminologia è indefinita. Sono presenti duetti vocali nelle *Arie* di Girolamo Frescobaldi (Firenze, 1630) e nelle *Cantate a due voci* di Giovanni Felice Sances (Venezia, 1633).

Il termine "duetto" compare per la prima volta nella raccolta *Cantate, ariette e duetti* di Barbara Strozzi (Venezia, 1651). Con i *Duetti per camera* di Maurizio Cazzati (Venezia, 1677) il genere conquista contorni formali riconoscibili, ma ancora vaghi, legati alla natura concertante delle due voci con accompagnamento (natura mutuata in parte dalla sonata a tre). Tuttavia, la terminologia continuerà nei decenni seguenti a essere varia, anche per la dipendenza del genere dalla cantata e dall'aria, nonché dalla forma poetica e da alcuni aspetti musicali del madrigale, le cui funzioni sociali la cantata e il duetto avevano fatto proprie. Ancora nel 1808, Alexandre Étienne Choron nel suo *Principes de composition des Écoles de l'Italie* definisce Giovanni Maria Clari il principale autore di «madrigaux accompagnés», ovvero duetti da camera.<sup>4</sup>

Dal punto di vista strettamente formale, le cose non vanno meglio. Eugen Schmitz, in *Zur Geschichte des italienischen Kammerduetts im 17. Jahrhundert*, individua alcune scuole italiane con proprietà musicali peculiari legate alla produzione di duetti:

<sup>3</sup> JULIA LIEBESCHER, *Das italienische Kammerduett (ca.1670-1750)*, Tutzing, Schneider, 1987.

<sup>4</sup> ALEXANDRE ÉTIENNE CHORON, *Principes de composition des Écoles de l'Italie*, III Tome, Livre Sixième, Paris, Auguste Le Duc & C., [1808], p. 26.

quella romana, tendente alla scrittura vocale e musicale mottettistica e contrappuntistica, quella veneziana, più legata ad atteggiamenti teatrali e con ritornelli strumentali, e quella bolognese, che impiega alcune di queste tendenze allo stesso momento.<sup>5</sup> Per l'ambito napoletano, Schmitz individua un rimando all'universo cantabile dell'opera buffa e l'impiego di una struttura omofonica. I *Dodici Duetti* di Durante sembrano però non appartenere ad alcuna di queste scuole, poiché possiedono molte di queste caratteristiche. Contrappunto, andamenti galanti, cantabilità omofonica e non, atteggiamenti teatrali, stile mottettistico: tali tendenze vi sono tutte presenti.

Se volessimo definire i *Duetti* di Durante usando le categorie di Schmitz, non avremmo successo; in verità, è più facile capire in cosa i *Duetti* di Durante si differenzino dagli altri generi affini. In generale, l'alternanza tra stile recitativo e momento cantabile sembra avvicinare tali brani alla natura della cantata, ma non vi è presente alcuna forma col "da capo" e il recitativo non vi compare come un brano isolato perché viene integrato nel momento dell'aria senza netta differenziazione.

Il tipico duetto di Durante non ha forma dialogica, quindi non è una "cantata duetto". Inoltre, la ripetizione regolare di sezioni, ovvero l'andamento strofico, non caratterizza tali *Duetti*, che, se presentano ripetizioni, lo fanno per esigenze espressive e testuali particolari.

Infine, la forma compositiva *durchkomponiert*, tipica del madrigale e del recitativo, non è strettamente osservata perché la tendenza a ripetere c'è, ma questa non è imbrigliabile in una forma ricorrente. I *Duetti* sono, dunque, multisezionali, ma secondo leggi che sono pertinenti al testo e alle esigenze del sentimento, seguendo una logica libera che appartiene più allo stile recitativo che alle forme chiuse.

<sup>5</sup> EUGEN SCHMITZ, *Zur Geschichte des italienischen Kammerduetts im 17. Jahrhundert*, Leipzig, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1916, pp. 43-60.

In tale ottica di libertà formale che accomuna, almeno per la macro-forma, il duetto allo stile recitativo, il rapporto tra i recitativi di alcune *Cantate* di Alessandro Scarlatti e i *Duetti* di Durante, che su questi si fondano, trova un punto di contatto importante, potenziato dal fatto che sia i *Dodici Duetti*, sia i recitativi di Scarlatti che fanno loro da modello, condividono lo stesso testo. Il recitativo di Scarlatti è *in primis* il presupposto formale oltre che armonico dei *Duetti* di Durante, nonché quello testuale. Questo è un fatto importante da tenere presente.

Uno degli autori che Durante ebbe presente per le proprie opere fu probabilmente Agostino Steffani, a lui contemporaneo, celebre compositore di duetti già a partire da fine Seicento e anch'egli legato all'ambito sacro. Un fatto va qui subito evidenziato: sembra esserci una relazione consuetudinaria fra la pratica della musica sacra e il duetto da camera, elemento che Steffani e Durante testimoniano nella loro attività compositiva. La nobiltà del sentimento amoroso, tema principale dei duetti (così come della cantata, dell'aria e del madrigale) si manifesta qui in una veste che non permette la preponderanza del singolo, si scinde in due voci che rendono più astratta l'espressione amorosa, si veste di andamenti contrappuntistici che stemperano la sensualità nel sublime.

L'universo dei *Duetti* di Steffani (ottantuno attribuibili con certezza) è variegato e complesso. Egli dimostra grande attenzione ai valori del testo, mai espresso in forma dialogica ma sempre in forma di "monologo": le voci sono due, ma si amplificano a vicenda, come nei *Duetti* di Durante. La forma "aperta" del recitativo e quella legata a forme ariose meno compatte di quelle col "da capo", nonché gli elementi *cavati* alla fine dei recitativi, apparentano tali duetti alla cantata di fine Seicento.<sup>6</sup> In effetti, l'indeterminatezza formale dei *Duetti* di Durante, pur composti in pieno Settecento, sembra attingere a

<sup>6</sup> COLIN TIMMS, *Polymath of the Baroque: Agostino Steffani and his Music*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 264-303.

quel periodo storico e alla produzione di Steffani, più che ispirarsi all'ottica razionale illuministica. Tuttavia, la presenza del «basso quasi ostinato» (una definizione data da Riemann nel 1910), un elemento tardo-barocco, caratterizza molti *Duetti* di Steffani, ma non quelli di Durante.<sup>7</sup>

Anche il bolognese Giovanni Maria Clari (1677-1754) potrebbe essere stato un modello per Durante. Clari, maestro di cappella a Pistoia e a Pisa, praticò principalmente il genere sacro e utilizzò per i propri *Duetti* una scrittura contrappuntistica e, al contempo, virtuosistica; elemento, quest'ultimo, che si ritrova anche in Durante. I *Duetti* di Clari divennero presto opere esemplari e furono utilizzati con finalità didattiche nelle migliori scuole di canto europee (furono citati anche da Padre Martini nell'*Esemplare*<sup>8</sup>). Tale finalità è insita nei *Duetti* di Durante, ed è dichiarata nelle versioni intitolate *Duetti per studio di maniera di cantare e di accompagnare al cembalo*. Nei conservatori napoletani sembra che il duetto con finalità d'esercizio, nella dizione "per studio", fosse assai presente. Compositori che ne praticarono la scrittura a fini didattici furono Cristoforo Caresana (1640-1709), maestro di cappella del Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana, e Tommaso Carapella (1654-1729), maestro della Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Monteoliveto.<sup>9</sup> I compositori che praticarono i generi della musica sacra e che ebbero incarichi d'insegnamento, sembrano, dunque, i candidati perfetti per questo genere, almeno tra il Seicento e il Settecento.

<sup>7</sup> HUGO RIEMANN, «Basso ostinato» und «Basso quasi ostinato», in *Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exzellenz des wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron, Dr. Theol. et phil. überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft.*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, pp. 193-202: 201.

<sup>8</sup> GIAMBATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, Parte II, Bologna, Lelio dalla Volpe, s.d. [ma 1776], pp. 25 sgg. (duetto *Quando tramonta il sole*).

<sup>9</sup> Sul "duetto pedagogico" in generale e Francesco Durante si veda CORREIVEY BERRY, *A Study of Vocal Chamber Duet through the Nineteenth Century*, North Texas State University Dissertation, Denton, 1974, pp. 16-20.

Come per i numerosi *Duetti* di Steffani, anche per i *Duetti* di Durante il periodo di composizione è di difficile individuazione. A complicare il quadro storico che circonda queste composizioni c'è la biografia di Durante che, come è noto, presenta notevoli lacune. Per iniziare un discorso sui *Duetti*, più che partire dalla biografia dell'autore, è meglio partire da un manoscritto preciso grazie al quale si può tentare di risalire, analizzandone le caratteristiche, a qualche dato storico che possa fare luce sulla versione considerata e, in generale, sulla raccolta specifica.

Prima, però, è necessario riflettere (ora in generale, più avanti in modo analitico) sull'operazione culturale tentata da Durante con i *Duetti*, brani a due voci con accompagnamento di basso continuo, che costituiscono, come detto, la trasformazione in brani ibridi, contrappuntistici, in pezzi più o meno "chiusi", di alcuni recitativi tratti da note *Cantate* di Alessandro Scarlatti. Sull'alta considerazione di un autore come Scarlatti nell'Europa del primo Settecento c'è poco qui da aggiungere. Probabilmente, Durante avvertì un rapporto di continuità tra il grande Alessandro e il proprio operato di compositore, nell'ambito dell'insegnamento come in quello dello stile osservato, e, in generale, della tecnica musicale.

C'è, però, da sottolineare ancora un elemento importante quando si lavora su un'opera come i *Duetti*. È noto che la considerazione negativa del genere recitativo sia un retaggio di molto seguente il periodo storico in cui Durante visse. Meno nota è la grande considerazione in cui lo stile recitativo, soprattutto quello assai ricercato delle cantate, godeva presso il pubblico colto a cavallo tra Seicento e Settecento. Chi scrive ha già indicato come i recitativi delle *Cantate* di Scarlatti godessero di ottima considerazione proprio per la loro natura intrinsecamente musicale, molto più delle arie.<sup>10</sup> Tale natura, sulla cui

<sup>10</sup> A questo proposito si veda SIMONE CIOLFI, *La nascita degli "affetti" nei recitativi delle cantate*, in *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca. Nuovi elementi per una teoria del recitativo*, Atti del convegno internazionale (Roma, Accademia Filarmonica Romana, 16 dicembre 2010), a

complessa e storicamente densa fattura c'è ancora da indagare, era vista come rappresentativa di uno stile esemplare dal potenziale espressivo assai ricercato. Tale esemplarità andava ribadita ed esaltata perché continuasse ad operare. Durante si incaricò di trasfigurare gli elementi armonici, contrappuntistici e antichizzanti, evidenti per un musicista dell'epoca, di un genere le cui caratteristiche musicali vennero accantonate a partire dall'Ottocento.

Dunque, la materia prima, testuale e musicale, dei *Dodici Duetti* (dodici nella raccolta più diffusa nell'arco del Settecento, lo ricordiamo) è quella dei recitativi tratti dalle omonime cantate di Scarlatti. Tali *Duetti* portano lo stesso titolo delle cantate prescelte perché Durante ha ripreso di esse il recitativo di apertura, tranne che per un caso. Già nel titolo, i *Duetti* richiamano chiaramente Scarlatti. Questi i titoli della raccolta nella forma più diffusa in Europa: *Andate, o miei sospiri* (I); *Son io, barbara donna* (II); *Qualor tento scoprire* (III); *Alme voi che provaste* (IV); *Mitilde alma mia* (V); *Oh quante volte, oh quante* (VI, secondo recitativo della cantata *Mitilde alma mia*); *Mitilde mio tesoro* (VII); *Fiero acerbo destin* (VIII); *Amor, Mitilde è morta* (IX); *La vezzosa Celinda* (X); *Dormono l'aure estive* (XI); *Al fin m'ucciderete* (XII).

Trarre una datazione dell'opera dai manoscritti delle cantate di Scarlatti è compito arduo. L'unica cosa che si può affermare è che l'autografo scarlattiano della cantata *Mitilde alma mia* riporta la data del 3 luglio 1720 e il luogo di composizione, Roma.<sup>11</sup> Altre cantate, quando ne abbiamo data certa, risalgono ad anni di molto precedenti.<sup>12</sup> Dunque, è possibile che la raccolta sia

cura di Luca Della Libera e Paologiovanni Maione, Napoli, Pietà dei Turchini, 2014, pp. 243-266.

<sup>11</sup> Il manoscritto autografo di questa cantata è conservato presso la biblioteca del conservatorio di Parigi (F-Pc F.G. 10501).

<sup>12</sup> Per la datazione di alcune cantate, secondo il catalogo Hanley, si veda MARIA RITA LAUGENI, *I Dodici Duetti da camera per soprano, contralto e basso continuo di Francesco Durante*, Roma, Università degli studi di "Tor Vergata", relatore prof. Giorgio Sanguinetti, A.A. 2005/2006, p. 76.

stata composta o allestita nella seconda metà del 1720, oppure scritta in parte prima e in parte dopo quella data, o solo dopo, come sembra ipotizzare Charles Burney, il quale sostenne che Durante l'aveva scritta dopo il 1725, anno della morte di Scarlatti.<sup>13</sup>

L'operazione di trasfigurazione dei recitativi scarlattiani in duetti potrebbe così essere scattata a seguito della morte del maestro. Tuttavia, la finalità didattica della raccolta, indirizzata all'insegnamento del canto e dell'accompagnamento al cembalo, finalità che opera anche nella celebrazione stessa di Scarlatti al fine di consolidare un canone didattico, potrebbe essere stata sufficiente alla creazione della raccolta senza bisogno della morte del celebrato.

*I Duetti per studio di maniera di cantare e per esercizio di accompagnare al cembalo*

Oltre all'arte del canto, la realizzazione di un basso, talvolta all'improvviso, per accompagnare al cembalo un'esibizione, era un'abilità molto richiesta, tangenziale all'arte del comporre. Alcuni manoscritti dei *Duetti* risultano assai interessanti a questo proposito. In particolare, il manoscritto conservato a Roma, presso il Conservatorio di Santa Cecilia, riporta tale proposito nel titolo: *Duetti per studio di maniera di cantare e per esercizio di accompagnare al cembalo Del Sig.r Francesco Durante Per uso Della Sig.ra Teresa Masi 1720*.<sup>14</sup> Si tratta di una versione dell'opera per due soprani e basso, versione che è assai più complessa di quella per soprano, contralto e basso che circolò abbondantemente in Europa: gli abbellimenti vocali sono sovrabbondanti, spesso sono aggiunti a una versione vocale riccamente diminuita, la cifratura è di grande complessità e il basso, a volta parzialmente realizzato anche per la mano destra, è più mosso e articolato rispetto alle versioni più diffuse.

<sup>13</sup> CHARLES BURNEY, *A General History of Music*, 4 voll., London, by the Author, 1776-1789, III, p. 536 e nota; IV, p. 170.

<sup>14</sup> Trattasi del già citato I-Rsc G Mss-302.



Chi fosse la Sig.ra Teresa Masi non è stato possibile accertarlo. Probabilmente una benestante dilettante romana dell'epoca, ella stessa insegnante di musica oppure allieva di Durante, il quale risulta essere stato a Roma più volte tra il 1705 e il 1719 in qualità di allievo di canto di Ottavio Pitoni e di composizione di Bernardo Pasquini. Elemento certo della biografia di Durante è che egli non insegnò a Napoli tra il 1711 e il 1728. Il suo nome compare nello *Stato nominativo degli aggregati alla Congregazione ed Accademia dei maestri e professori di musica di Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia*, redatto da L. Rossi tra il 1830 e il 1850.<sup>14</sup> Fu ammesso probabilmente nel 1718 (n. 1322) e poté dare lezioni grazie a questa ammissione, che all'epoca era necessaria. Giovanni Battista Martini, Girolamo Chiti, Giuseppe Bainsi, Alexandre Choron e Giuseppe Bertini, sono fonti attendibili per il periodo romano di Durante.<sup>15</sup>

Il manoscritto romano sopraccitato riporta la data del 1720.<sup>16</sup> La data (non certa) e il luogo si ricollegano alla data e al luogo della cantata *Mitilde alma mia*. Che lo stimolo per la composizione dei *Duetti* sia stato la presenza dei due maestri nello stesso luogo e nello stesso momento? Si potrebbe ipotizzare che proprio questo manoscritto sia la versione originale dei *Dodici Duetti*, circolati successivamente in Europa in un adattamento più agevole (forse sempre a opera dell'autore). Infatti, in un articolo del 1958 comparso su *The Musical Quarterly*, Ernest T. Ferand sostenne che i *Duetti per studio di maniera di cantare e per esercizio di accompagnare al cembalo* [...] *Della Sig.ra Teresa Masi* fossero dovuti al compositore.<sup>17</sup> Al di là della ricchezza di parti-

<sup>15</sup> Sulla questione dello *Stato nominativo* e del *Copione* da cui questo fu ricavato (a seguito della perdita dello *Stato nominativo* originale) attestante l'ammissione di Durante, si veda M. R. LAUGENI, *I Dodici Duetti* cit., pp. 34-35.

<sup>16</sup> Per tutte queste attestazioni si rimanda ad *ivi*, pp. 35-38.

<sup>17</sup> ERNEST T. FERAND, *Embellished "Parody Cantatas" in the Early 18th Century*, «The Musical Quarterly», XLIV/1, 1958, pp. 40-64: 43. Lo scritto ricostruisce anche la provenienza del manoscritto, di probabile origine romana e conservato nel Fondo Orsini fino all'acquisto da parte del Governo italiano nel

colari e dell'ottima fattura del manoscritto, non è possibile affermare che si tratti di un autografo per motivi di carattere strettamente musicale. La cifratura è talvolta scritta in posizione incoerente rispetto al basso. Questo non sarebbe un gran problema, ma vista la ricchezza della numerica, lo diventa. Gli abbellimenti, così come scritti, sono talvolta inesequibili perché segnati in spazi e righe sbagliate.

C'è poi un fatto insolito: all'interno di questo manoscritto, andando a capo tra il primo e il secondo sistema alle battute 23 e 24 del duetto IV *Alme voi che provaste*, l'andamento della musica passa per una sola battuta da 4/4 a 2/4. Tramite un confronto del passo suddetto con quello presente in un manoscritto simile a quello romano, ma conservato a Londra presso il Royal College of Music (GB-Lcm 181), emerge che tale situazione insolita, che dà l'impressione di un errore o di una dimenticanza (tanto più che avviene nell'andare a capo tra due sistemi), si presenta in modo differente. Sia detto subito, però: nel manoscritto romano la musica di tale duetto non è manchevole di nulla, ed è uguale a quella del manoscritto londinese. Solo che in questo (l'altro unico manoscritto con la ricca cifratura del basso, gli abbellimenti e le diminuzioni), che è privo delle imprecisioni di quello romano, le battute seguenti a quella in 2/4 proseguono in 2/4 (cioè quelle che nel manoscritto romano sono rese in 4/4, qui sono divise in 2/4). Trattasi forse di un aggiustamento successivo per uniformare la sequenza delle battute. Inoltre, il manoscritto londinese riporta un titolo simile a quello romano: *Duetti per studio di maniera di cantare e per esercizio di accompagnare al cembalo Del Sig.r Francesco Durante*, ed è per due soprani e basso.

1876 e il suo deposito presso la biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia. Nel discutere brevemente il manoscritto, Hanns-Bertold Dietz afferma che la sua redazione si aggirerebbe intorno al 1740, ma non dà alcuna giustificazione di tale datazione; v. HANNS-BERTOLD DIETZ, *The Neapolitan School: Francesco Durante (1684-1755). Aspects of Manuscripts Dissemination, Misattribution, and Reception*, «Musica em Perspectiva», II/2, 2009, pp. 7-30: 17.

Il manoscritto è datato 1776 («Finis Laus Deo à di I Dicembre 1776» è scritto nel recto della carta 197). Sul frontespizio è riportato: «ridotti nelle sue giuste diminuzioni [sic] secondo l'autore da Gio. Masi».

La doppia presenza del cognome Masi desta un certo interrogativo sul rapporto tra questi due manoscritti. Si potrebbe ipotizzare che Teresa Masi e Giovanni Masi fossero collegati da qualche legame (di parentela?) e che il secondo avesse trascritto o fatto trascrivere la composizione vista a Roma aggiustandone gli elementi dubbi, come la trasformazione da 4/4 a 2/4 nel duetto *Alme voi che provaste*, nonché gli abbellimenti e la cifratura del basso di tutta la raccolta. Se così fosse, il manoscritto conservato al Royal College of Music sarebbe derivato dal manoscritto romano. Si tratta però di pure ipotesi, anche se probabili, a giudicare dagli elementi di cui si è parlato.

In ogni modo, di Giovanni Masi si rappresentava nel 1776 (data del manoscritto londinese) al Teatro Argentina di Roma il dramma per musica *Vologeso*. Masi è definito nel libretto dell'opera «maestro di cappella romano», pur essendo di origine fiorentina e operando a Napoli.<sup>18</sup> La sua attività presso i teatri romani e la frequentazione di alcune ospitali case nobiliari come quella del cardinale Domenico Orsini d'Aragona (al fondo Orsini apparteneva il manoscritto romano e il cardinale era legato a Napoli per motivi personali e politici) potrebbero averlo messo in contatto con i *Duetti* di Durante nella versione "per studio".<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Giovanni Masi (Firenze, 1730 ca. - post 1776) fu maestro di cappella a Napoli, Firenze e a San Giacomo degli Spagnoli a Napoli. Fu compositore di opere serie e buffe date, tra il 1754 e il 1776, in teatri quali il Tordinona e l'Argentina di Roma, il Cocomero di Firenze e il Teatro dei Fiorentini di Napoli (v. MARITA P. McCLYMONDS, s.v. «Masi, Giovanni», in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, London, 4 voll., Macmillan, 1992-1994, III, pp. 247-248).

<sup>19</sup> Sull'ospitalità del cardinale Orsini e sul *Vologeso* si veda MARIO RINALDI, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, 3 voll., Firenze, Olschki, 1978, I, pp. 208-211.

Luigi Cherubini usò la versione dei *Duetti per studio di maniera di cantare e per esercizio di accompagnare al cembalo* per un'edizione a stampa del 1822 con il basso realizzato per il fortepiano da Franciszek Mirecki (1791-1862). Tale edizione fu evidentemente realizzata per l'attività didattica del conservatorio parigino.<sup>20</sup> Quale sia stata la fonte di questa edizione, rimane, allo stato delle fonti, ignoto.

*La trasformazione dei recitativi in duetti: alcune strategie musicali*

La trasformazione dei recitativi scarlattiani in duetti comporta delle strategie specifiche che tendono a conservare, quando possibile, il materiale originale di Scarlatti, soprattutto al basso. Osserviamone alcune, effettuando un paragone tra alcuni passi dei *Duetti* di Durante e i recitativi di Scarlatti che fanno loro da modello nella versione dei *Duetti per studio di maniera di cantare e per esercizio di accompagnare*.

In linea generale, lì dove il duetto inizia, Durante riutilizza il materiale scarlattiano, sia per la voce sia per il basso, realizzandone una ripetizione per la seconda voce trasposta a una tonalità differente (una specie di "doppio turno" delle voci). Questa tipologia di duetto, rappresentata da *Andate o miei sospiri* e schematizzata nella tabella 1 (vedi pagina successiva), inizia come un recitativo per voce sola e prosegue con una ripetizione del materiale già udito, affidato alla sola seconda voce, ma in diversa tonalità. La linea vocale, in entrambe le esposizioni, ha i caratteri sillabici della declamazione recitativa.

Le due voci possono, poi, continuare in stile recitativo nel basso (spesso l'originale scarlattiano), ma Durante sceglie per le

<sup>20</sup> *Duetti del Sig.r Durante, con accompagnamento di piano forte, di F. Mirecki. Riveduti e corretti dal Sig.r Cav.r Cherubini*, Parigi, Carli, [1822]. Sull'intera questione e sulla pubblicazione dei *Duetti* di Clari a opera di Mirecki e dell'editore Carli, si veda ROSA CAFIERO, «*Ils s'exerçaient en même temps à écrire la musique, en copiant leurs leçons, ou celles des autres*». *Editori e tipografi, professionisti e dilettanti di musica, cantanti e compositori italiani a Parigi (1800-1850)*, «Philomusica on-line», n. 18, 2019, pp. 43-86: 47-48.

Tabella n. 1: Comparazione fra le sezioni del duetto *Andate o miei sospiri* di F. Durante nella versione “per studio” e il primo recitativo dell’omonima cantata di A. Scarlatti.

<i>Andate o miei sospiri</i> (F. Durante)	<i>Andate o miei sospiri</i> (A. Scarlatti)
<b>Sez. A (I soprano), Largo</b>	<b>Sez. A, arioso</b> ( <i>Andate o miei sospiri al cor d'Irene</i> )
Sez. A' (II soprano, il basso è una trasposizione dell'originale ad altro tono)	
<b>Sez. B, recitativo (a due, basso originale)</b>	<b>Sez. B, recitativo</b> ( <i>esso del mio le pene sappia da voi</i> )
Sez. B', recitativo (a due, basso trasposto ad altro tono)	
<b>Sez. C, soli (in alternanza), Largo, poi recitativo</b>	<b>Sez. C, recitativo</b> ( <i>ben lo saprà se dite che per aver ristoro al suo dolore tutto con voi sen viene anche il mio core</i> )
Sez. C', A tempo (a due, trasformazione del basso del recitativo in basso d'aria, <i>tutto con voi sen viene anche il mio core</i> )	
<b>Sez. D, solo soprano I (recitativo: andate a quel bel seno tanto che un solo almeno essa ne colga. Pien del foco mio ognun di voi s'aggiri)</b>	<b>Sez. D, recitativo</b> ( <i>andate a quel bel seno tanto che un solo almeno essa ne colga. Pien del foco mio ognun di voi s'aggiri</i> )
Sez. E, a due (coda polifonica di nuova invenzione, <i>Andate al cor d'Irene o miei sospiri</i> )	
<b>Sez. F, a due (citazione del basso delle ultime tre battute finali del recitativo originale)</b>	<b>Sez. F, arioso</b> ( <i>Andate o miei sospiri al cor d'Irene</i> )

voci una modalità differente, facendole procedere in coppia e iniziando l'andamento duettante (sezione B e B' della tabella citata). In questa sezione, le linee vocali tendono a cambiare rispetto alla declamazione recitativa: procedendo in coppia si combinano secondo logiche più simili a quelle di un'aria.

La sezione seguente di tale tipologia presenta, poi, una rielaborazione del basso originale in versione contrappuntistica (sezione C'). Nel duetto *Andate o miei sospiri* questa è preceduta da un Largo e da un ulteriore andamento con il basso in stile recitativo (sezione C).

La sezione D torna a sostenere le voci con un basso di recitativo. Durante utilizza queste inserzioni recitative per dare momentanea indipendenza alle voci, sciogliendole per alcune battute dal tessuto polifonico e ridandogli veste solistica. Tali momenti funzionano come preludio a una stringente sezione contrappuntistica, soprattutto quando la composizione si avvia alla chiusura.

In genere, dunque, nei momenti in cui appare il recitativo, le voci hanno maggiore indipendenza. Se in tali momenti la seconda voce interviene, lo fa per commentare le dolorose parole dell'altra. Di solito, una sezione come quella descritta fa da preludio al punto in cui le voci si intrecciano in una polifonia dai tratti mottettistici che ricorda la produzione sacra e chiude il duetto (sezione E e F).

Una simile architettura appartiene ai duetti *Son io, barbara donna*, *Qualor tento scoprire*, *Mitilde mio tesoro*, *Fiero acerbo destin*, tutti caratterizzati da una stringente sezione contrappuntistica a chiusura del brano, fatta eccezione per *Oh quante volte*, che manca di questa coda e termina in stile recitativo. In *Amor Mitilde è morta* la sezione contrappuntistica gravita nella prima parte del duetto, che si chiude in stile recitativo. In *La vezzosa Celinda*, due sezioni in stile recitativo (prima e terza) si alternano a due sezioni dall'andamento galante (seconda e quarta) caratterizzate da un basso in quartine di semicrome animate da un flusso costante. Questo è l'unico duetto in cui sembra trapelare il gusto galante.

Il discorso è lievemente diverso per *Alme voi che provaste*, la cui sezione recitativa d'apertura a "doppio turno" vocale ha come preludio una serie di intense perorazioni a due. Le sezioni in stile recitativo si riducono qui nel numero delle battute, ma aumenta l'uso della declamazione sillabica che si accompagna a un basso articolato e dinamico: una strategia contraria rispetto a ciò che accade in altri duetti, dove la voce è ariosa e il basso è in stile recitativo.

Stessa cosa accade in *Mitilde alma mia*, che possiede un ampio preludio a due (anticipato da alcune battute di basso cifrato, realizzate nel manoscritto romano e londinese anche per la mano destra) prima dell'entrata della sezione solistica recitativa, comunque presente anche se breve. Questo duetto presenta, però, una cesura interna evidenziata da doppie stanghette: la ripresa del recitativo nella seconda sezione lascia le voci indipendenti di muoversi nello stile recitativo, come se la strategia iniziale utilizzata in *Son io, barbara donna, Qualor tento scoprire, Mitilde mio tesoro* o *Fiero acerbo destin*, venisse qui ripresa, ma dopo un'ampia sezione concepita come preludio espressivo.

Non si può dunque negare che una certa alternanza fra lo stile dell'aria e quello del recitativo caratterizzi tali duetti facendoli gravitare nell'orbita formale della cantata. Il fatto è che lo stile cantabile non è propriamente quello di un'aria, ma quello di un brano contrappuntistico confacente più al genere sacro. Da qui, quel sapore pervasivo di stile osservato. Infatti, i *Duetti* sembrano inserire il recitativo scarlattiano in una dimensione differente rispetto a quella profana. Inoltre, l'insolita commistione di sezioni vocali nello stile dell'aria con bassi in stile recitativo (e viceversa), non appartiene al genere della cantata settecentesca, se non per le sezioni "ariose" generalmente in chiusura del solo recitativo e di norma assai brevi.

Tutto questo discorso è valido per la versione dei *Duetti per studio di maniera di cantare e per esercizio di accompagnare*, mentre ciò che accade nella versione per soprano, contralto e basso continuo largamente diffusa in Europa è un poco diverso. Per esempio, il numero delle battute di *Andate o miei sospiri* nella

versione standard è inferiore di dieci unità. La sostanza musicale rimane quasi la stessa per l'armonia, ma la natura delle parti vocali è assai differente e la scrittura del basso è meno articolata ed espansa. L'architettura formale di cui si è parlato per i duetti precedenti è riconoscibile anche nella versione più diffusa dei *Duetti*, anche se più sfumata in quanto la declamazione tende più marcatamente allo stile sillabico.

In sintesi, il paragone fra la versione dei *Duetti* "per studio" e quella presente in molte biblioteche d'Europa mette in evidenza un rapporto tra schema e sua diminuzione che costituiva uno dei fondamenti dell'arte del partimento. Sia l'ipotesi del passaggio dalla versione standard a quella più ricca "per studio", sia l'ipotesi di derivazione contraria, sono giustificabili in nome di questa dinamica, originata dalle specie del contrappunto, che possono andare dalla semplicità alla complessità e viceversa.

Nelle sezioni contrappuntistiche più elaborate dei *Duetti* "per studio", Durante sembra allontanarsi in modo significativo dallo stile recitativo. Tuttavia, questo stile possedeva una latente natura contrappuntistica, fatta di basso e condotta delle voci, spesso non riconoscibile perché adattata all'esigenza declamante della recitazione sillabica. Il basso scarlattiano originario viene diminuito da Durante, che fa uso delle tipiche cadenze recitative. Tale diminuzione oscura l'essenzialità dei valori lunghi e dei processi armonici tipici dello stile recitativo, le cui cadenze sono teorizzate come tali nei trattati teorici dello stesso Alessandro Scarlatti.<sup>21</sup>

Scarlatti utilizza moduli cadenzali in corrispondenza di testi specifici che delimitano e differenziano uno o più versi di senso compiuto con terminazioni di tono che avvicinano triadi assai lontane e in ossequio a logiche più modali che tonali. L'aspetto interessante è, però, come questi moduli vengono trasformati,

<sup>21</sup> Il principale trattato di teoria musicale attribuito a Scarlatti è *Principi della musica del Sig.re Cavaliere Alessandro Scarlatti* (GB-Lbl Add. 14244), risalente al 1715-1716. L'opera è redatta da mani diverse, ma con molta probabilità è in parte autografa.



interpolati, in ossequio a una filosofia della sorpresa e del tradimento delle aspettative.<sup>22</sup>

Una tra le “regole” più semplici del partimento, quella del semitono ascendente la cui prima nota porta l'accordo di sesta e la seconda la triade perfetta (es. 1) si trova comunemente nello stile recitativo, pur essendo molto presente in forma diminuita anche nello stile dell'aria.<sup>23</sup>

Es. 1



Il passaggio da una consonanza imperfetta a una perfetta è una generica strategia di risoluzione della tensione. Lo sono anche altre semplici formule come il passaggio al basso dal secondo al primo grado di una scala (per esempio un basso che scende dal re al do porta sul primo suono un accordo di terza e sesta che tonicizza la triade di do sul secondo suono), o dal quarto al terzo (dal fa al mi, con tonicizzazione di do in primo rivolto, oppure dal re al mi, che sortisce lo stesso effetto, ma con una sequenza di due accordi di terza e sesta). Si tratta di cadenze

<sup>22</sup> Cfr. SIMONE CIOLFI, *Dalla cadenza all'“affetto”: madrigale e recitativo nel Seicento napoletano*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 voll., Turchini Edizioni, Napoli, 2020, II, pp. 1643-1663; ID., *Formule e improvvisazione nei recitativi delle cantate di Alessandro Scarlatti*, in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, ed. by Rudolf Rasch, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 83-96; ID., *Cantata da camera e arte del Partimento in Alessandro Scarlatti. “An Historical Link between Baroque Recitatives and Development section of the Sonata-form Movements”?*, in *Musical Improvisation in the Baroque Era*, ed. by Fulvia Morabito, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 323-341.

<sup>23</sup> L'es. 1 è tratto da A. SCARLATTI, *Principi della musica* cit., f. 41v.

“di grado”, originate in ambito prearmonico, che possono essere usate, come si fa nel recitativo, al di fuori dell’armonia funzionale. Nel primo Settecento sono state poi inglobate nella Regola dell’ottava, che le trasformò in porzioni di scala armonizzata.

Nelle prime battute del duetto *Alme voi che provaste*, Durante riutilizza le cadenze prearmoniche presenti nell’incipit del recitativo originale di Scarlatti alle battute 3-4 e 8-10 (tonicizzazione di sol maggiore col basso fa#-sol, e di la minore col basso si-do), ma le duplica prima e dopo, come se la musica facesse eco al riverbero doloroso delle voci. Il tutto acquista nel duetto specifico una maggiore seppur vaga funzionalità armonica (tonicizzazione di re e del suo quinto grado la, intendendo dapprima sol come quarto grado di re, senza però la terza maggiore nella triade di la – proprio come avviene nello stile recitativo – per evitare una chiara relazione tonale; infatti, nel sistema tonale esistono solo dominanti maggiori).

Es. 2 – Trascrizione delle battute 1-10 del duetto *Alme voi che provaste* di F. Durante nella versione “per studio”.

**Duetto IV**

Voce 1  
Al - - me Al - me voi che pro - va - - ste non pur lo

Voce 2  
Al - me Al - me

Basso continuo  
6 6 5 # 6 6 5 #6 #6 6 #6 5

7  
stral d'a - mo - re  
vo i che pro - va - - ste non pur lo stral d'a - mo - re

Un altro esempio di come la musica di Scarlatti torni a vivere in quella di Durante, lo abbiamo nell'inizio del duetto *Fiero acerbo destin*, nel quale l'entrata a doppio turno vocale prosegue fino alla battuta 7 (es. 3). In questa battuta si avvia, poi, un intreccio delle voci e del basso sulla parola «peno». L'inciso vocale è di Scarlatti ma compare alla fine del recitativo d'apertura della cantata omonima e sulla parola «moro». Trattasi del breve frammento di un arioso posto a conclusione del brano. Durante lo porta dalla fine all'inizio della composizione e gli conferisce una posizione di primo piano nell'*incipit* di una sezione in contrappunto. Il basso "passeggiato" sottostante non è altro che una diminuzione della figura vocale che si muove con essa a distanza di un intervallo di decima (battute 7-8 dell'es. 3).

Es. 3 – Trascrizione delle battute 1-8 del duetto *Fiero acerbo destin* di F. Durante nella versione "per studio".

### Duetto VIII

The musical score for Duetto VIII consists of three staves: Voce 1, Voce 2, and Basso continuo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Fie - ro a - cer - bo de - stin del - l'al - ma mi - - a" and "pe - - - - no". The Basso continuo part includes figured bass notation: 2, #4, 5, #4, #2, 6, #3, 5, #4, #2, #4, #3, #5, #3, #6, 4, #5, 9, 6, 5, #3, #2, 3.

L'uso di intere sezioni recitative ripetute e trasposte, la moltiplicazione di figure cadenzali già usate nell'originale, l'utilizzazione di un frammento melodico ricollocato in diversa posizione, l'uso di frammenti vocali trasposti al basso e diminuiti: queste sono alcune delle strategie che Durante applica alla musica recitativa di Scarlatti nell'ambito della micro-forma. La ricreazione è manipolazione di sezioni o frammenti, spesso legati alla sostanza armonica dell'originale, talvolta fatti germinare come semi creativi in un contesto musicale più complesso.

Tali strategie soggiacciono a quello che è un genere, dal punto di vista formale "aperto", in via di principio aperto quanto un recitativo. La mancanza dell'armatura di chiave all'inizio dei *Duetti* è chiaro segno di una tale intenzione. Il recitativo scarlatiano vi appare trasfigurato in un clima di amplificazione espressiva. Tuttavia, la distanza più marcata fra l'originale e il duetto è nel fatto che in Durante il diletto profano della cantata perde mordente a favore della meditazione sacra. L'intersezione dei due generi si realizza in favore di un contesto vocale contrappuntistico che è lontano da atteggiamenti pertinenti al genere teatrale, in linea con quella che è la produzione musicale e la tendenza creativa di Durante.

L'edizione critica del *Duetti* nella versione diminuita e abbellita è agevole per la mancanza di manoscritti (le attestazioni sono due), ma si rivela complessa per la gestione dell'abbondante cifratura e degli abbellimenti. Di contro, l'edizione della versione standard porterà lo studioso a confrontarsi con un numero notevole di manoscritti (in verità assai omogenei tra loro), ma la musica si dimostrerà assai più agevole nella decrittazione generale. Chi scrive ha scelto la prima opzione, nel tentativo di restituire al pubblico la grande ricchezza dell'arte della diminuzione nella sua declinazione napoletana.

BIANCAMARIA BRUMANA

*L'inno di S. Francesco "O divi amoris victima"  
di Francesco Durante e la sua tradizione*

In questo articolo non prenderò in considerazione una delle composizioni liturgiche maggiori di Francesco Durante, come una messa o una messa da requiem, ma un inno destinato ai primi vesperi della festa di S. Francesco d'Assisi, *O divi amoris victima*.

I motivi che mi hanno portato a tale scelta sono dovuti alla vicinanza di Perugia con Assisi, la città di Francesco dichiarata *caput et mater* dell'ordine fondato dal poverello fin da 1230 per volontà di papa Gregorio IX. Ad Assisi ha sede la Società Internazionale di Studi Francescani, all'Università di Perugia esiste l'insegnamento di Studi francescani, ed io stessa ho dedicato alcuni studi ad aspetti della musica francescana e dell'importante archivio musicale custodito al Sacro Convento.<sup>1</sup> Pensavo, poi, che Francesco Durante potesse aver posto una cura particolare nel mettere in musica una composizione dedicata al santo di cui portava il nome.

<sup>1</sup> BIANCAMARIA BRUMANA, *Il musicista Francesco Maria Zuccari e la corrispondenza con Padre Martini, «Il Santo»* (Padova), XXX, 2000, pp. 147-178; EAD., «*Il Transilvano» di Girolamo Diruta e i ricercari di Luzzasco Luzzaschi, in Girolamo Diruta e il suo tempo. L'organista e teorico derutese (ca. 1546-1624/25) nella "scuola italiana" del XVI e XVII secolo*, Atti del Convegno di studi (Deruta, 9-10 settembre 2011), a cura di Biancamaria Brumana e Carlo Segoloni, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 2012, pp. 143-163 («Appendici al Bollettino», 30); GIOVANNI FRANCESCO MARCORELLI, «*Dialogus de Sancto Francisco*» for two sopranos and basso continuo, «Web Library of Seventeenth-Century Music», XXVI, 2012, edited by Biancamaria Brumana, pp. 1-8, 1-4, 1-15; B. BRUMANA, *Il "Dialogo di s. Francesco" di Marcorelli ed altre musiche dedicate al santo nel XVII secolo*, in *Atti del congresso internazionale di musica sacra in*

La partecipazione al convegno di Reggio Calabria su Durante, inoltre, mi ha offerto l'opportunità di approfondire la conoscenza di un importante compositore contemporaneo di Johann Sebastian Bach (Durante 1684-1755, Bach 1685-1750) la cui notorietà, insieme a quella di altri musicisti di scuola napoletana, era stata messa in ombra proprio dalla *Bach-Renaissance* ottocentesca. Gli elementi che avvicinano Durante e Bach, comunque, sono più di uno: entrambi non hanno scritto niente per il teatro musicale; entrambi si sono dedicati essenzialmente alla composizione di musica sacra e di musica strumentale (sebbene in quantità molto più consistenti nel caso di Bach); entrambi hanno tramandato la loro sapienza alle generazioni successive attraverso opere teoriche e attraverso l'insegnamento diretto, Bach a cominciare dai propri figli, Durante dagli allievi dei conservatori napoletani presso i quali fu attivo. Anche gli astri sembrano suggellare queste "affinità elettive", essendo nati entrambi sotto il segno dell'ariete (rispettivamente il 31 e il 21 marzo), che secondo le convinzioni astrologiche è contrassegnato dal colore rosso del fuoco, dal coraggio e dalla perseveranza.

#### *Fonti, data e luogo di esecuzione*

Le fonti dell'inno *O divi amoris victima* sono divise tra la British Library (dove si trova l'autografo della partitura)<sup>2</sup> e la Bibliothèque nationale de France (dove si trovano le parti e una copia della partitura),<sup>3</sup> ma provengono tutte dalla collezione

*occasione del centenario di fondazione del Pontificio Istituto di Musica Sacra* (Roma, 26 maggio - 1° giugno 2011), a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 613-638.

<sup>2</sup> London, British Library, manoscritto Add. 14102, c. 153<sup>r</sup>-163<sup>r</sup>.

<sup>3</sup> La partitura della Bibliothèque nationale de France (= BnF) reca la collocazione D-3673.2. Le 20 parti (collocazione L-17882) sono: S, A, T, B soli; 2S, A, T, B di ripieno; 3 violini primi, 2 violini secondi, violetta, violoncello primo e secondo, contrabbasso primo e secondo, organo.

musicale di Gaspare Selvaggi (Napoli 1763-1856).<sup>4</sup> Costui, pur avendo compiuto seri studi musicali presso un conservatorio napoletano e pur avendo scritto varie composizioni ed un trattato di armonia, non esercitò mai il mestiere di maestro di cappella e venne per questo considerato un “dilettante”, ossia un *amateur* nel significato di tutto rispetto che il termine aveva all’epoca. La sua vera passione era il collezionismo librario e musicale. A causa delle sue idee rivoluzionarie dovette abbandonare Napoli, recandosi dapprima a Londra e poi a Parigi, dove rimase dal 1796 al 1810 circa. Nell’intento di procurare fondi per sostenere i patrioti napoletani emigrati in Francia, mise in vendita la sua collezione di musica che proveniva dal Conservatorio di S. Maria di Loreto e che comprendeva per lo più opere di compositori napoletani. Una parte di libri (93 manoscritti suddivisi in 64 volumi) fu acquistata nel 1808/9 dall’abate Nicolas Roze (1745-1819), bibliotecario del Conservatorio di Parigi; un’altra parte, altrettanto consistente, fu acquistata a Londra nel 1811 dal primo marchese di Northampton, Charles Compton, morto nel 1828, e venduta alla British Library nel 1843 da Maclean-Clephane, cognata del secondo marchese di Northampton, Spencer Joshua Alwine Compton.<sup>5</sup>

L’autografo di Londra reca la data del 1750 e anche le parti di Parigi, utilizzate per l’esecuzione, risalgono agli anni compresi tra il 1742 e il 1755, quando Durante insegnava al Conservatorio

<sup>4</sup> DINKO FABRIS, *L’art de disperser sa collection: le cas du napolitain Gaspare Selvaggi (1763-1856)*, in *Collectionner la musique: érudits collectionneurs* (Actes du colloque de Royaumont, 14-16 novembre 2013), édité sous la direction de Denis Herlin, Catherine Massip, Valérie de Wispelaere, vol. 3, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 359-394.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 360-371. La collocazione attuale dei manoscritti della collezione Selvaggi a Parigi è: D-3348, 3646-3649, 3664-3677; L-7409, 17847-17854, 17856-17871, 17874-17884, 18781; Acp. 4105 (se ne veda l’elenco dettagliato in D. FABRIS, *L’art de disperser cit.*, pp. 390-393). La collocazione attuale dei manoscritti della collezione Selvaggi a Londra è Add. 14102-14249 (*ivi*, pp. 384-389).

di S. Maria di Loreto. La partitura di Parigi, invece, venne redatta durante il soggiorno di Selvaggi in Francia tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento ed è una copia puntuale delle parti.

Si tratta, dunque, di una composizione tarda di Durante, scritta verisimilmente per Napoli, anche se non conosciamo il luogo. Verso la metà del Seicento le chiese di Napoli erano 573, circa 70 delle quali francescane.<sup>6</sup> Anche Adrien de La Fage (1801-1862), in una delle sue lettere sullo stato della musica in Italia scritta in occasione di uno dei suoi viaggi musicali nella penisola, dice di essere rimasto molto stupito dalle innumerevoli chiese di Napoli e dal fatto che ognuna potesse avere più di un santo protettore.<sup>7</sup> Allievo di Choron a Parigi e di Baini a Roma, La Fage era un profondo conoscitore della musica antica e per questo loda la musica sacra di Durante che a suo giudizio non è influenzata dallo stile operistico.<sup>8</sup> Nello stesso articolo La Fage racconta anche un simpatico episodio sulla religiosità dei napoletani: « [...] les Napolitains [...] ont toujours regardé Dieu, la Vierge et les saints comme des amis véritables, auxquels on est profondément attaché, mais desquels on entend être bien traité ». E così, un napoletano che aveva fatto dire una messa per S. Gennaro nella speranza di vincere alla lotteria, non vedendo soddisfatte le sue aspettative, ingiuriò il santo e i suoi confratelli, rinfacciando le spese sostenute e la mancanza di gratitudine da loro dimostrata.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> GIOACCHINO D'ANDREA, *Chiese francescane nella città di Napoli (ms. sec. XVII)*, «Archivum Franciscanum Historicum», LXXXVII, 1994, pp. 447-476.

<sup>7</sup> ADRIEN DE LA FAGE, *Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie. Huitième lettre, 1*, «Revue et gazette musicale», XVII/4, 27.01.1850, p. 28.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 29: «Le célèbre Durante est peut-être le seul compositeur napolitain qui se soit un peu retenu, et qui ait donné à sa musique d'église une couleur, à la vérité plus scientifique encore que religieuse, mais qui lui a toutefois mérité un rang à part».

<sup>9</sup> *Ibid.*



### *Il testo*

Il testo dell'inno messo in musica da Durante non compare nell'ufficio ritmico di Giuliano da Spira,<sup>10</sup> ma è recensito nel *Repertorium hymnologicum* di Ulysse Chevalier (1841-1923) al numero 12919.<sup>11</sup> L'illustre studioso cita come prima fonte un manoscritto del 1750, ma l'inno è già presente in un breviario del 1741.<sup>12</sup> Oltre alle fonti riportate da Chevalier, abbiamo reperito questo testo in altri libri liturgici del 1823, del 1847 e del 1856.<sup>13</sup> Segnaliamo, inoltre, un *Manuale chorale* del 1848<sup>14</sup> e un *Vesperale Romanum* del 1864,<sup>15</sup> custoditi al Sacro convento di Assisi, che riportano l'*incipit* musicale dell'inno (v. ess. 1a-b). Si tratta, dunque, di un inno anonimo piuttosto tardo, come sembra confermare l'allusione nella prima strofa alle stimmate la cui festa

<sup>10</sup> GIULIANO DA SPIRA, *Officio ritmico e Vita secunda*, a cura di Vergilio Gamboso, Padova, Messaggero, 1985 («Fonti agiografiche antoniane», 2).

<sup>11</sup> ULYSSE CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, II (L-Z), Louvain, Polleunis & Ceuterick, 1897, pp. 190-191.

<sup>12</sup> *Breviarium Romanum ad usum fr. Minorum S. Francisci conventualium, monialium S. Clarae ac tertii ordinis utriusque sexus [...] approbatum die 21 januarii 1741*, Roma, Girolamo Mainardi, 1741, p. 199.

<sup>13</sup> *Breviarium Romanum ad usum fratrum minorum Sancti Francisci capuccinorum et monialium eiusdem ordinis*, Venezia, Tipografia Andreoliana, 1823, p. 973; *Officia et missae sanctorum et beatorum trium ordinum S.P.N.S. Francisci*, Avignone, Francesco Seguin, 1847, p. 370; *Breviarium Romanum ad usum fratrum minorum S. Francisci capuccinorum et monialium eiusdem ordinis*, Torino, Giacinto Marietti, 1856, p. 932.

<sup>14</sup> *Manuale chorale ad usum huius sacrosanctae patriarchalis basilicae Assisiensis S. Francisci ordinis minorum caput et mater*, Assisi, s.e., 1848 (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Fondo musicale Maestri di cappella, ms. n. 7/36/02).

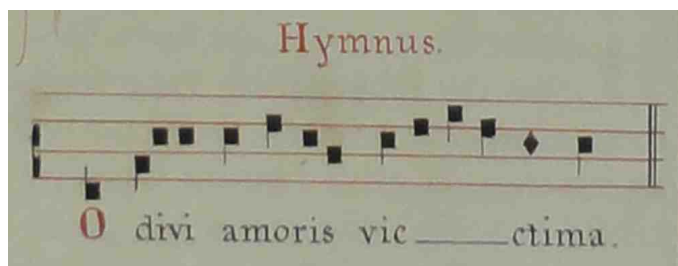
<sup>15</sup> *Vesperale Romanum iuxta breviar. ord. minor. convent. ad usum huius sacrosanctae patriarch. basilicae et cappellae papalis Assisiensis S. Francisci quae ordinis minorum caput et mater est*, Assisi, Basilica di S. Francesco, 1864 (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Fondo musicale Maestri di cappella, ms. n. 7/36/01).

venne istituita nel 1622, o il riferimento nella quarta strofa ai discendenti («in prole vivens»), forse le diverse famiglie francescane in cui si suddivise l'ordine dagli inizi del Cinquecento.

Es. 1a – Incipit musicale dell'inno *O divi amoris victima*, sul *Manuale chorale*, Assisi, 1848.



Es. 1b – Incipit musicale dell'inno *O divi amoris victima*, sul *Vesperale Romanum*, Assisi, 1864.



Il contenuto fa riferimento ad episodi della vita del santo illustrati in maniera eccelsa in alcuni riquadri degli affreschi di Giotto nella Basilica superiore di S. Francesco ad Assisi. Nella prima strofa si parla delle stimmate, le cinque piaghe (alle mani, ai piedi e al costato) che Francesco ricevette alla Verna che fecero di lui un perfetto *alter Christus* (fig. 1). Nella seconda strofa si ricordano i tre viaggi di Francesco in Oriente con la missione presso il Sultano d'Egitto (fig. 2). Nella quinta strofa la cacciata dei demoni dalla città di Arezzo (fig. 3) e il sogno di Innocenzo III con Francesco che sorregge la basilica cadente di S. Giovanni in Laterano (fig. 4).

Fig. 1 – GIOTTO, *S. Francesco riceve le stimmate*  
(Assisi, Basilica superiore di S. Francesco).

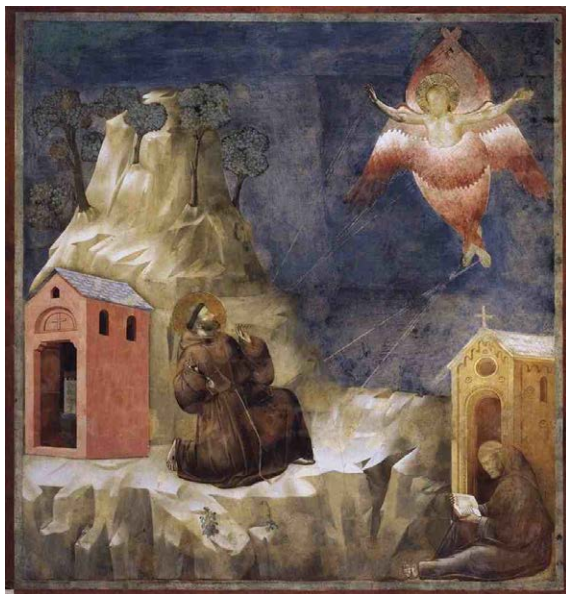


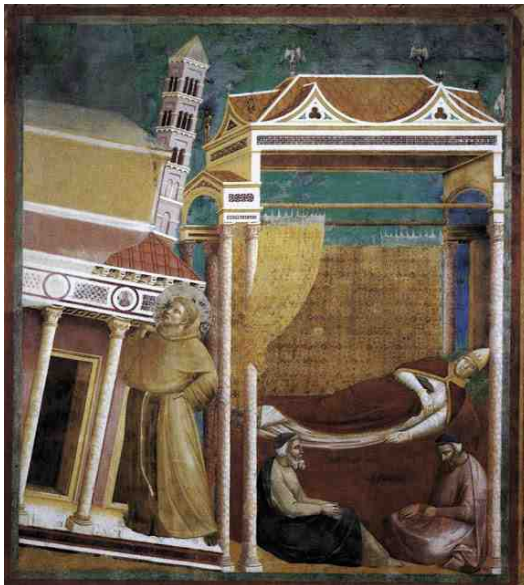
Fig. 2 – GIOTTO, *S. Francesco ricevuto dal Sultano d'Egitto*  
(Assisi, Basilica superiore di S. Francesco).



Fig. 3 – GIOTTO, *S. Francesco caccia i demoni da Arezzo*  
(Assisi, Basilica superiore di S. Francesco).



Fig. 4 – GIOTTO, *Il sogno di Innocenzo III*  
(Assisi, Basilica superiore di S. Francesco).



La struttura poetica è quella degli inni di S. Ambrogio che, secondo la tradizione, avrebbe cercato di tenere alto lo spirito dei fedeli rifugiati nella chiesa durante l'assedio dell'imperatrice

Giustina del 386 facendo cantare semplici melodie strofiche su testi popolari. La versificazione è costituita da quartine di ottonari che potevano essere considerati anche come dimetri giambici nel periodo di passaggio dalla metrica quantitativa latina alla metrica accentuativa italiana.

1. O divi amoris victima  
Quino cruenta vulnere  
Francisce qui vivam crucis  
Christi refers imaginem.
2. Tu caritatis fervidis  
Flammis adustus sanguinem  
Christo daturus barbara  
Ter cogitasti litora.
3. Voti sed impos non sinis  
Languere flammis desides  
Et excitas caelestia  
Flagrans amore incendia.
4. In prole vivens efferas  
Pervadis oras, algida  
Gelu soluto ut ferveant  
Ardore sancto pectora.
5. Sic pertimendis lividum  
Armis avernum conteris  
Virtutis et firmum latus  
Templo labanti subiicis.
6. Adsis, pater, precantibus  
Ignemque late quo tua  
Exarsit ingens caritas  
Accende nostris mentibus.

7. Sit laus patri, sit filio  
Sit inclyto Paraclito  
Qui nos parentis optimi  
Det aemulari spiritum.

Amen<sup>16</sup>

### *La musica*

L'inno di Durante è per quattro voci concertate (SATB), archi e continuo, con la partitura di Parigi che allinea, dall'alto al basso, violino I e II, viola, S, A, T, B e basso continuo.<sup>17</sup> Le venti parti, custodite sempre a Parigi, ci permettono nondimeno di conoscere l'organico utilizzato per l'esecuzione, ivi compresi i cinque strumenti impiegati per la realizzazione del basso continuo: S, A, T, B soli; 2S, A, T, B di ripieno; 3 violini primi, 2 violini secondi, violetta, violoncello I e II, contrabbasso I e II, organo (fig. 5).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Traduzione (B. Brumana): - 1. O Francesco, vittima dell'amore celeste, che porti in te l'immagine vivente della croce di Cristo. - 2. Tu, bruciato dalle fiamme ardenti della carità, desideroso di dare il tuo sangue a Cristo, per tre volte hai percorso lidi ignoti. - 3. Sebbene ti sia stato impossibile realizzare i tuoi desideri, non permetti che le fiamme del tuo ardore diminuiscano e, infiammato d'amore, susciti incendi celesti. - 4. Vivendo nei tuoi discendenti, percorri strade selvagge; sciolto il ghiaccio, fai in modo che i cuori insensibili fervano di santo ardore. - 5. Così annienterai il livido Averno con armi terribili e offrirai un valido sostegno al tempio che crolla. - 6. O padre, vieni in aiuto a noi che ti preghiamo e, negli ampi spazi in cui è fiorita la tua grande carità, accendi il fuoco nelle nostre menti. - 7. Sia lode al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo, che ci concedano di imitare gli insegnamenti del nostro ottimo padre. Amen.

<sup>17</sup> Paris, BnF, manoscritto D-3673.2. Per una edizione moderna dell'inno, basata sulla partitura di Parigi, cfr. FRANCESCO DURANTE, *Hymnus S. Francisci (O divi amoris)*, hrsg. von Anton Swolensky, Bern, Müller & Schade, 1999.

<sup>18</sup> Paris, BnF, ms. L-17882.

Fig. 5 – F. DURANTE, Inno *O divi amoris victima*: parte del violino I  
(Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. L-17882, c. 1r).

The image shows a page of handwritten musical notation for the first violin part of a Mass. The title at the top reads "Violino Primo" and "Anno di S. Fra: del Sig. S. Fra: Dur:". The tempo is marked "Allo" and the time signature is 4/4. The music is written on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "c." (crescendo) and "f." (forte). The piece concludes with a double bar line and the word "Segue". A circular library stamp is visible near the bottom center, and the number "L. 17882" is written at the bottom left.

Le parti di testo messe in musica da Durante sono la prima e la seconda strofa, la dossologia (settima strofa) e l'Amen conclusivo, ognuna delle quali costituisce un numero a sé.

Articolazione dell'inno *O divi amoris victima*  
(Paris, BnF, manoscritto D-3673.2):

<i>Numero</i>	<i>Pagine</i>	<i>Incipit</i>	<i>Tempo</i>	<i>Battute</i>
[n. 1] strofa 1	pp. 1-15	O divi amoris victima	Allegro, C, fa magg.	53
[n. 2] strofa 2	pp. 16-29	Tu caritatis fervidis	6/4, <sup>19</sup> re min.	42
[n. 3] strofa 7	pp. 30-44	Sit laus patri, sit filio	Largo, [3/4], <sup>20</sup> sib magg.	67
[n. 4] -	pp. 45-53	Amen	Allegro assai, 3/8, fa magg.	43

La composizione è completa, ma, considerando la tradizione degli inni polifonici basata fin dalle sue origini sul principio della ripetizione strofica, la musica delle prime due strofe si potrebbe replicare per le strofe 3-4 e 5-6 (anche se con la perdita di un rapporto puntuale tra testo e musica), facendo poi seguire la dossologia e l'Amen. In tal modo, l'inno di Durante rientrerebbe nella tipologia innodica più ricca, nella quale si prevedeva una trattazione polifonica sia delle strofe pari che di quelle dispari. Non conosciamo la versione monodica dell'inno francescano che, verisimilmente, il musicista napoletano ha tenuto presente, ma i primi tre numeri della composizione sono tutti basati su elementi tematici ripetuti alla quarta inferiore (ess. 2a-b-c). E su questo stesso intervallo di quarta discendente inizia anche il

<sup>19</sup> L'indicazione all'inizio del brano è di 3/4, ma le battute sono tutte di 6/4. Il numero di batt. indicato in tabella è in 6/4.

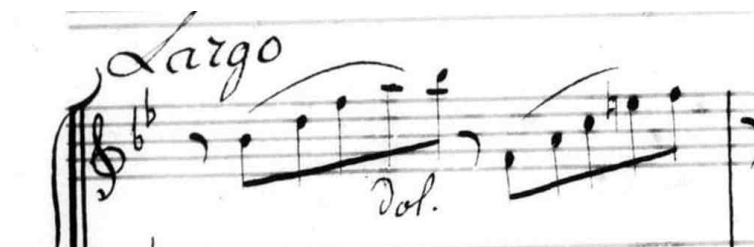
<sup>20</sup> All'inizio del brano non c'è alcuna indicazione di tempo, ma le battute sono tutte di 3/4, ad eccezione delle prime quattro che sono doppie. Nelle parti le batt. 1-8 sono da 3/4. Il numero di battute indicato in tabella è in 3/4.



fugato sul nome Francesco, scandito dal coro e a valori ampi, alla sua prima enunciazione (n. 1, batt. 14,  $do_3$ - $sol_2$ ); e quando il nome è replicato l'intervallo diventa ascendente (n. 1, batt. 34,  $sol_2$ - $do_3$ ) quasi a simboleggiare una apertura verso la salvezza.

La tonalità è di fa maggiore con i numeri centrali che modulano alle tonalità vicine, sempre bemollizzate, di re minore e *sib* maggiore. L'agoga colloca, opportunamente, i movimenti rapidi all'inizio e alla fine della composizione con l'ultimo

Ess. 2a-b-c – F. DURANTE, Inno *O divi amoris victima*: inizio dei nn. 1-3 (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms D-3673.2, pp. 1, 16, 30).



numero più breve e più vivace, mentre la dossologia è più ampia e solenne con le voci che procedono in maniera prevalentemente omoritmica. Qui, al Largo iniziale segue senza soluzione di continuità un Andante assai, a partire dalla batt. 42, in corrispondenza degli ultimi due versi della strofa. Interessante è anche il “dosaggio” dei volumi sonori vocali che prevede un progressivo arricchimento: nel n. 1 gli interventi corali sono regolarmente alternati agli interventi solistici; nel n. 2 i passi affidati al tutti sono spostati alla fine; nel n. 3 i tutti diventano pervasivi e nel n. 4 coprono per intero il brano.

n. 1

versi 1-2	SA soli
versi 3-4	SATB tutti (fugato)
versi 1-2	AT soli
versi 3-4	SATB tutti (fugato)

n. 2

verso 1	AT soli
verso 2	SB soli
verso 3	AT soli
verso 4	SATB tutti (fugato)
versi 1-4	SATB tutti <sup>21</sup>

Le parti solistiche sono per lo più brevi passi a due voci che combinano variamente i quattro registri vocali, procedendo talvolta in maniera omoritmica per terze, talaltra con vocalizzi nell’una o nell’altra linea melodica, come nel n. 2. Nella partitura compaiono anche alcune indicazioni dinamiche: i ripetuti «dolce», «sotto voce» e passaggi improvvisi dal forte al «dolce» nel n. 3, o il forte segnato all’inizio dell’Amen. La strumentazione è ricca e dotata di una sua autonomia rispetto alle voci che

<sup>21</sup> Questa sezione prevede due brevi interventi solistici del Basso sulle parole «Christus daturus barbara».



presso il Conservatorio di S. Maria di Loreto, esordì componendo i *Prodigii della divina misericordia verso i devoti del glorioso S. Antonio di Padua*, eseguito il giorno della festa del santo, il 13 giugno, nella cappella in via Maio di Porto.<sup>23</sup> La musica non ci è pervenuta, ma dal libretto sappiamo che questo «scherzo drammatico» includeva anche un personaggio comico che cantava in dialetto. Al 1750, invece, risale il «componimento sacro» *S. Antonio da Padova*, del quale abbiamo sia la musica (due copie della partitura, una conservata alla Biblioteca Nazionale Marciana e una all'Archivio dei Filippini di Venezia) e vari libretti. In effetti fino ad alcuni anni or sono si pensava che questo oratorio fosse del 1753 perché il primo libretto pervenuto era relativo ad una esecuzione all'oratorio dei Filippini di Venezia in questo anno.<sup>24</sup> L'intestazione della partitura di S. Maria della Consolazione detta della Fava nella quale si legge che l'oratorio è «da cantarsi / nell'oratorio de RR. Padri della Congregazione / del oratorio di Napoli», comunque, faceva pensare che Durante avesse scritto il *S. Antonio da Padova* per la città partenopea e che l'esecuzione veneziana fosse stata preceduta da una prima napoletana. Ora, tale ipotesi è confermata dal reperimento presso la Biblioteca Universitaria di Salamanca di una copia del libretto del 1750 «da cantarsi nell'Oratorio de' RR. Padri della Congregazione dell'Oratorio di Napoli», recita il frontespizio.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> *Prodigii della divina misericordia verso i devoti del glorioso S. Antonio di Padua sortiti a prò d'una contadina nella Villa di Santarano del Regno di Portogallo. Scherzo drammatico da rappresentarsi nel giorno solenne, che si fà la festa da' signori mastri e devoti della Cappella di detto Santo [13 giugno] sita nella strada del Majo di Porto in quest'anno 1705. Composto dal rev. Arbenzio Bolando, Napoli, G. Roselli, 1705. Cfr. CLAUDIO SARTORI, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994 (= SARTORI), n. 19149.*

<sup>24</sup> *S. Antonio da Padova. Componimento sacro per musica da cantarsi nell'Oratorio de' RR. Padri della Congregazione dell'Oratorio di Venezia, Venezia, 1753 (SARTORI, n. 20695).*

<sup>25</sup> *S. Antonio da Padova, componimento sacro del signor abate Gregorio Giacomo Terribilini romano, da cantarsi nell'Oratorio de' RR. Padri della Congregazione*

Altri libretti documentano riprese a Bologna nel 1755,<sup>26</sup> a Spoleto nel 1762<sup>27</sup> e di nuovo a Venezia nel 1763.<sup>28</sup>

Al santo originario di Lisbona è dedicato anche il responsorio *Si quaeris miracula* per soprano, archi e organo che, come l'inno *O divi amoris victima*, è conservato tra Londra e Parigi: alla British Library si trova la partitura autografa (Add. 14102) e alla Bibliothèque nationale de France una copia della partitura e le parti (D-3673.5 e L-17852).

*Altri autori dell'inno «O divi amoris victima»*

La produzione musicale francescana è molto ampia e non ha conosciuto periodi di stasi. Mi limiterò a citare alcuni dei compositori che hanno messo in musica l'inno *O divi amoris victima*. Francesco Antonio Vallotti (1697-1780), minore conventuale nonché organista e poi maestro di cappella della basilica di

*dell'Oratorio di Napoli*, Napoli, G. Raimondi, 1750. *L'imprimatur* del vescovo Niccolò d'Arcadianopoli datato «Napoli li 2 dicembre 1750» precisa che «si concede licenza di stamparsi e di cantarsi il presente oratorio, ma non in chiesa né dove sta esposto il Santissimo Sacramento, e per le 24 ore sia il tutto già terminato». Cfr. GIOVANNI POLIN, *Note su alcune nuove fonti dell'oratorio S. Antonio da Padova di Francesco Durante*, in *Dramma scolastico e oratorio nell'età barocca*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2012), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2019, pp. 379-387 (ediz. online).

<sup>26</sup> *S. Antonio da Padova. Componimento sacro per musica da cantarsi nell'Oratorio de' PP. della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Bologna detti della Madonna di Galiera. Musica del sig. d. Francesco Durante napoletano*, Bologna, G. Cosciolani ed Eredi Colli, 1755 (SARTORI, n. 20696).

<sup>27</sup> *Oratorio allusivo alla vita di S. Antonio da Padova da cantarsi nella venerabile chiesa di S. Simone de' pp. Minori di S. Francesco conventuali nell'anniversario della festa di detto santo, si è in costume solennizzarsi in Spoleti, [...] dedicato alla divozione, e merito de' nobili coniugi [...] conte Antonio Grifone e contessa Francesca Romani ne' Fabiani*, Spoleto, D. Giannini, 1762 (Spoleto, Biblioteca Carducci).

<sup>28</sup> *S. Antonio da Padova. Componimento sacro per musica da cantarsi nell'Oratorio de' RR. Padri della Congregazione dell'Oratorio di Venezia*, Venezia, 1763 (SARTORI, n. 20697).

S. Antonio a Padova, compose questo inno per soprano, archi e continuo nel 1743.<sup>29</sup> L'anno successivo Giovanni Battista Martini (1706-1784), anch'egli minore conventuale e maestro di cappella nella Basilica di S. Francesco a Bologna, scrisse lo stesso inno per due contralti, archi e continuo; e nel 1769 un altro per 4 voci (SATB) e continuo.<sup>30</sup> L'inno di Martini del 1744 contempla solo la prima e la settima strofa, facendo pensare ad una esecuzione tipica degli inni con l'alternanza tra il canto monodico (per le strofe pari 2, 4, 6) e la trattazione polifonica (per le strofe dispari 1, 3, 5), seguite dalla dossologia finale. Il titolo del manoscritto precisa che l'inno è *per i primi e secondi vespri di S. Francesco*. E di fatti, al di sopra del testo *O divi amoris victima*, si trova a mo' di *contrafactum* il testo *Iam noctis umbra obduxerat*, che comporta anche alcune varianti nella settima strofa. Questo inno evoca la morte del santo e poteva essere eseguito per i vespri del Transito (il 3 ottobre alla Porziuncola) o, come in questo caso, per i vespri del 4 ottobre.

1. *Iam noctis umbra obduxerat*  
*Diffusa terris aethera*  
*Extrema Patrem cum dies*  
*Urgebat horae praescium.*
  
7. *Sit laus patri, sit filio,*  
*Et par decus Paraclito,*  
*Qui nos perenni gloria*  
*Donent per omne saeculum.*

Nel pieno Ottocento ci sono vari compositori, che mettono in musica *O divi amoris victima*. Essi sono quasi tutti francescani e poco noti; le partiture ci sono pervenute in forma manoscritta;

<sup>29</sup> Per la descrizione e collocazione del manoscritto si veda il Servizio Bibliotecario Nazionale (= SBN).

<sup>30</sup> Per la descrizione e collocazione dei manoscritti si veda il SBN.

gli organici vocali, mutati i tempi, prevedono solo voci di tenori e bassi. Ricordiamo: Antonio Maria Musilli (1792-1880), maestro della basilica di Assisi dal 1842 al 1858, il cui inno a 4 voci (2T2B) e continuo poteva essere utilizzato per i primi vesperi della festa di S. Francesco, ma anche per i primi e secondi vesperi della Traslazione; Melchiorre Balbi (1796-1879), maestro di cappella nella basilica di Padova dal 1854, autore dell'inno a 3 voci (2TB) e organo del settembre 1854; e, unico laico, Tiberio Natalucci (1806-1868), il cui autografo dell'inno a 3 voci (2TB) e organo con violoncello e contrabbasso si conserva all'Accademia di S. Cecilia a Roma.<sup>31</sup> Altri inni di Vincenzo Monteverde (1768-1851), Alessandro Borroni (1820-1896) ed Emilio Norsa (1873-1919) si trovano nel Fondo del maestro di cappella del Sacro convento di Assisi.<sup>32</sup>

Nel Novecento, un anno particolarmente felice per le musiche francescane fu il 1926, in occasione del centenario della morte del santo. Il padre Domenico Maria Stella (1881-1956), maestro di cappella della basilica assisiata dal 1920, compose l'inno pubblicato dalla Editrice musicale Francescana. Il brano, per soli, coro e organo, è improntato agli ideali della riforma cecilianica e recupera aspetti della antica tecnica dell'*alternatim*. La seconda strofa è affidata al Basso solo e la quarta al Tenore solo. Le altre sono realizzate dal coro con diversi spessori sonori che raggiungono l'ampiezza massima alla fine della composizione: la prima strofa è a 4 voci (STBrB), la quinta a 2 voci (BrB), la sesta e la settima a 6 voci (S2TBr2B).

Concludo questa breve rassegna citando un'opera legata a Reggio Calabria e al Conservatorio che ha promosso il convegno. Sempre nel 1926, il compositore marchigiano Lino Liviana

<sup>31</sup> Per la descrizione e collocazione dei manoscritti si veda il SBN.

<sup>32</sup> *Catalogo della Biblioteca del Sacro Convento di S. Francesco di Assisi. Fondo del maestro di cappella*, a cura di Fausto Tuscano e Francesca Tuscano, 2 voll., Padova, Centro Studi Antoniani, 1999: nn. 920-921 Borroni (maestro di cappella ad Assisi dal 1858), n. 1271 Monteverde, nn. 1644-1647 Norsa (maestro di cappella ad Assisi dal 1903).

bella (1902-1964) mise in musica l'inno, manifestando i suoi interessi francescani che nel 1943 presero corpo nella ampia cantata per soli, coro, orchestra e voce recitante intitolata *Sorella Chiara*. L'inno è suddiviso in cinque parti separate tra loro da brevi interludi strumentali. All'inizio di ogni sezione è presente una melodia ricorrente, una specie di *Leitmotiv* come si addice alla ripetitività tipica degli inni, presa dall'aria «Io son l'umile ancella» nel I atto dell'*Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea andata in scena per la prima volta al Lirico di Milano nel 1902. Certo, a prima vista può sembrare una ripresa della contaminazione tra musica sacra e repertorio operistico tanto avversata dalla riforma cecilianiana, ma nell'aria la famosa attrice della *comédie française* che si accinge ad interpretare lo sventurato personaggio di Bajazet ucciso per mano del fratello nell'omonima tragedia di Racine, dichiara la sua completa dedizione all'arte drammatica. Ella si sente «l'umile ancella del genio creator»; è lui che le offre «la favella»; lei è solo un «fragile strumento» e la sua voce è un soffio «che al nuovo dì morrà». Liviabella, dunque, aveva colto nel testo di Colautti e nella musica di Cilea l'intensità di sentimenti e le profonde convinzioni che avevano animato anche la vita del santo.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> PAOLA MAURIZI, *S. Francesco e S. Chiara d'Assisi nel Novecento musicale italiano e nell'opera di Lino Liviabella*, Perugia, Morlacchi, 2006, pp. 85-87, 111-112.



GALLIANO CILIBERTI

*La Messa da Requiem in do minore di Francesco Durante  
e la sua tradizione*

Tra le molteplici composizioni sacre attribuite a Francesco Durante sopravvivono sei messe da *Requiem*. Tra queste solo tre sono ritenute di sicura appartenenza.

- La prima è un *Requiem* in la minore unico tra i tre componimenti di certa attribuzione a non essere datato. Il brano sopravvive in due testimoni non autografi<sup>1</sup> e presenta un organico abbastanza ridotto: tre voci (SSB), due violini e basso continuo. Nonostante tali elementi la composizione possiederebbe – secondo Roeckle – tutte le caratteristiche stilistiche della musica di Durante.<sup>2</sup>

- La seconda messa è la più antica: si tratta del *Requiem* in sol minore. L'autografo è custodito presso la Biblioteca Statale Oratoriana dei Girolamini di Napoli<sup>3</sup> e porta la data: «Die 27 Msis 9bris 1738».<sup>4</sup> L'organico risulta di 4 voci (SATB), 2 violini e continuo.

- La terza composizione è la *Messa de' morti a più voci con instrumenti* in do minore, datata nella parte autografa dell'organo: «1746».<sup>5</sup> Il brano prevede otto parti vocali suddivise in due

<sup>1</sup> D-Mbs, MS n. 755 e D-MÜs, Hs. 1393.

<sup>2</sup> CHARLES ALBERT ROECKLE, *Eighteenth-Century Neapolitan Settings of the Requiem Mass: Structure and Style*, PhD. Dissertation The University of Texas at Austin, 1978, p. 238.

<sup>3</sup> I-Nf, Manoscritto musica 482.2.

<sup>4</sup> C. A. ROECKLE, *Eighteenth-Century Neapolitan* cit., p. 237.

<sup>5</sup> G-Lbm, Add. 14.111, f. 152r.

cori (I: SSATB / II: ATB di ripieno), archi (violino I, violino II, viola e basso continuo) nonché due corni impiegati esclusivamente nel «Tuba mirum». L'autografo è custodito a Londra presso la British Library.<sup>6</sup>

Il *Requiem* in do minore ebbe molta fortuna perché la sua diffusione rimane ancor oggi attestata da oltre cinquanta testimoni manoscritti che coprono un vasto arco cronologico compreso tra il 1746 (l'autografo) e il 1871. Stephen Darlington sostiene che l'ampia propagazione che l'opera godette per più di un secolo, fosse dovuta ai copiosi «scambi culturali avvenuti durante il XVIII secolo, tra la Spagna, l'Italia e l'Europa settentrionale, soprattutto per motivi politici».<sup>7</sup> Quel che sorprende ancora di più è il fatto che il brano non sia «mai stato pubblicato»,<sup>8</sup> nonostante la sua notorietà e la reputazione prestigiosa dello stesso Durante a livello internazionale anche nell'Ottocento.<sup>9</sup>

Di queste messe da *Requiem* l'unica per la quale si conosca il contesto e la committenza è proprio la più diffusa, quella in do minore. La prima esecuzione avvenne infatti a Roma il 15 settembre 1746 nella «Regia Chiesa de SS. Giacomo, ed Ildefonso della Nazione Spagnuola»<sup>10</sup> a Piazza Navona per la commemo-

<sup>6</sup> G-Lbm, Add. 14.103 (partitura), Add. 14.111 (parti).

<sup>7</sup> STEPHEN DARLINGTON, *Preface*, in FRANCESCO DURANTE, *Requiem (Messa de' morti)*, Vocal Score, edited by Stephen Darlington, Leipzig-London-New York, Peters, 2019, p. IX.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. VIII-IX. Si veggano anche: HANNS-BERTOLD DIETZ, *The Neapolitan School: Francesco Durante (1684-1755) – Aspects of Manuscript Dissemination, Misattributions, and Reception*, «Música em Perspectiva», II/2, 2009, pp. 7-30; DINKO FABRIS, *L'art de disperser sa collection: le cas du napolitain Gaspare Selvaggi (1763-1856)*, in *Collectionner la musique: érudits collectionneurs*, vol. 3, édité sous la direction de Denis Herlin, Catherine Massip & Valérie de Wispelaere, Tournhout, Brepols, 2015, pp. 359-394

<sup>10</sup> *Distinta relazione del funerale, ed esequie con solenne pompa celebrate in Roma il dì 15. settembre 1746. per la morte del Rè Cattolico Monarca delle Spagne Filippo*

razione della morte di Filippo V di Spagna deceduto il 9 luglio del medesimo anno.<sup>11</sup>

Questi solenni quanto opulenti cerimoniali funebri, allignavano *ad abundantiam* nella Roma del XVII e XVIII secolo. Le differenti nazioni si mobilitavano nella Città Eterna per mostrare la loro supremazia proprio attraverso tali splendide funzioni. Riti esaltati da gesti liturgici caratterizzati da ricche architetture effimere concepite da grandi artisti e dal dispiegamento di un fasto eccezionale riscontrabile soprattutto nelle chiese nazionali di riferimento del defunto.<sup>12</sup> L'Europa cattolica venne così stimolata da un papato che assurse a luogo privilegiato di diplomazia. Roma fu quella città eletta dal punto di vista della politica estera dove anche i funerali monarchici e le consuetudini di culto ad essi connessi si espressero attraverso la concorrenza artistica e politica tra le nazioni.<sup>13</sup> Gli stati europei operarono perciò in un contesto, quello pontificio, dove l'affermazione di una identità liturgica "nazionale" costituiva l'espressione di una faticosa interazione con le consuetudini del cerimoniale romano in una sorta di ibridità del rito.<sup>14</sup>

V. nella Regia Chiesa de SS. Giacomo, ed Idelfonso della Nazione Spagnuola, Roma, Chracas, 1746.

<sup>11</sup> ALESSANDRA ANSELMI, *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento*, Roma, Gangemi Editore, 2012.

<sup>12</sup> MARTINE BOITEUX, *Les usages politiques d'un rituel de majesté: les funérailles des souverains étrangers à Rome*, in *Les Funérailles princières en Europe XVIe-XVIIIe siècle. 3. Le deuil, la mémoire, la politique*, sous la direction de Julius A. Chrościcki, Mark Hengerer, Gérard Sabatier, Rennes, Presse Universitaires de Rennes-Centre de Recherche du Château de Versailles, 2015, pp. 283-319: 292-294.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>14</sup> GALLIANO CILIBERTI, *S. Luigi dei Francesi in the Seventeenth Century: A Laboratory for Music, Liturgy and Identity*, in *Music and the Identity Process. The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period*, edited by Michela Berti and Émilie Corswarem with the collaboration of Jorge Morales, Turnhout, Brepols-Centre d'études superieures de la Renaissance, 2019, pp. 160-192.

Tali complessi fenomeni che videro protagonisti, oltre al clero e alle alte diplomazie accreditate presso la Santa Sede, maestranze artigianali, pittori, architetti e soprattutto musicisti e liturgisti operanti a Roma,<sup>15</sup> spinsero i Vicari di Cristo a regolare le funzioni funebri di un principe o di un monarca tramite la creazione di una nuova concezione del rituale. Fu così acclarato anche normativamente il concetto di funerali di Stato, che a partire dai modelli dei funerali pontifici, vennero realizzati a partire dal XVII secolo secondo una doppia cerimonia: la prima da svolgersi nella Basilica di San Pietro e la seconda nella chiesa romana legata alla personalità del defunto.<sup>16</sup>

Le dinastie europee che volevano organizzare dei funerali di prestigio dovevano quindi piegarsi al complesso insieme di queste regole per dimostrare non solo il loro significativo ruolo istituzionale attraverso l'esternazione di un'arte intesa quale dimensione metaforica e soprattutto estetica, ma anche la loro lealtà politica e religiosa al sovrano pontefice, unica garanzia che assicurava quell'elevazione simbolica e memoriale dei membri della loro famiglia.<sup>17</sup> Così avvenne anche per i funerali di Filippo V. La cerimonia era stata infatti preparata con grande cura diplomatica e secondo la prassi dei funerali di Stato. Il papa Benedetto XIV, solo dopo aver appreso ufficialmente la notizia della morte del re da parte del cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona (1694-1747) co-protettore di Spagna e camerlengo del Sacro Collegio, convocò il 22 agosto 1746 il Concistoro segreto nel quale indisse una specifica Cappella Papale da svolgersi il 26 agosto «nel Palazzo Apostolico di Monte Cavallo, dove suffragata l'Anima del Defonto Monarca con Messa cantata di *Requiem*, ed assoluzione fatta dalla medesima Santità Sua, si

<sup>15</sup> GESA ZUR NIEDEN, *L'accompagnement musical des funérailles romaines en l'honneur des princes européens, 1650-1750*, in *Les Funérailles princières en Europe* cit., pp. 321-335: 322.

<sup>16</sup> M. BOITEUX, *Les usages politiques* cit., pp. 294-295.

<sup>17</sup> G. ZUR NIEDEN, *L'accompagnement musical* cit., p. 322.

recitò anche una dotta Orazione funebre latina da Monsig. Marc'Antonio Marcolini da Fano».<sup>18</sup>

Questi era «Cameriere d'onore di Sua Beatitudine, e Canonico della Basilica Liberiana» ovvero di S. Maria Maggiore, basilica legata alla monarchia spagnola, dove ogni 23 gennaio si celebrava la «Messa di Spagna» in onore di S. Ildefonso di Toledo.

Il cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona su incarico di Filippo VI, nuovo monarca delle Spagne, poté così procedere alla seconda parte delle celebrazioni di Stato organizzando

in suffragio dell'Anima del defonto Rè un solenne Funerale con tutta la più magnifica Pompa lugubre nella Regia Chiesa Nazionale de SS. Giacomo, ed Ildefonso, ed a questo fine ne diè il Sig. Card. l'ordine all'Architetto Sig. Cav. Ferdinando Fuga per formarne il disegno, tanto dell'apparato interno, che esterno della medesima Chiesa, quanto del Tumulo, che fu eretto in mezzo di essa, per effettuarne poi la funzione nel giorno, che da Sua Eminenza si sarebbe desinato.<sup>19</sup>

La cerimonia venne disposta per giovedì 15 settembre 1746. I disegni di Ferdinando Fuga realizzati per l'occasione furono pubblicati in allegato alla relazione dell'evento in lingua spagnola, ma i progetti originali si trovano custoditi nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma.<sup>20</sup> Essi riguardavano la pianta della chiesa di S. Giacomo (fig. 1), la facciata sulla piazza Navona (che benché non sia la principale entrata della chiesa risulta la più visibile e dunque atta a meglio beneficiare d'una

<sup>18</sup> *Distinta relazione del funerale* cit., p. II.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento. I disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe. Il Settecento*, catalogo di Elisabeth Kieven, Roma, Multigrafica Editrice, 1988, n. 77-83, pp. 74-77 (schede), 183-193 (tavole).



importante iconografia simbolica) (fig. 2), quella verso la Sapienza (fig. 3), le navate interne (fig. 4) e il tumulo. Le ricche decorazioni nonché le architetture effimere rappresentate in questi disegni, costituiscono un gesto politico di forte autorappresentazione identitaria nonché di esplicita propaganda sul piano internazionale.<sup>21</sup> Le monarchie europee erano consapevoli che la loro immagine presso l'opinione pubblica si dipanava non solo con la potenza degli eserciti ma soprattutto attraverso le diverse forme artistiche (architettura, pittura e musica) che nel corso del tempo potevano cambiare per adeguarsi ai nuovi gusti e ai nuovi stili tramite un rituale che invece restava sostanzialmente intatto.<sup>22</sup>

In questi complessi processi di committenza artistica e di propaganda l'importanza del pubblico fu dunque fondamentale. Così avvenne anche per la cerimonia del 15 settembre 1746 dove, a partire dalle 15,30 circa, si recarono a S. Giacomo degli Spagnoli per i funerali di Filippo V: 26 porporati invitati dal cardinale Acquaviva, oltre 60 prelati e poi ambasciatori, ministri, nobiltà romana e spagnola nonché addirittura «la Maestà del Rè della Gran Britannia» Giorgio II, che «v'intervenne in uno de Coretti a Cornu Evangeli dentro il Presbiterio, dal qual Coretto udì Messa, e si trattenne qualche tempo all'Esequie».<sup>23</sup>

La presenza delle rappresentanze diplomatiche, dinastiche e nobiliari fa di questa liturgia uno spazio privilegiato dove si mettono in stretta relazione teoria politica e visualizzazione del rito, essendo il cerimoniale un dispositivo di rappresentazione della *Majestas* al servizio della strategia politica.<sup>24</sup> Per quel giuoco ambiguo dell'effimero e dell'eterno la commemorazione fastosa e solenne diventa un esempio di strumentalizzazione della morte in quanto necessità politica e sociale.<sup>25</sup> I suoi

<sup>21</sup> M. BOITEUX, *Les usages politiques* cit., p. 291.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 294.

<sup>23</sup> *Distinta relazione del funerale* cit., p. VIII.

<sup>24</sup> M. BOITEUX, *Les usages politiques* cit., p. 289.

<sup>25</sup> *Ibid.*

Fig. 2 – Prospetto della facciata verso Piazza Navona della Real Chiesa di S. Giacomo e S. Ildefonso della Nazione Spagnola con apparati funebri.



Fig. 3 – Prospetto della facciata verso la Sapienza della Real Chiesa di S. Giacomo e S. Ildefonso della Nazione Spagnola con apparati funebri.

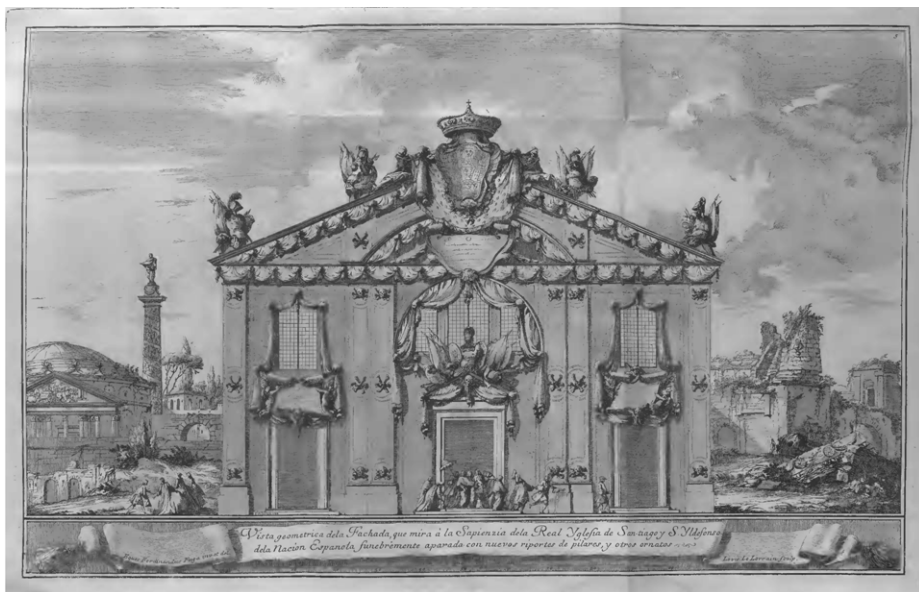




Fig. 4 – Sezione trasversale della Real Chiesa di S. Giacomo e S. Ildefonso della Nazione Spagnola, in cui si mostra il Catafalco al centro, e l'apparato funebre verso l'Altare Maggiore, e le Navate laterali della stessa.



significati simbolici si differenziano, ma spesso s’aggiungono e si congiungono<sup>26</sup> come la sacralità magico-taumaturgica di tradizione medioevale e la sacralità disincarnata dello Stato di appartenenza del defunto quale entità superiore.<sup>27</sup>

Le liturgie funebri erano celebrate per scopi di prestigio politico, tanto da un cardinale che da un vescovo influente, secondo la consueta dizione «vi cantò la messa».<sup>28</sup> Nel caso delle

<sup>26</sup> GÉRARD SABATIER, *Rappresentare il principe, figurar l'État: les programmes iconographiques d'État en France et en Italie du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, in *L'État moderne, genèse: bilans et perspectives*, Actes du colloque du CNRS (Paris, 19-20 septembre 1989), édités par Jean-Philippe Genêt, Paris, Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1990, pp. 247-258.

<sup>27</sup> M. BOITEUX, *Les usages politiques* cit., p. 289.

<sup>28</sup> G. ZUR NIEDEN, *L'accompagnement musical* cit., p. 324.

esequie di Filippo V a S. Giacomo degli Spagnoli la messa fu appunto «cantata da Monsig. D. Mondillo Orsini Patriarca di Costantinopoli, servita da Ministri della Sagrestia del Palazzo Apostolico, & accompagnata da Cantori Cappellani della Cappella Pontificia».<sup>29</sup>

I Cantori della Cappella Pontificia che il papa delegava ai funerali più importanti sul piano istituzionale, costituivano un ingranaggio essenziale nella qualità dell'esecuzione di musica liturgica all'interno di queste cerimonie. Tuttavia l'intervento dei Cantori Pontifici al di fuori della Cappella Sistina era sottoposto alla pratica corrente dell'organizzazione musicale romana che ubbidiva a regole di mercato del lavoro ben precise e consolidate. I Sistini erano infatti chiamati per rinforzare gli organici di questa o di quella cappella come avvenne del resto anche per l'esecuzione del *Requiem* di Durante. Le numerose citazioni nelle descrizioni dei funerali di Stato circa la partecipazione del Collegio dei cantori pontifici avevano come fine solo quello di strumentalizzare la pratica consueta della liturgia funebre a fini puramente simbolici. La presenza nel rito di questi cantori assumeva perciò una sembianza ideologica: essi rispondevano dell'integrità esecutiva tradizionale delle sezioni musicali della messa (lo stile antico alla Palestrina che ben si addiceva al linguaggio severo di Durante), parti che questo stesso *ensemble* eseguiva a cappella solo quando era nella Sistina.<sup>30</sup>

Se da un lato l'impiego di nomi di compositori di primo piano nei funerali di Stato (quali Nicolò Stamegna<sup>31</sup> e Antonio Maria

<sup>29</sup> *Distinta relazione del funerale* cit., p. VIII.

<sup>30</sup> G. ZUR NIEDEN, *L'accompagnement musical* cit., p. 330.

<sup>31</sup> Diresse come maestro di cappella di S. Maria Maggiore a S. Giacomo degli Spagnoli il 18 dicembre del 1665 le musiche per le esequie di Filippo IV: ANTONIO PÉREZ DE RÚA, *Funeral hecho en Roma en la yglesia de Santiago delos Españoles à 18 de Diciembre 1665, a la gloriosa memoria del rei catolico delas Españas Nuesro Señor D. Felipe Quarto*, Roma, Iacomo Dragondelli, 1666, p. 100 e G. ZUR NIEDEN, *L'accompagnement musical* cit., p. 328.

Abbatini<sup>32</sup> nel XVII secolo; Alessandro Melani,<sup>33</sup> Pietro Paolo Bencini,<sup>34</sup> Giovanni Battista Costanzi<sup>35</sup> e Francesco Durante in quello successivo) era lo specchio di una più generale competizione tra le nazioni che cercavano di affermare attraverso la musica e i suoi interpreti lo sfarzo e lo splendore del regno di appartenenza, dall'altro le informazioni sulla musica praticata in queste solenni esequie testimoniate nei più ampi ragguagli a stampa pubblicati *ad hoc*, nonché nei resoconti romani come quelli prodotti da Francesco Valesio e dallo stampatore Chracas,<sup>36</sup> sono oltremodo uniformi, ripetitivi e scarni. Tale deludente asciuttezza nei riferimenti all'esecuzione di brani liturgici è testimoniata anche nella relazione dei funerali di Filippo V

<sup>32</sup> Diresse in S. Luigi dei Francesi, tenendone il magistero, l'11 ottobre del 1666 le musiche funebri per la morte di Anna d'Austria regina madre di Luigi XIV: GALLIANO CILIBERTI, «*Qu'une plus belle nuit ne pouvoit preceder le beau iour*». *Musica e cerimonie nelle istituzioni francesi a Roma nel Seicento*, Passignano sul Trasimeno/Perugia, Aguaplano, 2016, pp. 248-249.

<sup>33</sup> Diresse in S. Luigi dei Francesi, tenendone il magistero, l'8 gennaio 1701 le musiche funebri per la morte dell'ambasciatore francese presso la Santa Sede Louis Grimaldi principe di Monaco: G. CILIBERTI, «*Qu'une plus belle nuit ne pouvoit preceder le beau iour*» cit., p. 269.

<sup>34</sup> Diresse in S. Antonio dei Portoghesi il 27 febbraio 1707 i funerali romani del re Pedro II del Portogallo: SAVERIO FRANCHI - ORIETTA SARTORI, *Attività musicale nella chiesa nazionale di Sant'Antonio dei Portoghesi e altre musiche di committenza portoghese a Roma nei secoli XVII e XVIII*, in «*Musica se extendit ad omnia*»: studi in onore di Alberto Basso per il suo 75° compleanno, a cura di Rosy Moffa e Sabrina Saccomani, 2 voll., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, I, pp. 211-279: 267 e G. ZUR NIEDEN, *L'accompagnement musical* cit., p. 328.

<sup>35</sup> Un *Requiem* per la morte della duchessa di Saint-Aignan fu eseguito a S. Luigi dei Francesi il 17 settembre 1734 quando Costanzi era maestro di cappella: MICHELA BERTI, *La vetrina del re: il Duca di Saint-Aignan, ambasciatore francese a Roma, tra musicofilia e politica del prestigio*, in *Studi sulla musica dell'età barocca*, a cura di Giorgio Monari, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012, pp. 233-290: 241 («*Miscellanea Ruspoli*», II).

<sup>36</sup> G. ZUR NIEDEN, *L'accompagnement musical* cit., p. 327.

pubblicata in lingua spagnola,<sup>37</sup> quanto nel *Diario ordinario* del Chracas: «La Musica con cui fu accompagnata detta Messa, composizione del Maestro di Cappella Sig. Francesco Duranti Napolitano, riuscì con tutto applauso».<sup>38</sup>

A ciò si aggiunga che né nella versione italiana della relazione delle esequie né nel breve resoconto della «Gaceta de Madrid» viene citato il nome del compositore né si fa benché minimo accenno alla musica.<sup>39</sup> Viceversa l'esecuzione del *Requiem* di Durante a S. Giacomo degli Spagnoli aveva invece creato molto interesse tra i musicisti romani come testimonia la famosa lettera di Girolamo Chiti insigne maestro di cappella di S. Giovanni in Laterano del 10 settembre 1746 (quindi inviata cinque giorni prima lo svolgersi dell'evento) a padre Giovanni Battista Martini. Un passo sì famoso, ma che non viene mai citato nella sua interezza:

<sup>37</sup> *Relacion de las exequias hechas en Roma a la Magestad Catolica del Rey nuestro señor don Phelipe V. Hallandose encargado délos Negocios de S. M., y del Rey delas dos Sicilias el E.mo y R.mo señor Don Trojano de Acquaviva y Aragon Cardenal Arzobispo de Monreal, Protector de los Reynos de España, y Cavallero del Insigne Orden de San Genaro*, Roma, Giovanni Maria Salvioni impresor del Vaticano, 1746, p. XLI: «Lo cierto es, que este expectaculo merecio universal aplauso [...] el insigne Maestro de capilla Francisco Durante, residente en Ñapoles, hizo una nueva, y gustosa composicion de Musica para la Missa, â instancia de los Señores Administgadores de dicha Yglesia».

<sup>38</sup> «Diario ordinario», n. 4551, 24 settembre 1746, Roma, Chracas, 1746, pp. 20-21.

<sup>39</sup> «Gaceta de Madrid», n. 43, 25.X.1746, p. 342: «Escriven de Roma, que el dia 4. del corriente se celebrou en la Iglesia Real de Santiago, de la Nacion Española, el Funeral del difunto Rey de España Phelipe Quinto, en donde se erigio un magnifico Tumulo, estando la Iglesia ricamente adornada, y muy iluminada con muchas Velas, y Mortaretes, à que assistieron 26. Cardenales, mas de 50. Prelados, diferentes Embaxadores, y Ministros Estrangeros, con muchas personas, de distincion: Mons. Dossini celebrou la Missa, y el Padre Barba, Jesuita, dixo la Oracion Fùnebre, haciendo el Duelo el Cardenal Aquaviva».

Per questo San Giacomo e regi funerali, l'hanno fatta fare questi Spagnoli a Ciccio Durante napoletano, scolaro di Pitoni, che, per verità, a 4 con instrumenti ci suole cogliere con somma proprietà. Sentiremo la settimana venente. Sento lodarla assai per la prova fatta, ma la cura dell'instromenti mi ingombra un poco questo stile.<sup>40</sup>

La missiva, dunque, non solo riferisce delle prove della *Messa* che ne hanno in anticipo palesato la bellezza agli addetti ai lavori, ma si sofferma anche sul ruolo della strumentazione che a parere di Chiti (il quale aveva studiato come Durante con Giuseppe Ottavio Pitoni) avrebbe dovuto essere meno teatrale per uno stile severo adatto ad un'occasione funebre così solenne. La caratteristica di enfatizzare la musica attraverso una sorta di "pittura tonale" è infatti evidente nel «Tuba mirum» dove i corni vengono usati proprio con una evidente funzione descrittiva pienamente aderente al testo.

Purtroppo dei lavori di ristrutturazione nell'archivio degli Stabilimenti Spagnoli a Roma mi hanno impedito di consultare i registri di pagamento per sapere quanti e quali strumentisti e coristi avessero preso parte all'iniziativa. E soprattutto come questi fossero disposti nei due cori. In mancanza di tali importanti documenti dobbiamo limitarci ad analizzare quel poco che trapela dalle relazioni a stampa. I due cori previsti dall'organico del *Requiem* di Durante erano collocati rispettivamente (secondo quanto testimonia il ragguaglio del Chracas) in due cantorie che erano «guarnite con due ordini di fregi neri con trine, e frangie d'oro all'intorno».<sup>41</sup> La relazione spagnola

<sup>40</sup> I-Bc, I.11.48. Si veggia l'edizione in *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1759): 472 lettere del Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. Con l'inedita descrizione della cappella Corsini in San Giovanni in Laterano di Girolamo Chiti*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Luciano Luciani, Maria Adelaide Morabito Iannucci, Cecilia Parisi, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 2010, pp. 134-135.

<sup>41</sup> *Distinta relazione del funerale* cit., p. III.

invece omette il termine cantoria e parla esplicitamente di «dos orchestras, o choros».<sup>42</sup> Ciò significa che probabilmente – come vedremo più avanti – i musicisti erano collocati sopra dei palchi posticci posti al lato del catafalco.

La presenza di due orchestre e di due cori non costituisce un fatto eccezionale in questo tipo di liturgie. Jean Lionnet ci ha insegnato quanto la policoralità fosse praticata – così come del resto in altre importanti istituzioni religiose romane – nella Chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli sin dal Seicento.<sup>43</sup> Essendo stato allievo di Giuseppe Ottavio Pitoni, Durante doveva conoscere bene questa tecnica che nel XVII secolo aveva visto in Orazio Benevoli (predecessore tra l'altro dello stesso Pitoni nel sommo magistero della Cappella Giulia) il suo massimo esponente. Per questa ragione l'organico del *Requiem* di Durante prevede due cori, uno in cinque parti (alle quattro voci tradizionali viene aggiunto un secondo soprano) e l'altro "di ripieno" a tre parti medio-gravi. Gli strumenti – nonostante le perplessità di Girolamo Chiti – o raddoppiano le parti vocali (e quindi non svolgono alcuna funzione indipendente) o la loro funzione di introduzione o di collegamento è ridotta al minimo. Insomma secondo Johanna-Maria Auerbach, che nel 1954 aveva studiato per prima il *corpus* delle messe di Durante, il *Requiem* in do minore costituisce uno dei brani più importanti del compositore che si basano sullo stile antico.<sup>44</sup>

Con la sua solida preparazione derivata dalla tradizione romana, Durante (che tra l'altro vantava dal 1718 l'aggregazione nella sezione dei maestri della Congregazione ed Accademia di

<sup>42</sup> *Relacion de las exequias* cit., p. XXII.

<sup>43</sup> JEAN LIONNET, «Parve che Sirio ... rimembrasse una florida primavera». *Scritti sulla musica a Roma nel Seicento con un inedito*, a cura di Galliano Ciliberti, Bari, Florestano, 2018, pp. 267-289.

<sup>44</sup> JOHANNA-MARIA AUERBACH, *Die Messen des Francesco Durante 1684-1755. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1954, p. 43.

Santa Cecilia) impiega in molte sezioni del suo *Requiem* i principi dell'antica polifonia rinascimentale e barocca tramite un contrappunto complesso fatto di canoni, fughe, notazione a valori lunghi, utilizzazione del canto fermo e di elementi retorici (il cromatismo discendente o scale discendenti) all'interno di uno stile che ovviamente ha come riferimento puramente teorico quello originale di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Sono processi arcaizzanti che il compositore napoletano fa comunque propri anche in altri brani: si veggia ad esempio la *Messa col canto fermo sull'Antifona di san Michele* a 5 voci e continuo dove utilizza anche l'antifona *Ecce sacerdos magnus*<sup>45</sup> che poteva essere impiegata altresì per i primi vesperi in onore di sant'Ildefonso, nonché l'inno a 4 voci e continuo *Iste confessor* sempre per i vesperi dello stesso santo toletano;<sup>46</sup> oppure si esamini la *Messa alla Palestrina* (17-18 ottobre 1739)<sup>47</sup> il cui «Sanctus/Benedictus/Osanna II» sono interamente riutilizzati (come ha notato per prima la Auerbach) nel *Requiem* in do minore.<sup>48</sup>

È vero che nel *Requiem* il «Sanctus» della *Messa alla Palestrina* viene accorciato da 76 a 65 battute (è identico al «Pleni sunt» *Canon supra canonem*), includendo le nuove parti strumentali e proponendo la rielaborazione delle parti vocali per l'impiego del soprano secondo, o che le voci vengono raddoppiate dagli strumenti nell'«Osanna II», ma questo reimpiego ha per il compositore un indubbio valore dottrinale (tanto che il *Benedictus* viene ripreso *sic et simpliciter* con la sola aggiunta del continuo). Anche se ciò fosse dovuto ad una soluzione pratica, cioè pressato dalla data di consegna del *Requiem*,<sup>49</sup> l'uso di

<sup>45</sup> *Ivi*, pp. 40-41.

<sup>46</sup> Se ne veggia l'edizione moderna: FRANCESCO DURANTE, *Iste confessor*, edition Christophe Corp, Tours, La Sinfonie d'Orphée, 2004.

<sup>47</sup> HANNIS-BERTOLD DIETZ, s.v. «Durante, Francesco», in *Grove Music Online*.

<sup>48</sup> J.-M. AUERBACH, *Die Messen des Francesco Durante* cit., p. 48.

<sup>49</sup> S. DARLINGTON, *Preface* cit., p. X.

un'intera sezione in stile antico ispirata al complesso contrappunto rinascimentale è dal punto di vista estetico perfettamente adatto ad una messa da *requiem* pensata per Roma, la città eletta del *Princeps Musicæ*.

Ovviamente quando si parla di stile antico e di Palestrina bisogna tener conto che il linguaggio armonico usato dal compositore napoletano non era quello del XVI secolo ma era pienamente corrispondente a quello del XVIII secolo. Lo stesso famoso *incipit* del *Dies iræ* "gregoriano" che sembra riecheggiare nella prima battuta del «*Dies iræ*» di Durante nelle parti dei tenori e dei bassi, viene immediatamente interrotto da rapide scale discendenti e ascendenti degli archi dove è apposta l'indicazione molto teatrale e settecentesca di «Spaventoso». La stessa policoralità utilizzata da Durante non è certamente quella praticata ai tempi di Vincenzo Ugolini o di Orazio Benevoli dove i cori si scontravano e si sovrapponevano sfruttando gli effetti d'eco delle chiese romane per impressionare il pubblico. La policoralità di Durante è essenzialmente concepita per intrecciare un complesso contrappunto a otto parti o per dare un rinforzo sonoro o un colore più evidente al nucleo vocale. Sono semmai le dissonanze (come i ritardi dolorosi del «*Lacrymosa*» e a contrasto il grandioso stretto contrappuntistico dell'«*Amen*») o come il già ricordato impiego dei corni nel «*Tuba mirum*» atto a suscitare con uno spirito anch'esso gestuale l'attenzione degli astanti.

Ma è ovviamente anche il rito quale elemento esterno a condizionare internamente e concettualmente il *Requiem* in do minore, in particolare nel momento dell'assoluzione del feretro terminata la messa.

Attorno al «*Tumulo*» secondo il cerimoniale si dispone il celebrante a capo del corteo funebre composto dal clero (fig. 5). Solo in questo momento «s'intona dai Cantori il *Libera me Domine*»<sup>50</sup> e si procede nel contempo ad incensare il *castrum dolo-*

<sup>50</sup> *Raccolta di Sacre Cerimonie per le funzioni ordinarie, straordinarie, e ponti-*



Fig. 5 – Vista del Catafalco che venne eretto nella Real Chiesa di S. Giacomo e S. Ildefonso della Nazione Spagnola per le esequie della Maestà del Re Don Filippo V.



ris. Terminato tale rituale i cantori eseguono i tre responsori (*Dies illa, Requiem æternam, Libera me II*) e il *Kyrie* alcuni dei quali vengono ripetuti anche alla fine del rito (*Requiem æternam, Libera me II*).<sup>51</sup> Ebbene Durante concepisce questi brani in modo estremamente funzionale per brevità e varietà. Il *Libera me* prevede la sovrapposizione di una scala cromatica discendente con l'utilizzo nelle battute iniziali del *cantus firmus* nelle parti degli alti.

Come si evince anche dai disegni e dai progetti di Ferdinando Fuga il «Tumulo»,<sup>52</sup> il *castrum doloris*, si ergeva davanti ai due cori dei musicisti nella navata principale al centro della chiesa (fig. 6).

Fig. 6 – Sezione longitudinale della Real Chiesa di S. Giacomo e S. Ildefonso della Nazione Spagnola in cui si mostra il Catafalco al centro e gli apparati funebri del coro e arcate laterali.



ficali. Compilata da alcuni PP. della Congregazione della Missione della casa di Napoli, Tomo II, Napoli, Libreria di Castellano Strada, 1824, p. 132.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>52</sup> *Distinta relazione del funerale cit.*, p. IV.

Benché le stampe che diffondono queste immagini rappresentino dei manufatti artistici autonomi che cessano di contestualizzare l'oggetto rituale nel rapporto spazio-tempo del cerimoniale, il Fuga insiste particolarmente nel rappresentare il catafalco di Filippo V sia nelle diverse prospettive che singolarmente. Il «Tumulo» costituisce infatti l'oggetto artistico e simbolico fondamentale essendo allegoricamente il ritratto morale del defunto, ovvero l'eroe della festa funebre. Il catafalco segna anche l'assenza-presenza della morte e per questo diventa oggetto necessario e simbolico al rituale reale.<sup>53</sup> E la musica di Durante con la sua espressività e la sua sapienza ne ha rafforzato il senso.

<sup>53</sup> M. BOITEUX, *Les usages politiques* cit., p. 299.



GAETANO PITARRESI

*Declinazioni della musica natalizia, tra colto e popolare.  
La "Messa in pastorale" in re maggiore  
di Francesco Durante*

Nel catalogo delle composizioni vocali di Francesco Durante, come di altri autori dell'epoca barocca, sono presenti lavori con specifici riferimenti al periodo natalizio, sia nell'ambito dei mottetti sia delle messe.<sup>1</sup> Nel caso dei mottetti o cantate spirituali, il testo posto in musica rende evidente la connessione,<sup>2</sup> e frequentemente viene richiamato l'episodio dell'omaggio che, secondo il vangelo di Luca, i pastori furono invitati da un angelo a rendere al Bambino Gesù posto in una mangiatoia,<sup>3</sup> con il quasi ine-

<sup>1</sup> Per Francesco Durante, in mancanza di un catalogo tematico, si fa riferimento all'elenco di sue composizioni a corredo delle voci enciclopediche a lui dedicate: HANNS-BERTOLD DIETZ, s.v. «Durante, Francesco», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [da ora in poi NG], II ed., edited by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, VII, pp. 739-745: 743; ROSA CAFIERO - HANNS-BERTOLD DIETZ, s.v. «Durante, Francesco», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [da ora in poi MGG], hsg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, 17 voll., Kassel u. a., Bärenreiter/Metzler, 1999-2007, V, coll. 1667-1678: 1669.

<sup>2</sup> Talvolta questa tipologia di lavori, in particolare i mottetti, veniva eseguita per cerimonie di monacazione o ricorrenze varie, forse con riferimento ad una "rinascita" spirituale; cfr. ALBERTO MAMMARELLA, "Per diletto e devozione": la musica sacra a Napoli nel Seicento, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini Edizioni, 2019, II, pp. 1003-1390: 1235-1236.

<sup>3</sup> Dal Vangelo secondo Luca (II, 8-14): «C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge. Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento, ma l'angelo disse loro: "Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: oggi vi è nato

vitabile ricorso al ritmo di siciliana. Ricordo, ad esempio, dello stesso Durante, *Ad presepe venite pastores*, come pure *Cito pastores*, e forse anche *Quem vidistis pastores*, che contiene la ninna-nanna *Dormi benigne Puer*, che si eseguiva in occasione della novena di Natale nella Chiesa di S. Domenico Maggiore di Napoli, cantata solitamente attribuita a Carmine Giordano,<sup>4</sup> ma che, secondo Hanns-Bertold Dietz, potrebbe essere di Francesco Durante.<sup>5</sup>

Nel caso delle messe, data l'immutabilità del testo dell'ordinario, talvolta è soltanto il titolo a richiamare l'occasione per la quale l'opera fu composta, come avviene nella *Messa per il Santissimo Natale* del 1707 scritta da Alessandro Scarlatti per la basilica romana di Santa Maria Maggiore,<sup>6</sup> in cui non si notano differenze rispetto a lavori concepiti per periodi diversi dell'anno liturgico.

nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. Questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto in fasce, che giace in una mangiatoia". E subito apparve con l'angelo una moltitudine dell'esercito celeste che lodava Dio e diceva: Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini che egli ama».

<sup>4</sup> «Dormi Benigne Puer / Nonna del Bambino Gesù / Che si eseguisce nella novena del S. Natale / Nella R.e Chiesa di S. Domenico Mag.e / Del celebre Sig.r Maestro Carmine Giordano / Per divertimento della Signora D. Agnese Giaquinto» (ms. presso la biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella" di Napoli, coll. Mus. Rel. 757); v. anche GIUSEPPE SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace, con un saggio introduttivo di Rosa Cafiero, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016, p. LI.

<sup>5</sup> Cfr. HANNS-BERTOLD DIETZ, *Durante, Feo, and Pergolesi: concerning misattributions among their sacred music*, «Studi Pergolesiani», n. 2, 1988 (= Atti dell'*International Pergolesi Conference*, New York 25-26 aprile 1986, a cura di Francesco Degrada), pp. 128-143: 133.

<sup>6</sup> Si tratta della messa, a nove voci, due violini ed organo; v. l'edizione ALESSANDRO SCARLATTI, *Messa per il Santissimo Natale a nove voci, due violini e organo (1707), composta per la Basilica di Santa Maria Maggiore*, a cura di Eleonora Simi Bonini, Roma, Ibimus, 2003.

In altri lavori simili, i riferimenti musicali sono ridotti al minimo; nella sua *Messa per il Santissimo Natale di Nostro Signore*, del 1744, Giovanni Alberto Ristori (1692-1753), compositore di probabile formazione bolognese, realizza un passaggio del *Gloria*, sul testo «in gloria Dei patris» del *Cum sancto spiritu*, come Pastorale, in ritmo di siciliana, e ne sottolinea il carattere intimo richiedendo la sordina per i violini.<sup>7</sup> Nel contempo predispone una seconda versione della stessa pagina da cui espunge il richiamo alla pastorale, ed un avvertimento sulla partitura chiarisce che: «[NB.] Questo 2<sup>do</sup> Cum Sancto Spiritu si canta invece dell'antecedente il quale non serve che per il tempo del Santissimo Natale di N.S.» (vedi figg. 1-2).

Tale *Messa* risale agli anni in cui Ristori era tornato a lavorare a Dresda, città la cui corte fu il centro principale della sua attività, ma risente probabilmente del suo soggiorno a Napoli, in cui giunse nel 1738 al seguito della principessa Maria Amalia di Sassonia e del marito Carlo III, re delle Due Sicilie. Vi si fermò per circa due anni ed ebbe occasione di presentare nel nuovo teatro di San Carlo due sue opere, *Temistocle*, il 23 dicembre 1738, e l'anno dopo *Adriano in Siria*, il 29 dicembre.<sup>8</sup> Come afferma Raffaele Mellace: «Sicuramente a Napoli fino all'estate 1740, il 24 marzo 1741 [Ristori] si trovava nuovamente a Dresda con un carico di manoscritti della più recente musica da chiesa napoletana».<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Cfr. la partitura di questa messa, disponibile su IMSLP.org (ms. consultabile *online*), c. 53r. Su Ristori, v. SVEN HANSELL - WOLFGANG HOCHSTEIN, *s.v.* «Ristori, Giovanni Alberto», in *NG*, XXI, pp. 443-445.

<sup>8</sup> Cfr. LORENZO MATTEI, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini Edizioni, 2009, I, pp. 75-138: 125.

<sup>9</sup> RAFFAELE MELLACE, *s.v.* «Ristori, Giovanni Alberto», in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Vol. 87, 2016, *online* [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-alberto-ristori\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-alberto-ristori_%28Dizionario-Biografico%29/) (consultato il 2.04.2021).

Figg. 1-2 – G. A. RISTORI, *Missa per il Santissimo Natale di Nostro Signore, Gloria: Cum Sancto Spiritu* (Staatsbibliothek zu Berlin, D-B Mus. ms. 18600).

*Pastorale*

Flauto 1.  $\frac{12}{8}$

Flauto 2.  $\frac{12}{8}$

Oboe 1.  $\frac{12}{8}$

Oboe 2.  $\frac{12}{8}$

Clarinetti 1.  $\frac{12}{8}$

Clarinetti 2.  $\frac{12}{8}$

Fagotti 1.  $\frac{12}{8}$

Fagotti 2.  $\frac{12}{8}$

Soprano.  $\frac{12}{8}$  *Allegro* *Sp. 1.*

Alto.  $\frac{12}{8}$

Tenore.  $\frac{12}{8}$

Basso.  $\frac{12}{8}$

Timpani.  $\frac{12}{8}$

*Allegro.*

Cum Sancto Spi-ri-tu

Cum Sancto Spi-ri-tu

Cum Sancto Spi-ri-tu

Cum Sancto Spi-ri-tu

Cum Sancto Spi-ri-tu





Tra questi mss. probabilmente vi era copia di qualcuna delle messe "in pastorale" di Francesco Durante, specificamente concepite per il Natale;<sup>10</sup> forse egli ebbe anche occasione di sentirle eseguire, e in ogni caso venne in contatto con quella tradizione cui trent'anni dopo, nel 1771, accenna Charles Burney

<sup>10</sup> Scrivere lavori per questa festività rappresentava uno dei doveri principali dei compositori al servizio di istituzioni ecclesiastiche; cfr. G. SIGISMONDO, *Apoteosi* cit., *passim*.

nel suo *Viaggio musicale in Italia*; parla del violinista Emanuele Barbella che: «Esegui [...] in modo ammirevole, con estro e delicatezza, su una specie di cornamusa, la famosa aria napoletana che la gente del popolo suona a Natale davanti all'immagine della Vergine».<sup>11</sup> Si tratta, quasi certamente, della melodia su cui Alfonso Maria de' Liguori, secondo quanto viene tramandato, nel dicembre 1754 scrisse il testo di *Quanno nascette Ninno*, nota nella versione italiana col titolo di *Tu scendi dalle stelle*. È noto che (lo ricorda Enrico Fubini): «I contadini dell'Abruzzo usavano scendere a Napoli a Natale [come del resto a Roma] per suonare con i pifferi, davanti alle immagini della Madonna che adornavano le case».<sup>12</sup> Rintracciare le origini della melodia di cui si servì de' Liguori non è possibile, ma forse venne utilizzata nel corso della sacra rappresentazione *Il Vero Lume tra l'Ombre, ovvero la Spelonca Arricchita per la Nascita del Verbo Umanato*, di Andrea Perrucci, risalente al 1698,<sup>13</sup> o fu inserita in una delle innumerevoli repliche e adattamenti che il fortunato testo conobbe nel corso del tempo.

Nelle messe per il Natale di Durante non abbiamo un semplice richiamo, come avviene in Ristori, alla pastorale, limitato ad un breve episodio, ma l'intera messa, costituita secondo la tradizione napoletana soltanto da *Kyrie* e *Gloria*,<sup>14</sup> è "in pastorale", termine presente nel titolo che rimanda ad un universo espressivo e stilistico che pone in primo piano il richiamo alla sonorità di strumenti, come piffero e zampogna, tipici dei pastori, con il ricorrere di bordoni e connessi procedimenti

<sup>11</sup> Vedi, in trad. it.: CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, Edt, 1987, p. 291.

<sup>12</sup> *Ivi*, nota di Enrico Fubini. Vedi anche ANTONIO BINI, *Li chiamavano pifferari. Zampognari mito dell'Abruzzo pastorale*, Ortona, Menabò, 2013.

<sup>13</sup> Si veda, ad es., l'edizione ANDREA PERRUCCI, *La cantata de' pastori ossia Il vero lume tra l'ombre per la nascita del Verbo Umanato*, opera pastorale sacra del dottor Casimiro Ruggiero Ugone, Napoli, Domenico De Feo, 1884.

<sup>14</sup> Vedi MARINA MARINO, *La musica sacra nel Settecento a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo* cit., II, pp. 823-923: 837.

dissonanti, di inflessioni intervallari etnicamente specifiche, come pure di melodie in ritmo di siciliana dall'andamento cullante di ninna nanna, o che evocano il carattere festoso di danze, sempre in tempo composto, sussumibili nella complessa tipologia della tarantella/pizzica (ricordo incidentalmente l'interesse verso il fenomeno del "tarantismo" e della sua cura musicale presente negli scritti dello stesso Athanasius Kircher<sup>15</sup>). A tutto questo Durante unisce una scrittura contrappuntistica che talora si discosta dalle regole di preparazione e risoluzione delle dissonanze tipiche dello stile antico, creando aggregati e successioni accordali eterodossi.

Delle tre messe di Durante che recano nel titolo l'espressione "in pastorale" ebbe senz'altro maggiore diffusione quella in re maggiore, su cui mi soffermo. In assenza di un catalogo tematico della produzione del compositore, il punto obbligato di partenza, per le messe, è costituito dalla tesi di dottorato del 1954 di Johanna-Maria Auerbach, che cita le nove fonti manoscritte allora note custodite principalmente in biblioteche italiane, tedesche e francesi.<sup>16</sup> All'elenco vanno aggiunti altri

<sup>15</sup> Oltre ai riferimenti presenti, tra l'altro, nel Libro IX della *Musurgia universalis* (Romae, ex typographia haeredum Francisci Corbelletti, 1650, II, pp. 218 sgg.), rimando, anche per approfondimenti sul carattere simbolico talora assunto dalla danza, a ERNESTO DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 2008 (rist.), nonché a CAMILLA CAVICCHI, *La scena di iatro-musica nella Phonurgia Nova di Athanasius Kircher*, «Medicina & Storia», XIII, 3 n.s., 2013, pp. 75-88.

<sup>16</sup> JOHANNA-MARIA AUERBACH, *Die Messen des Francesco Durante 1684-1755. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1954, pp. 87-88. Queste le fonti indicate dalla Auerbach: München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 749; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, SA 7.C.94(Kiesewetter); Münster, Santinibibliothek, Hs. 1390; Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica "G. Verdi", Ms. Archivio Nosedà N. 596/23; Marburg, Westdeutscher Bibliothek, Mus. Ms. Part. 5372/4; Roma, Biblioteca Vaticana, Capp. Giulia IV-70; Paris, Bibliothèque nationale, Département de la Musique, Conservatoire,

esemplari, tra cui una copia ottocentesca presso l'Archivio del convento e Archivio musicale della Santissima Annunziata di Firenze (I-Fa 239-2377)<sup>17</sup> e la copia recentemente segnalata in suo articolo da Nicolò Maccavino, presso il fondo musicale dell'archivio della cattedrale di Piazza Armerina, in Sicilia.<sup>18</sup>

Rispetto all'abbondanza di esemplari cui è affidata la tradizione di questa *Messa*, le altre due, entrambe nella tonalità di la maggiore, presentano una diffusione molto limitata. Per una di esse (I), per 4 vv., b.c., rimane copia presso il fondo della cappella Giulia della Biblioteca Vaticana;<sup>19</sup> per l'altra (II), la Auerbach segnala due fonti manoscritte a Parigi e a Londra (dove, presso la British Library, è custodito l'autografo appartenuto a Gaspare Selvaggi). Tale *Messa* è per archi, 4 vv., b.c.<sup>20</sup>

Riguardo la *Messa in pastorale* in re maggiore, pur notando che la copia, risalente al 1780 circa presso la Bibliothèque nationale, facente parte della collezione di Gaspare Selvaggi<sup>21</sup> confluita a Parigi, presenta, oltre gli archi, parti per strumenti a fiato (v. fig.

D. 3654; Napoli, Conservatorio di Musica "S. Pietro a Maiella", 22-6-15; Berlin, Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek, W 14. Sull'MGG viene segnalato un ms. a Berlino che contiene anche un *Credo*.

<sup>17</sup> Partitura e 42 parti; vedi scheda RISM.

<sup>18</sup> NICOLÒ MACCAVINO, *Le cappelle musicali di Acireale, Caltagirone e Piazza Armerina tra Sei e Settecento*, in *Polifonie e cappelle musicali nell'età di Alessandro Scarlatti*, Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Roberto Pagano (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2015), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2019, pp. 223-291: 286 (consultabile *online*).

<sup>19</sup> J.-M. AUERBACH, *Die Messen* cit., p. 89.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>21</sup> Sulle vicende della raccolta di G. Selvaggi, v. DINKO FABRIS, *L'art de disperser sa collection: le cas du napolitain Gaspare Selvaggi*, in *Collectionner la musique*, 3, *Érudits collectionneurs*, édité sous la direction de Denis Herlin, Catherine Massip et Valérie de Wispelaere, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 359-394.

3), la Auerbach si sofferma soltanto sull'esemplare presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco,<sup>22</sup> la cui realizzazione si colloca tra il 1825 e il 1849 e, come l'esemplare a Münster, nella collezione dell'abate Fortunato Santini, è per 4 voci (SATB), violini primi e secondi, e basso continuo, con il pentagramma della viola lasciato vuoto in quanto lo strumento si limita a raddoppiare il basso (v. fig. 4).<sup>23</sup>

Fig. 3 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.: Kyrie* (F-Pn D-3654).

<sup>22</sup> J.-M. AUERBACH, *Die Messen* cit., pp. 51 sgg.; ms. appartenuto ad Anton Friedrich Justus Thibaut, BSB Mus. Ms. 749.

<sup>23</sup> *Ibidem*. È su questo ms., la cui copia è di mano, secondo la scheda RISM, di Aloys Fuchs (1799-1853), che si basa l'ed.: FRANCESCO DURANTE, *Messa In Pastorale a quattro voci con Strumenti*, herausgegeben und bearbeitet und mit einer Continuo Aussetzung versehen von Jörg Jacobi, Bremen, Edition Baroque, 2004.

Fig. 4 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.: Kyrie*  
(D-MÜs SANT Hs 139).



È tuttavia presumibile che l'organico originario della *Messa* prevedesse anche parti di oboe, corno primo e secondo, tromba prima e seconda (parti che raddoppiano quelle dei corni), come confermano, oltre il ms. a Parigi, una delle copie<sup>24</sup> presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli (v. fig. 5, il ms. reca tracce di usura e di ritocchi successivi), nonché il fondo Nosedà del Conservatorio di Milano (Nosedà M.37.6) (v. fig. 6).

Forse Durante predispose un'altra versione, con l'opzione di tralasciare i fiati e minime differenze nelle altre parti, secondo una prassi che trova riscontro nella *Messa* in sol maggiore dello stesso compositore, che nel titolo recita: «Messa à 4 con VV

<sup>24</sup> Si segnala, nei mss. a Napoli e Milano, la presenza di un basso cifrato per organo, posto sotto il b.c. L'altro ms., questo senza fiati, presso la Biblioteca del Conservatorio di musica di Napoli (Mus. Rel. 472), fu comprato il 4 marzo 1817 da Giuseppe Sigismondo; su di esso si basa l'edizione: FRANCESCO DURANTE, *Messa in pastorale a quattro voci, archi e continuo*, revisione di Antonio Polidoro, Palermo, Mnemes, 1999.

Fig. 5 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.:* Kyrie  
(I-Nc Casa Reale 76.2.1(1-26).

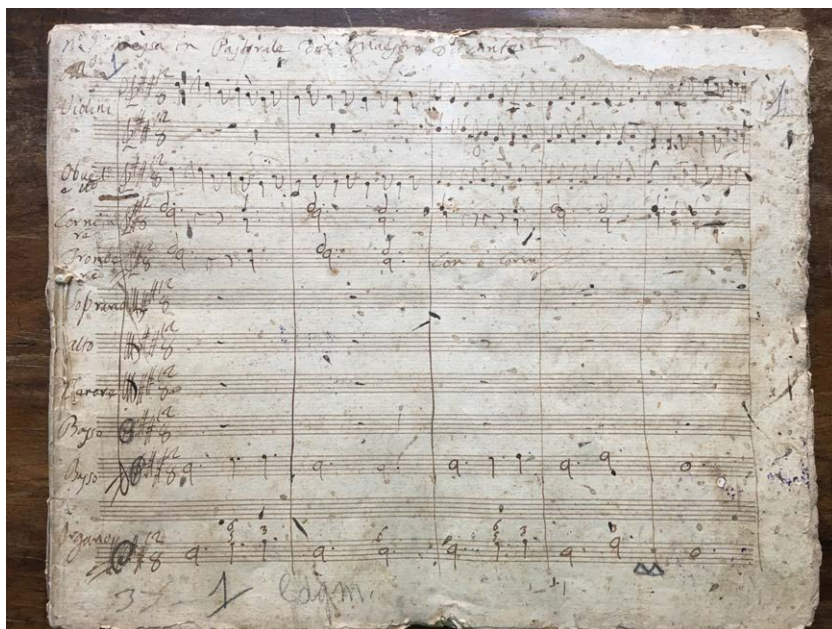


Fig. 6 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.:* Kyrie  
(I-Mc Nosedà M.37.6).



obbligati e con Oboè e Corni da caccia se piace» (ms. presso la Biblioteca Palatina di Parma – *online*).<sup>25</sup> Tuttavia, la presenza degli ottoni nella *Messa in pastorale in re maggiore* non riveste un ruolo secondario e tralasciarli ne altera il carattere.

A Napoli, oltre le due partiture, sono presenti anche due serie di fascicoli parte, comprendenti anche i fiati: per una di esse, insieme con la partitura,<sup>26</sup> si avanza l'ipotesi nella scheda del Servizio Bibliotecario Nazionale, di una sua stesura tra il 1711 e il 1740. Alcuni fascicoli recano caricature e schizzi di personaggi<sup>27</sup> (v. fig. 7).

Fig. 7 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.*  
(I-Nc, Casa Reale 76-2.1, fasc. Tenore, n. 5, p. 3).



<sup>25</sup> Vedi [http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=magindice&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0000807\\_1&qt=](http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=magindice&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0000807_1&qt=)

<sup>26</sup> I-Nc Casa Reale 76-2.1 (1-26). Un grande ringraziamento a Paola De Simone, cui debbo la riproduzione fotografica, su gentile permesso della Direzione, del ms. al San Pietro a Majella. Le parti sono le seguenti: Soprano, Alto (2 fasc.), Tenore (3 fasc.), Basso (3 fasc.), Violino I (3 fasc.), Violino II (3 fasc.), Basso (2 fasc.), Oboe I (a matita indicato: Clarinetto I), Oboe II (a matita: Clarinetto II), Oboe I, Oboe II, Corno I, Corno II, Violoncello, Organo.

<sup>27</sup> Schizzi e frasi incomprensibili ricorrono nei fascicoli parte di altri cantanti.



L'altra unità bibliografica è costituita da 71 fascicoli-parte, con datazione presunta intorno al 1740. In questa serie Hanns-Bertold Dietz ha notato, nel suo articolo sulla disseminazione di manoscritti di Durante, che sono appuntate le date 1752, 1779, 1786, 1796, 1800, verosimilmente riferibili agli anni in cui la *Messa* fu riproposta.<sup>28</sup> Tutto questo testimonia la fortuna dell'opera rispetto all'analoga *Messa in pastorale* in la maggiore (II), che dovrebbe risalire ad un periodo posteriore, come sembra indicare la presenza di sezioni solistiche nel *Gloria* alquanto estese, che mancano invece nella *Messa* in re maggiore. Per essa la scheda RISM indica una datazione intorno al 1750.

Iniziando ad esaminare l'opera, si nota che il suo *Kyrie*, in 12/8 di andamento *Allegro*, in re maggiore, non richiede, come invece accade per la *Messa in pastorale* in la maggiore, la ripetizione del primo *Kyrie*. Nella *Messa* in esame, il *Kyrie* cadenza in la maggiore collegandosi senza soluzione di continuità con il *Christe*, nella tonalità della dominante, che si conclude in re maggiore. Un'introduzione orchestrale di 19 battute, il cui materiale tematico si basa su una quarta/quinta discendente, con scambi di figurazione tra vl I e II, ed un percorso tonale I-V-I, precede l'ingresso del coro, che avvia il «Kyrie eleison», di scrittura omofonica, una prima volta in re maggiore, poi in la maggiore (propongo le battute iniziali, v. es. 1).

Questa parte tonalmente stabile, dopo un breve ritornello orchestrale di cinque battute nella tonalità della dominante, lascia il posto al «Christe eleison», che invece presenta un rapido succedersi di modulazioni a tonalità minori, con il prevalere di dissonanze e cromatismi. Con la sistematica alterazione della terza, che da minore diventa maggiore, l'accordo di tonica delle diverse tonalità minori raggiunte diventa accordo di dominante

<sup>28</sup> Ha segnatura I-Nc Mus.Rel. 472(1-71); cfr. HANNS-BERTOLD DIETZ, *The Neapolitan School: Francesco Durante (1684-1755) - Aspects of Manuscript Dissemination, Misattributions, and Reception*, «Música em perspectiva», II/2, ottobre 2009, pp. 7-30: 19.

Es. 1 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.*: Kyrie, batt. 1-3.

**Allegro**

The musical score is for the beginning of the Kyrie in F major by Ferdinando Durante. It is in 12/8 time and marked 'Allegro'. The score includes parts for Violini I and II, Oboe, Corni in Re I-II, Trombe in Re I-II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organ. The organ part has figured bass notation: 6/5, 3, 6, 6/5, 3.

della nuova tonalità; su di essa si avvia una catena di ritardi dissonanti, caratterizzata dalla presenza della nona minore. Il procedimento viene ripetuto seguendo la serie di quarte ascendenti e quinte discendenti, iniziando da do# minore e toccando le tonalità di fa#, si e mi.

Prendo in esame una delle occorrenze per evidenziare la particolarità determinata dalla presenza dei bordoni; il passo (che inizia a batt. 54, v. es. 2), si avvia in consonanza sull'ac-

cordo di tonica della tonalità raggiunta di fa# minore e termina in consonanza sull'accordo di dominante fa#-la#-do# della tonalità cui si modula, si minore. I due accordi sono collegati da una progressione discendente di accordi di settima e di terza e sesta, con ritardi dissonanti, affidata a soprano e alto, voci raddoppiate da vl I e II. Tale progressione acquista un carattere particolarmente aspro per la presenza dei bordoni di fa# tenuti dal basso (vocale e strumentale), con raddoppio all'ottava superiore da parte del tenore. L'entrata del sol naturale nella voce dell'alto (batt. 55, parte che viene raddoppiata dal vl II) genera un intervallo di seconda minore rispetto al tenore e di nona minore con il basso, indicando dunque subito la transizione alla nuova tonalità di si minore.

Es. 2 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.: Kyrie*, batt. 54-58.

The image displays a musical score for measures 54-58 of the Kyrie from F. Durante's *Messa in pastorale in re magg.*. The score is arranged in two systems. The first system shows the vocal parts (Soprano and Alto) and the figured bass (Basso Continuo). The second system shows the vocal parts (Tenore and Basso) and the figured bass. The lyrics are: "e - le - i - son, e - le - i - son, i - son, e - le - i - son, i - son, e - le - i - son." The figured bass is written in a system below the vocal parts, with numbers 1-7 and accidentals indicating the notes for the basso continuo. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

Sviluppando la serie di modulazioni, si giunge alla tonalità di mi minore; la presenza del fa naturale all'inizio della progressione sembra preannunciare, per analogia con le ricorrenze precedenti, la modulazione a la minore, che trasformandosi in maggiore verrebbe ad assumere la funzione di dominante di re maggiore, consentendo il ritorno alla tonalità d'impianto. Ma la catena si interrompe e l'accordo di mi minore, con un bell'effetto, viene considerato secondo grado di re maggiore. L'incertezza sul ruolo di tale accordo è sottolineata dalla figurazione melodica oscillante a batt. 66, basata sulla terza diminuita fa naturale-re# (v. es. 3). A batt. 71, con la cadenza V-I, si ha la conferma del rientro nella tonalità di impianto; ma, sul pedale re di tonica, la ripetizione trasportata della stessa figurazione, divenuta mi-bdo#, consente a Durante di alternare cromatismi e dissonanze all'affermazione luminosa della tonalità d'impianto.

Es. 3 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.:* Kyrie, batt. 66-73.

66

66

66

66

66

66

66

66

66

La presenza del *mib*, secondo grado abbassato della scala di re maggiore, rimanda per altro ad una caratteristica tipicamente napoletana: richiama l'accordo maggiore *mib-sol-sib*, su cui si basa per l'appunto l'accordo di sesta napoletana, costruito sul primo rivolto del secondo grado abbassato della scala.

Accennavo al ruolo non secondario degli ottoni nel delineare, non soltanto timbricamente, ma anche sotto l'aspetto armonico, le caratteristiche sonore della messa. Si vedano le batt. 16 e 19 del ritornello orchestrale iniziale (es. 4), dove, sul terzo tempo della battuta, trombe e corni suonano il bicordo *la-mi*, creando un accordo di nona (*la-do#-mi-sol-si*), con la settima *sol* affidata al basso che ascende di grado, mentre la cifratura indica un semplice accordo di quinta e terza. Il bicordo *la-mi* agli ottoni, oltre a ricorrere due volte, si riscontra in tutte e tre le fonti da me consultate: Parigi, Milano e Napoli. In quest'ultimo testimone è presente sia in partitura sia nelle parti (almeno nella serie di cui

ho potuto visionare la riproduzione), che non recano segni di correzione.

Es. 4 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.:* Kyrie, batt. 16-19.

The musical score consists of four systems. The first system shows the piano part with dynamics *f* and *p*. The second system shows the piano part with dynamics *f* and *p*. The third system shows the piano part with dynamics *f* and *p*. The fourth system shows the piano part with dynamics *f* and *p*. The bass line is marked with dynamics *f* aperto and *p* chiuso. Fingerings are indicated below the bass line: 3 6 5 6 43 3 6 4 5 3 4 2 3 6 4 5 3 4 2 3 6 3 6 43.

Si notano, altresì, passaggi dove gli ottoni suonano la nota reale mentre i violini hanno l'appoggiatura, indicata comunque come nota reale, e non è possibile per gli ottoni, a causa delle note che sono chiamati ad eseguire, adeguarsi alla figurazione degli archi. Si veda anche quello che accade a conclusione del movimento, a batt. 81 (es. 5), dove gli ottoni formano col basso sul secondo tempo della misura un accordo di dominante, mentre gli archi, con l'oboe, ne formano uno di quarta e sesta

Es. 5 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.*: Kyrie, batt. 80-84.

The image shows a musical score for measures 80-84 of the Kyrie from the Mass in D major by Ferdinando Durante. The score is written for piano and is divided into four systems. The first system (measures 80-84) shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is composed of eighth and quarter notes, and the bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 85-89) shows the continuation of the melody and bass line. The third system (measures 90-94) shows the continuation of the melody and bass line. The fourth system (measures 95-99) shows the continuation of the melody and bass line. The score is in D major and 4/4 time.

sulla parte forte del tempo, prima di risolvere su mi e do#, creando un effetto di doppia appoggiatura. Certamente si potrebbe pensare che, nonostante quello che si trova scritto, corni e trombe si adeguino alla figurazione dei violini (vedi anche la batt. 84); ma in genere, è come se Durante abbia adoperato questi strumenti per richiamare sonorità e stili esecutivi tipici della musica popolare. Questa mancanza di sincronia, armonica o ritmica, è presente anche in alcuni dettagli del *Gloria*, nel *Largo* su «Qui tollis», dove talora si nota mancanza di omogeneità ritmica tra le parti, alcune con figurazioni formate da croma puntata, semicroma, croma, altre con un movimento uniforme di crome (es. 6).

Es. 6 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.: Gloria*, batt. 75-79.

**Largo**

75

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta Mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - te Mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re

75

Di queste irregolarità non c'è traccia nella copia di Münster e nelle edizioni moderne, mentre in effetti sono agevolmente riscontrabili in esecuzioni popolari, come in quella di zampognari abruzzesi che suonano camminando.<sup>29</sup>

Mi sembra richiamare ancora la tradizione del canto popolare il prolungamento oltre il consueto delle note di fine frase. Quello

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Eog8RFGBCYg> (consultato il 25.6.2021).



che si nota a conclusione del *Kyrie* accade per analogia con le note lunghe di bordone precedenti (es. 7), ma l'effetto presenta affinità con quanto avviene in tradizioni ben documentate; lo notiamo in un frammento di un canto religioso abruzzese (da Teramo) per il Venerdì Santo: *Ji' vorrei chi scesse la lunè*,<sup>30</sup> ma anche in esecuzioni di *Quanno nasce Ninno* che si ispirano a stili esecutivi popolari.<sup>31</sup>

Es. 7 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.: Kyrie*, batt. 40-43.

The musical score is presented in a system of five staves. The top two staves are for the piano accompaniment (right and left hands). The middle three staves are for the vocal line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score covers measures 40 to 43. The lyrics are: 'i - son, e - le - i - son.' and 'e - le - i - son, e - le - i - son.' The figured bass notation at the bottom of the left hand is: 3 6 6 #3 6 6 #3 5 4 5 6.

<sup>30</sup> <https://www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-abruzzo/fondo-di-silvestre/le-cantrici-del-gran-sasso/042-ji-vorrei-chi-scesse-la-lune-canto-della-passione.html> (consultato il 25.6.2021).

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LX8hns0uukk> (consultato il 25.6. 2021).

Il *Gloria* si articola in tre parti, quasi analogamente ai movimenti di un concerto strumentale, sezioni sempre in ritmo di 12/8: la prima è un *Allegro* stranamente in si minore, tonalità che si alterna con il relativo maggiore; la seconda si avvia sul «Qui tollis», ed è una siciliana di andamento *Largo* in la maggiore, particolarmente interessante sotto l'aspetto armonico-contrappuntistico. Tale sezione cadenza direttamente sull'*Allegro* conclusivo, dedicato al «Cum Sancto Spiritu», che ristabilisce la tonalità d'impianto, re maggiore, dell'intera *Messa*.

La prima sezione del *Gloria* è dunque un *Allegro* con struttura a ritornello, costituito dalla ripetizione in ostinato di una breve figurazione, affidata ad archi ed oboe, con episodi dissonanti generati da pedali interni del vl II. All'inizio, dopo cinque battute orchestrali, viene intonata in omofonia in si minore l'acclamazione «Gloria in excelsis Deo», che è seguita subito dalla sua ripetizione nella tonalità relativa maggiore, per cui alla successione tonica-dominante della tonalità minore segue l'identica successione in re maggiore, creando effetti antifonici ed il passaggio subitaneo dall'accordo di dominante di si minore, fa#-la#-do#, all'accordo di tonica di re maggiore (es. 8). I mss. che ho visionato presentano poche indicazioni sull'alternanza di solisti con il tutti, ma un'esecuzione di questo tipo è implicita nel tipo di scrittura adoperata. L'intervento di una voce solistica di basso è invece indicato, almeno nella copia di Münster,<sup>32</sup> quando è introdotto un nuovo motivo, melismatico, su «Domine Deus», sempre con transizione immediata maggiore/minore (es. 9).

La seconda sezione del *Gloria* è costituita dal *Largo* in la maggiore, una vera e propria siciliana, che si avvia sul testo «Qui tollis peccata mundi», e richiama la melodia di *Quanno nasce Ninno*, con cui la parte iniziale potrebbe combinarsi

<sup>32</sup> Non è da escludere, come viene suggerito nell'edizione di Jörg Jacobi, che in un episodio precedente, su «Benedicimus te», fosse richiesta la presenza di voci solistiche, anche se in questo caso il nuovo motivo, che presenta note ancora una volta in successione discendente di quinta, da la a re, è molto breve e di scrittura sillabica

Es. 8 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.: Gloria*, batt. 6-9.

The image displays a musical score for measures 6-9 of the Gloria from F. Durante's *Messa in pastorale in re magg.* The score is arranged in three systems. The first system shows the piano accompaniment for the first two staves, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system shows the vocal parts for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and a basso continuo line. The lyrics are: "Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o". The music is characterized by a simple, descending scalar melody in the vocal parts, which is noted as being contrapuntistically perfect in the accompanying text.

contrappuntisticamente in modo quasi perfetto. La semplice successione scalare nell'ambito di una quinta discendente della melodia tradizionale si può rintracciare, come prima evidenziato, in altri episodi del *Kyrie* e del *Gloria*; ma qui, anche se manca una citazione esplicita, il carattere di tranquilla ninnananna del *Largo* fa venire in mente tante altre intonazioni simili, tra cui l'aria «Tocò la prima sorte a voi pastori» della cantata natalizia *O di Betlemme altera* di Alessandro Scarlatti.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Su questa cantata, su testo del principe Antonio Ottoboni, ed in genere su altra musica evocante il Natale di Scarlatti, v. EDWARD J. DENT, *Alessandro*

Es. 9 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.*: *Gloria*, batt. 45-49.

The musical score consists of five systems. The first system shows the piano introduction with treble and bass staves. The second system shows vocal entries for Soprano, Alto, and Tenor. The third system is marked [Tutti] and shows the vocalists singing 'Do-mi-ne De-us, Rex ce-le-stis'. The fourth system shows a solo bass line for the text 'Do mi-ne, Do-mi-ne De-us, Rex ce-le-stis'. The fifth system continues the piano accompaniment.

In prossimità della conclusione del *Largo*, tuttavia, la semplicità diatonica lascia il posto ad una scrittura più complessa ed al crescere della tensione; si trovano passi, come quello a batt. 98-99, dove si nota una concatenazione di accordi particolare, quasi in analogia con quanto osservato nel «Christe eleison». Ma se in precedenza le dissonanze aspre erano determinate dalle note di bordone, qui la concatenazione si presenta maggiormente ardita (es. 10). L'episodio si avvia con l'accordo di dominante, fa#-la#-do# della tonalità di si minore in posizione fondamentale (terzo

*Scarlatti: His Life and Work*, London, Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1960 (new impression of 1905 edition), pp. 99 sgg.

Es. 10 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.*: *Gloria*, batt. 98-102.

The musical score consists of five systems. The first system shows the piano introduction with two staves. The second system shows the vocal entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'so-lus San-ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus Al-tis-si-mus'. The third system continues the vocal entries. The fourth system shows the vocal entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'so-lus San-ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus Al-tis-si-mus'. The fifth system shows the piano introduction with two staves.

e quarto movimento della battuta); sul primo tempo della battuta successiva, il fa# al basso, raddoppiato da vl II e tenore, diventa settima di un accordo sol#-si-re-fa#; poi il fa# ritorna consonante, come fondamentale dell'accordo di settima di dominante, la cui settima, mi, "risolve", per così dire, la settima precedente. Sul terzo movimento di batt. 99 si forma un accordo di settima diminuita con mi# al basso, che dunque genera una falsa relazione con il mi naturale precedente, affidato ad un'altra voce. Inoltre, questo mi naturale scende su un'altra settima, re dell'accordo di settima diminuita. Finalmente la concatenazione poco ortodossa di armonie risolve sull'accordo di dominante fa#-la#-do# di si minore su cui si era avviata. Il procedimento viene

subito ripetuto, e in seguito trasposto. Non è casuale che tutto questo avvenga sul testo «Tu solus Dominus, tu solus Altissimus», quasi a sottolineare l'imperscrutabile mistero della potenza divina. Nonostante le dissonanze create, si nota l'accortezza di Durante nell'agevolare l'intonazione delle voci, che procedono di grado.

Continui rimandi vi sono tra le sezioni della *Messa*; poche battute prima del frammento su cui mi sono soffermato, in corrispondenza con il «Miserere nobis», Durante richiama l'intervallo di terza diminuita già adoperato nel «Christe eleison».

Dopo la tensione accumulata, l'*Allegro* finale, sul «Cum Sancto Spiritu», ha un carattere liberatorio e palesemente coraico; siamo in presenza di una tarantella (uso questo termine in senso generico, consapevole delle varianti esistenti nell'Italia meridionale di questa tipologia di danza), con il suo immutabile e fatale alternarsi di accordi di tonica, dominante e tonica. Le note ribattute accennano alla sonorità di tamburelli, alla spontaneità della festa popolare, e sembrano evocare il ballo gioioso della gente più umile sul sagrato, sfondando lo spazio chiuso ed i muri della chiesa (es. 11).

A distanza di alcuni decenni dalla composizione della *Messa* di Durante, Giovanni Paisiello, in un contesto indubbiamente più formale, per il Natale del 1802, come responsabile a Parigi della musica della cappella imperiale napoleonica, citerà esplicitamente la melodia di *Quanno nascette Ninno* nell'«Amen» del *Credo* della sua *Messe en pastorale pour le premier consul*, quasi a simboleggiare la comunanza ideale di Napoli con la Francia (comunanza che nel 1805 sarebbe divenuta effettiva, anche se di non lunga durata, con la fondazione del regno di Napoli). Ma per Paisiello la citazione rivestiva senz'altro un significato personale, richiamando le tradizioni musicali della sua patria e la figura del suo maestro, Francesco Durante.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Per la datazione della *Messe en pastorale*, v. MICHAEL F. ROBINSON, s.v. «Paisiello, Giovanni», in *NG*, XVIII, pp. 906-914: 913.

Es. 11 – F. DURANTE, *Messa in pastorale in re magg.: Gloria*, batt. 111-119.

**Allegro**

III

III

III

ste

ste

ste

ste

Solo

Cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, De-i

III

ste.

115

115

115

115

115

Pa - tris a - men a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

A - - - - - men,

a - men, a - men, a - men. Cum San-cto Spi - ri - tu in

A - - - - - men,

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems. The first system shows the piano accompaniment with two staves. The second system shows the vocal line with a treble clef and lyrics. The third system continues the vocal line with lyrics. The fourth system continues the vocal line with lyrics. The fifth system shows the piano accompaniment with a bass clef and lyrics. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



JEAN DURON

*Francesco Durante e la Francia:  
la figura mitica di un ideale armonico*

Per Jean-Jacques Rousseau,<sup>1</sup> Francesco Durante era «il più grande armonista d'Italia; vale a dire del mondo».<sup>2</sup> L'apprezzamento del filosofo non può essere messo in dubbio: è stampato nel suo *Dictionnaire de musique* che apparve nel 1768 dalla vedova Duchesne, in verità durante il mese di novembre del 1767. Il manoscritto, completato, era stato approvato nel 1765 e il privilegio di pubblicazione concesso nello stesso anno.<sup>3</sup> Per Rousseau, fino ad allora un fervente ammiratore di Rameau, l'opera buffa italiana superava, dalla famosa *Querelle des Bouffons*, e di molto, il teatro lirico dei francesi. Nella sua *Lettre sur l'Opéra italien et français*, redatta nel 1744,<sup>4</sup> estende addirittura il suo discorso a tutta la musica italiana:

<sup>1</sup> Per il rapporto di Rousseau con la musica, vedi ÉLIZABETH GIULIANI, *Jean-Jacques Rousseau, musicien et mélomane*, «Études», 2012/6, tome 416, pp. 793-801.

<sup>2</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 243, art. «Harmoniste»: «le plus grand Harmoniste de l'Italie; c'est-à-dire du monde».

<sup>3</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, V. *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995, p. CCLXIX e seg.

<sup>4</sup> Albert Jansen (*Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin, 1880, pp. 455-463) pensava a torto che questa lettera fosse destinata a Grimm e che fosse stata scritta nel 1750. Vedi J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes* cit., p. 1817.

Les Italiens ont porté la Musique au dernier point de perfection par raport au but qu'ils se sont proposés, qui est d'arranger et de combiner les sons avec goût pour faire briller les voix et les instrumens. En ce sens on peut dire qu'ils ont épuisé les beautés de l'art, l'oreille est également charmé de la variété, de l'élegance de leurs passages et de l'agilité des organes qui les font entendre: Pour moi je les dévore tous les jours avec un nouvel empressement.<sup>5</sup>

Prosegue riconoscendo la musica italiana come «una musica indiscutibilmente universale»,<sup>6</sup> a causa del suo «carattere brillante», e tuttavia le rimprovera, nel contempo, la sua «monotonia e difetti di contrasto»,<sup>7</sup> mentre la musica francese «mi piace [dice] solo perché mi tocca».<sup>8</sup>

Nel periodo di quindici anni, tra questa *Lettre* e il *Dictionnaire de musique*, la posizione di Rousseau è quindi cambiata notevolmente. Ma, per ritornare a Durante, «il più grande armonista del mondo», cosa conosceva veramente Rousseau del compositore napoletano e delle sue opere per elogiarlo a tal punto? Elogio che venne poi ripreso da André-Modeste Grétry e da molti altri autori francesi come tale Ange Goudar, un «Avventuriero dell'Illuminismo», che, nel suo volume *Brigandage de la musique italienne* pubblicato nel 1777, aggiunge rispetto a Rousseau, che:

<sup>5</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre sur l'opéra italien et français*, in *Œuvres complètes* cit., p. 253: «Gli italiani hanno portato la Musica all'apice della perfezione rispetto all'obiettivo che si sono fissati, che è quello di organizzare e combinare i suoni con gusto per far brillare le voci e gli strumenti. In questo senso si può dire che hanno esaurito le bellezze dell'arte, l'orecchio è affascinato dalla varietà, dall'eleganza dei loro passaggi e dall'agilità degli organi che li fanno sentire: Per quel che mi riguarda li gusto ogni giorno con un desiderio rinnovato».

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 254.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 256.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 255.

On peut regarder Corelli, Perez, Rinaldo, Jumelli, Pulli, Hasse, Teradelias, Galuppi, Durante (le plus grand musicien de tous, et qui aurait fait lui seul une musique s'il n'en avait point trouvé de faite), Vinci, Leonardo Leo, Porpora et quelques autres maîtres qui les avaient précédés, comme ses créateurs [de la musique].<sup>9</sup>

Si possono avere dubbi sulla reale conoscenza dell'opera di Durante da parte di Rousseau. E, qualche decennio più tardi, Framery nel suo articolo sul «Genio» nell'*Encyclopédie méthodique* è il primo a sottolineare una piccola incoerenza del Ginevrino su Durante:

Ce Durante, homme d'un talent véritablement supérieur, avoit montré beaucoup de génie, mais seulement dans l'art de combiner les effets de l'harmonie, d'enchaîner les modulations, de tirer le plus grand parti de toutes les ressources musicales; qu'il avoit enfin porté la correction & la pureté du style au plus haut point, mais seulement dans la musique d'église & de chambre; que quant à l'art d'exprimer les passions & d'exciter les *tressaillemens* qui *agitent & remplissent les yeux de larmes*, on ignore s'il y auroit fait voir le même génie, attendu que de pareils effets ne se produisent guère qu'au théâtre, & que Durante ne voulut jamais travailler pour la scène. On n'a pas de lui un seul opéra, & c'est ce que Rousseau paroît ignorer.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> ANGE GOUDAR (pseudonimo di Jean-Jacques Sonnette), *Le Brigandage de la musique italienne*, Paris, s.e., 1777, p. 33-34; ristampa ed. New York: AMS Press, 1978: «Si possono considerare Corelli, Perez, Rinaldo, Jumelli, Pulli, Hasse, Teradelias, Galuppi, Durante (il più grande musicista di tutti, e che sarebbe stato l'unico a creare la musica se non fosse già esistita), Vinci, Leonardo Leo, Porpora e alcuni altri maestri che li avevano preceduti, come i suoi creatori [quelli della musica]».

<sup>10</sup> NICOLAS-ÉTIENNE FRAMERY - PIERRE-LOUIS GINGUENÉ - JÉRÔME-JOSEPH MO-

Infatti, nel suo articolo su «Genio», Rousseau evocava Durante nel consiglio che dava ad un «giovane artista»: «Corri, vola a Napoli ad ascoltare i capolavori di Leo, di Durante, di Jommelli, di Pergolesi», e subito dopo continuava:

Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter,  
si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes  
transports, prend le Métastase et travaille.<sup>11</sup>

Come nota Framery, l'accostamento del poeta Metastasio al musicista Durante è chiaramente goffo.

Partendo da queste premesse, sembra legittimo cercare di comprendere come Rousseau sia arrivato a definire «Durante, il miglior musicista del mondo»; come, dove e in che modo egli abbia potuto conoscerne l'esistenza, e forse la musica, e per quali motivi lo abbia lodato in tal modo. Oltre a ciò, il problema della sua vera conoscenza della musica italiana rimane una questione

MIGNY, *Encyclopédie méthodique: Musique*, Parigi, Panckoucke, 1791, Volume I, p. 684, art. «Génie» di Framery. I termini in corsivo si riferiscono alle espressioni di Rousseau nel suo *Dictionnaire de musique*; «Questo Durante, uomo dal talento veramente superiore, aveva mostrato un grande genio, ma solo nell'arte di combinare gli effetti dell'armonia, di concatenare insieme le modulazioni, di sfruttare al meglio tutte le risorse musicali; che aveva finalmente portato alla perfezione e alla purezza dello stile al più alto livello, ma solo nella musica di chiesa e da camera; per quanto riguarda l'arte di esprimere le passioni ed provocare i brividi che agitano e riempiono gli occhi di lacrime, si ignora se avesse mostrato lo stesso genio, dal momento che tali effetti si verificano solo a teatro, e che Durante non volle mai lavorare per la scena. Non abbiamo una sola opera di lui, e questo è ciò che Rousseau sembra ignorare.»

<sup>11</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes* cit., «Dictionnaire», pp. 837-838, art. "Génie": «Se i tuoi occhi si riempiono di lacrime, se senti il tuo cuore palpitare, se i brividi ti agitano, se l'oppressione ti soffoca, prendi il poeta Metastasio e lavora.»

più ampia, che interessa tutti gli scritti di Rousseau. Ma non è questo lo scopo delle presenti riflessioni.

\*

In primo luogo, diamo un'occhiata ai suoi contatti con l'Italia. A Ginevra, dove trascorse la sua infanzia, aveva poche possibilità di ascoltare la musica napoletana, in particolar modo le opere di Durante. Madame de Warens<sup>12</sup> che lo proteggeva era sicuramente una buona musicista, ma gli scritti di Rousseau, soprattutto le sue *Mémoires* e la sua corrispondenza, non danno alcuna precisa indicazione sulla sua conoscenza della musica italiana in generale. I legami che Madame de Warens intrattenne con la Corte di Savoia e con Vittorio-Amedeo II, re di Sardegna, non concernono molto la musica.

Rousseau fece un primo viaggio in Italia, in particolare a Torino dall'aprile 1728 al settembre 1729. In età compresa tra i 16 e i 17 anni, fu allora al servizio di Ludovica Maria Teresa di Chiabò,<sup>13</sup> vedova di Ippolito di Vercellis e Madamigella d'onore di Madame Royale. Alla morte di Madame de Vercellis, il di lei nipote Joseph-Octavien della Rocca, ossia il Conte de La Roche delle *Confessions* di Rousseau, si prende cura della successione della contessa. Questo personaggio pone Rousseau presso il Conte di Gouvon, Ottavio Francesco de Solaro del Borgo, scudiero della regina e marito di Angelique, una delle sorelle di Madame de Vercellis. Anche lì, non troviamo traccia di una pratica della musica italiana.

<sup>12</sup> Françoise-Louise de La Tour, Madame de Warens.

<sup>13</sup> Prima del suo matrimonio, Thérèse de Chabod Saint-Maurice, di origine savoiarda. Vedi *La Comtesse de Vercellis et le Comte de La Roche des Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, «Mémoires de l'académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie», 5<sup>e</sup> serie, t. X, Chambéry, Imprimeries réunies, 1942, p. 14.

Tra il 1729 e il 1743 Rousseau si trovava a Ginevra, poi a Chambéry, Lione e Parigi, dove ebbe ben poche possibilità di scoprire la musica di Durante. Tuttavia a Chambéry nel 1732, incontrò da Madame de Warens il giovane violoncellista e compositore torinese Giovanni Battista Canavasso.<sup>14</sup> A Lione, nel 1740-1741, precettore dei figli di M. de Mably, incontra e fa amicizia con il presidente Charles de Brosses, un appassionato di musica, che era di ritorno dall'Italia dove aveva soggiornato a Napoli. La corrispondenza di de Brosses, in cui si hanno molti riferimenti alla musica, non dà purtroppo alcuna indicazione precisa sui compositori, compreso Durante.<sup>15</sup> È anche l'epoca in cui Rousseau si immerge nel *Traité de l'harmonie* di Rameau (pubblicato nel 1722), che ha grandi difficoltà a capire. Il suo amico Barillot, figlio di un libraio ginevrino, di ritorno dall'Italia, gli offrì qualche libro, tra cui alcuni antichi trattati di musica di Bontempi e di Adriano Banchieri «che mi svegliarono la passione per la storia della musica e per le ricerche teoriche su questa bell'arte».<sup>16</sup> Durante questo periodo conobbe la musica di Bononcini, che cita nelle sue *Confessions*.

È allora che si reca a Venezia, dove rimane poco più di un anno, tra il luglio del 1743 e l'ottobre del 1744. In questo periodo è domestico – «copista» specifica maliziosamente Voltaire –,<sup>17</sup> di

<sup>14</sup> AUSILIA MAGAUDDA, *Giacomo Francesco Milano, principe d'Ardore, nell'ambito della committenza musicale aristocratica del secolo XVIII*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2001, p. 60.

<sup>15</sup> CHARLES DE BROSSES, *Le Président de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1734-1740*, 2e éd. par Romain Colomb, Paris, Didier et Cie, 1858.

<sup>16</sup> Vedi, in trad. it., GIAN GIACOMO ROUSSEAU, *Confessioni*, con pref. di Olindo Guerrini, Milano, Sonzogno, s.d. [tra 1884-1908], p. 175.

<sup>17</sup> Lettera di Voltaire a Étienne-Noël Damilaville, del 7 novembre 1766, citata da OURIDA MOSTEFAI, *Jean-Jacques Rousseau écrivain polémique: querelles*,

Pierre-François de Montaigne, nuovo ambasciatore di Francia. Rousseau era allora un uomo maturo, che si interessa alla musica e anche già «piuttosto buon musicista», come egli stesso assicura nelle sue *Confessions* degli anni 1732-1736:

In fondo sapevo benissimo la musica; non mancavo che di quella prontezza d'una prima occhiata, che non ebbi mai per niuna cosa, e che non si acquista in musica che per mezzo d'una pratica consumata.<sup>18</sup>

Per questo periodo veneziano, le *Confessions*, redatte un quarto di secolo dopo, dedicano solo una piccola parte a quello che ebbe occasione di ascoltare insieme con «due o tre inglesi pieni di spirito e di cognizioni, appassionati quanto me per la musica».<sup>19</sup> I ricordi di Rousseau concernono la vita all'ambasciata, gli incontri che hanno lasciato in lui qualche traccia, le sue frequentazioni in teatro. La musica italiana non gli era familiare e la sua scoperta fu una rivelazione:

Avevo recato da Parigi il pregiudizio che vi si ha [in questo paese] contro la musica italiana; ma avevo anco ricevuto dalla natura quella sensibilità di tatto, contro la quale i pregiudizi non fanno presa. Ebbi in breve per questa musica la passione che dessa inspira a coloro che son fatti per giudicarne.<sup>20</sup>

Rousseau ci lascia pochi dettagli su ciò che ha sentito a Venezia, ad eccezione di un'opera-pastiche, *La Finta Schiava*, realizzata usando come canovaccio opere di Giacomo Maccari e

*disputes et controverses au siècle des Lumières*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi, 2016, p. 88.

<sup>18</sup> G. G. ROUSSEAU, *Confessioni* cit., p. 152.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 216-217.

Gluck. Essendosi addormentato in una loggia del teatro di San Crisostomo – la sua memoria sbaglia perché si tratta del Sant’Angelo – si sveglia con un canto angelico, l’aria *Conservami la bella / Che sì m’accende il cor*, di cui ottiene una copia che conserverà per molto tempo.

D’altra parte, descrive a lungo le emozioni che provava nel recarsi regolarmente ai vesperi tenuti presso il Convento dei Mendicanti con il suo amico Francisco Javier de Carrión, segretario dell’ambasciatore spagnolo a Venezia:

Non ho idea di niente tanto voluttuoso, tanto commovente quanto questa musica; la ricchezza dell’arte, il gusto squisito dei canti, la bellezza delle voci, l’esattezza della esecuzione, tutto in quei deliziosi concerti, concorre a produrre un’impressione che non è certamente troppo ascetica, ma della quale dubito che ogni cuore d’uomo sia al sicuro.<sup>21</sup>

Rousseau purtroppo non specifica i titoli delle opere né i nomi dei compositori eseguiti presso i *Mendicanti* e nelle altre scuole di Venezia. Ascoltò forse motetti, messe od oratori di Durante? Le fonti sono purtroppo silenziose su questo punto. Le ricerche di Sylvie Mamy sul problema<sup>22</sup> non forniscono elementi nuovi su Durante. Ella sottolinea, tuttavia, che durante il soggiorno di Rousseau a Venezia, vennero dati degli oratori, tra cui alla Fava: *La Passione di Gesù Christo* di Nicola Conti, un allievo di Durante, il *Jaele* di Nicola Sabbatino, un musicista di Napoli, allievo del Conservatorio di Sant’Onofrio, ma anche la

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>22</sup> SYLVIE MAMY, *La Musique à Venise et l’imaginaire français des Lumières*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1996, IV: «Jean-Jacques Rousseau: un séjour musical et initiatique sur la lagune», pp. 273-295; disponibile su <http://books.openedition.org/editionsbnf/621>.



*Sant'Elena al Calvario* di Leonardo Leo, il predecessore di Durante a Sant'Onofrio. Va anche notato che fu forse in quest'epoca – la data della sua nomina è infatti incerta: nel 1743 o 1745 – che Niccolò Jommelli divenne direttore musicale dell'Ospedale degli Incurabili a Venezia, posto che ottene grazie a Johann Adolph Hasse, che Rousseau ammirava e del quale copiò di sua mano varie opere.<sup>23</sup> Questi musicisti che Rousseau avrebbe potuto ascoltare, e forse anche incontrare, avevano conosciuto tutti Durante a Napoli.

Quindi, è possibile che il nome di Durante circolasse a Venezia in quel momento? che, tra gli amanti della musica, le sue qualità di armonista fossero a tal punto lodate? che Rousseau, ricordando, anni dopo, queste discussioni avvenute dopo le esecuzioni, sia stato portato a descrivere in un momento d'esaltazione questa

Harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le Chant sans l'étouffer, [...] ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'Harmonie.<sup>24</sup>

e fare di Durante «Il più grande armonista d'Italia, vale a dire del Mondo». Forse le eventuali lodi dei musicisti napoletani a Venezia non sono andate così lontano.

C'è forse un altro musicista sul quale Rousseau è più preciso. Si tratta del compositore catalano Domingo Terradellas, anche

<sup>23</sup> In particolare l'aria *Nel lasciarti ò padre amato*, Paris, Bibliothèque nationale de France, musique, Md 947.

<sup>24</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Ceuvres complètes* cit., *Dictionnaire*, art. «Compositore», pp. 719-720: «Armonia pura, toccante, maestosa, che rafforza e abbellisce il canto senza soffocarlo, [...] questo gesto divino che ha guidato Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante più sapiente di tutti, nel santuario dell'Armonia».

egli allievo di Durante al conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo di Napoli. Rousseau afferma di averlo incontrato:

Je me souviens que Terradeglias me parlant de plusieurs Motets de sa composition où il avoit mis des Chœurs travaillés avec un grand soin, étoit honteux d'en avoir fait de si beaux, et s'en excusoit sur sa jeunesse; autre fois, disoit-il, j'aimeis à faire du bruit; à présent je tâche de faire de la Musique.<sup>25</sup>

Da qui una discussione sui cori nella musica sacra. Il problema è che durante il periodo nel quale Rousseau era a Venezia, Terradellas lavorava a Roma, nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli (1743-1745). Tuttavia, Terradellas avrebbe potuto recarsi effettivamente a Venezia per le rappresentazioni della sua opera *Artaserse* durante il Carnevale del 1744. Se un incontro ha avuto luogo con Rousseau, è possibile che Terradellas abbia menzionato, con affetto, tutto ciò che doveva al suo professore.

Un altro musicista fu in grado di informare Rousseau dell'esistenza di Durante. Si tratta di Manoel Ignazio de Altuña y Portu (1722-1762), il «virtuoso Altuña» che Rousseau cita più volte nelle sue *Confessions*:<sup>26</sup> fu suo amico, «uno di quegli uomini rari che solo la Spagna produce, e dei quali ne produce troppo pochi per la sua gloria».<sup>27</sup> Rousseau aveva pianificato d'«andare ad Ascoytia [la città natale di Altuña nei paesi baschi] per viver

<sup>25</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre sur la musique françoise*, 2<sup>e</sup> éd., s.l., s.e., 1753, p. 43: «Ricordo che Terradeglias mi raccontava di diversi Mottetti di sua composizione, dove aveva messo i cori composti con grande cura, e si vergognava di averne fatti di così belli, e si scusava accusando la sua giovinezza; in passato, diceva, mi piaceva fare rumore; ora sto cercando di fare Musica».

<sup>26</sup> G. G. ROUSSEAU, *Confessioni* cit., pp. 215, 226-227, 236.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 227.

con lui nelle sue terre».<sup>28</sup> Rousseau era affascinato più dalla filosofia di vita di Altuña che dalle sue opinioni sulla musica. Inoltre, le *Confessions* tacciono su questo argomento. D'altra parte, Rousseau era sedotto dal rapporto del giovane uomo con le donne: «Scherzava con le donne, come coi bambini vezzosi». Era anche sedotto dal suo sangue freddo, dalla sua devozione – «Era devoto come uno spagnuolo; all'interno aveva la pietà d'un angelo» –,<sup>29</sup> dal suo rispetto per le altre religioni. I due uomini si incontrarono a Venezia, quando Altuña terminò il suo giro d'Italia durante il quale aveva vissuto a Roma e a Napoli. Ed è stato forse in occasione dei loro scambi che Altuña poté parlare di Durante. Ma forse anche più tardi nel 1744-1745 a Parigi. Infatti, i due amici alloggiavano insieme vicino al Cul-de-sac dell'*Opéra* e cenavano regolarmente insieme nella casa di Madame La Selle, frequentata da vecchi libertini, soldati, commercianti, avventurieri e finanzieri.<sup>30</sup>

Poco dopo il suo arrivo a Parigi, Rousseau avrebbe potuto conoscere un altro allievo di Durante. Il principe d'Ardore, «compositore dilettante e [...] grande improvvisatore al cembalo»,<sup>31</sup> visse infatti nella capitale dal giugno 1741 al maggio 1749, poi dal luglio del 1750 fino alla primavera del 1753: era stato infatti nominato ambasciatore straordinario del regno delle Due Sicilie presso la corte di Francia. Durante in quel periodo gli dedicò la pubblicazione delle sue *Sonate per cembalo divise in studii e*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>31</sup> Si tratta di Giacomo Francesco Milano, principe d'Ardore; vedi A. MAGAUDDA, *Giacomo Francesco Milano* cit., p. 13-75; AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Un musicista calabrese alla corte di Francia: notizie inedite sulla residenza napoletana e il periodo francese del Principe d'Ardore*, in *Civiltà musicale calabrese nel Settecento*, a cura di Giuseppe Ferraro e Francescantonio Pollice, Lamezia Terme, 1994, p. 71-93.

*divertimenti*<sup>32</sup> e il principe gli offrì un mottetto *Salve regina* di sua composizione. Questa pista di indagine non dà alcun risultato: non abbiamo nessuna traccia dell'incontro del principe con Rousseau e lui non ne parla nelle sue *Confessions*. Tuttavia nel 1768, molto dopo la partenza del principe, Rousseau evocava la reputazione di Giacomo Francesco Milano come improvvisatore:

C'est par ce grand Art de *Preluder* que brillent en France les excellens Organistes, tels que sont maintenant les Sieurs Calvière et Daquin, surpassés toutefois l'un et l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambassadeur de Naples, lequel pour la vivacité de l'invention et la force de l'exécution, efface les plus illustres Artistes, et fait à Paris l'admiration des connoisseurs.<sup>33</sup>

Fu a Parigi che Rousseau iniziò a scrivere i suoi primi saggi, in particolar modo la sua *Lettre sur la musique française*, che venne stampata nel 1753 nel bel mezzo della *Querelle des Bouffons* e dove difese la modernità e la predominanza della musica italiana:

[...] si l'harmonie n'est que la base commune & que la mélodie seule constitue le caractère, non seulement la Musique moderne est

<sup>32</sup> FRANCESCO DURANTE, *Sonate per cembalo divise in studii e divertimenti*, [Napoli], Philippus de Grado, [1747 ?]; RISM A/I D 3974 e DD 3974. Tre copie di questo libro sono conservate nella Bibliothèque nationale de France, musique, Rés. F 1524, Rés. 830, Rés. F 831.

<sup>33</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes* cit., *Dictionnaire*, art. «Préluder», p. 992: «È per questa grande arte di suonare i preludi che brillano in Francia gli eccellenti organisti, quali sono ora i signori Calvière e Daquin, l'uno e l'altro tuttavia sorpassati dal Signor Principe d'Ardore, ambasciatore di Napoli, che per la vivacità dell'invenzione e la forza dell'esecuzione supera i più illustri artisti, e a Parigi suscita l'ammirazione dei conoscitori».

née en Italie, mais il y a quelque apparence que dans toutes nos Langues vivantes, la Musique Italienne est la seule qui puisse réellement exister. Du tems d'Orlande & de Goudimel, on faisoit de l'harmonie & des sons, Lully y a joint un peu de cadence; Corelli, Buononcini, Vinci & Pergolese, sont les premiers qui ayent fait de la Musique.<sup>34</sup>

Va notata l'assenza di Durante in questa *Lettre sur la musique françoise*, cosa che è perlomeno sorprendente dal momento che Rousseau lo considererà qualche anno dopo come il più sapiente degli Italiani. Il che può anche significare che Rousseau non era al corrente dell'esistenza di Durante a quel tempo, cioè nel 1753, o almeno che, senza aver ascoltato la sua musica, non poteva ancora giudicarlo tale. Si potrebbe controbattere che, tranne Pergolesi, nell'elenco precedente, questi musicisti erano più anziani, ma nella sua *Lettre*, Rousseau si riferisce anche ai musicisti della generazione dell'«entusiasta Metastasio»: Porpora, Galuppi, Cocchi, Perez, Terradellas e infine Jommelli – chiamato Jumella, errore che suggerisce che non aveva avuto occasione di conoscerlo a Venezia.<sup>35</sup>

\*

<sup>34</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Lettre sur la musique françoise* cit., p. 45<sup>n</sup>: «Se l'armonia è solo la base comune e soltanto la melodia costituisce il carattere, non solo la Musica moderna è nata in Italia, ma è palese che di tutte le nostre lingue viventi, la musica italiana è l'unica che possa davvero esistere. Ai tempi di Orlando e Goudimel, si facevano armonia e suoni, Lully ha aggiunto un po' di cadenza; Corelli, Buononcini, Vinci e Pergolesi, sono i primi che abbiano fatto Musica.»

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 31. Il riferimento a Jommelli è presente nell'ed. della *Lettre* contenuta in J.-J. ROUSSEAU, *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, VIII, p. 459.

Così, sarebbe stato quindi a Parigi tra il 1753 e il 1767, data della pubblicazione del *Dictionnaire de musique*, che egli sviluppò questa opinione. E in questo caso, a partire da quali informazioni? da quali esecuzioni musicali? da quali fonti musicali?

Gli autori francesi interessati alla musica di questo periodo non menzionano il nome di Durante tra i musicisti italiani. Diderot nel 1753 nomina Latilla, Porpora, Rinaldo, Leo, Buranelli, Vinci e, naturalmente, il «divino Pergolesi»;<sup>36</sup> l'abate Raynal, che credeva nel 1752 che «la musica pare aver fissato la sua dimora a Napoli, dove un migliaio di giovani, riuniti in diverse accademie, coltivano i doni felici della natura», cita Leo, Vinci, Terradellas, Pulli, Hasse e Jommella – curiosamente con la stessa grafia di Rousseau;<sup>37</sup> infine M. de Rochemont nel 1754 cita Latilla, Vinci, *Tito Manlio* di Manna, Jommelli e Pergolesi.<sup>38</sup>

Gli anni successivi non furono più ricchi: nessuna menzione di Durante è stata trovata nei numerosi libri che ho consultato, compresi i periodici, e questo fino alla metà degli anni 1770. Troppo tardi per Rousseau. Tuttavia, vi è un'eccezione notevole. Nel 1767 (anche in questo caso, troppo tardi per informare Rousseau), il compositore Charles-Henri de Blainville dice di

avoir entendu un *dies iræ* à symphonie & à grand chœur, du fameux *Durante*, Maître de musique de Naples, dans lequel entre plusieurs beaux morceaux de différens genres qui me frappèrent; je

<sup>36</sup> DENIS DIDEROT, *Au petit prophète de Boesmischbroda, au grand prophète Monet, &c.*, [Paris, 1753], p. 7.

<sup>37</sup> ABBÉ RAYNAL, *Remarques au sujet de la lettre de M. Grimm sur Omphale*, s.l., s.e., 1752, pp. 20-21.

<sup>38</sup> DE ROCHEMONT, *Réflexions d'un patriote sur l'opéra françois et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux arts*, Lausanne, s.e., 1754.

distinguai un chœur en Contrepoint de la plus grande beauté: le seul défaut que j'y trouvai (si c'en est un), c'est qu'il me parut court, & appliqué ensuite ou répété sous d'autres versets.<sup>39</sup>

Nei periodici, il nome del compositore apparve per la prima volta nella prima uscita dell'*Almanach musical* nel 1775, a proposito della pubblicazione di una nuova edizione dei famosi *Solfèges d'Italie*, che erano già stati stampati nel 1772:

Solfèges d'Italie, avec basse chiffrée, composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Bernacchi, David Perez, &c. recueillis par les sieurs Levesque & Bêche, ordinaires de la Musique de Sa Majesté. *A Versailles, chez les Editeurs; à Paris, chez Cousineau, prix 18 liv.* Cette excellente méthode avoit paru vers la fin de 1772, mais on y a fait cette année des augmentations & des changemens qui la rendront encore plus commode & plus utile pour les commençans.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> CHARLES-HENRI DE BLAINVILLE, *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, Paris, Pissot, 1767, p. 76: «aver ascoltato un *dies iræ* sinfonico e a grande coro, del famoso *Durante*, maestro di musica di Napoli, in cui vari bei pezzi di diversi tipi mi hanno colpito; ho distinto un coro in contrappunto della più grande bellezza: l'unico difetto che ho trovato (se ce n'è uno), è che mi è sembrato breve, ed adoperato dopo o ripetuto sotto altri versetti». Questo autore non cita Durante nel suo libro precedente, *L'esprit de l'art musical, ou Réflexions sur la musique et ses différentes parties* (Genève, s.e., 1754). Diverse partiture di *Requiem* sono entrate tardivamente nella Bibliothèque nationale de France; provengono dalla collezione Selvaggi o da quella di Charles Malherbe. Una *Messa di requiem* di Durante fu eseguita l'11 gennaio del 1788 nella chiesa di Sainte-Marie du Temple in memoria di Sacchini: «Abbiamo fatto fatica a ottenere una copia [di questo capolavoro di Durante], perché è espressamente vietato al Conservatorio di Napoli di darlo a chiunque» (*Calendrier musical universel, suite de l'Almanach musical*, 1789, p. 1).

<sup>40</sup> *Almanach musical*, 1775, p. 55: «Solfèges d'Italie, con basso cifrato, composti da Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Bernacchi, e David

Gli annunci dei concerti potrebbero essere un indicatore della diffusione della conoscenza di un artista in Francia. Ma questa tipologia di valutazione sulla notorietà appare molto delicata per vari motivi, ed in primo luogo perché i documenti sono rari, imprecisi e non riguardano che poche città del regno, spesso in modo parziale. Il *Concert* dell'Accademia di Lione (1759-1772) non menziona alcuna opera di Durante, ma l'inventario realizzato da Michel Hild e Patrick Taïeb include alcuni «Motets italiens» di Giay, Pergolesi o anonimi.<sup>41</sup> Il catalogo della biblioteca di questa istituzione lionese, ricco di musica italiana, conferma l'assenza.<sup>42</sup> All'Accademia di musica di Orléans diretta da François Giroust dal 1764 al 1770, la situazione è identica, anche se viene eseguito a più riprese lo *Stabat mater* di Pergolesi.<sup>43</sup> Al *Concert Spirituel* di Parigi, fu possibile ascoltare mottetti a grande coro e orchestra di Durante, ma solo a partire dal 1773 quando la gestione di questa istituzione fu affidata a un triumvirato composto da François Gaviniès, Simon Leduc e François-Joseph Gossec (1773-1777). Nel 1773, questi nuovi diret-

Perez, raccolti dai signori Levesque e da Bêche, ordinari della Musica di Sua Maestà. A Versailles, presso gli editori; a Parigi, da Cousineau, al prezzo di 18 liv. Questo metodo eccellente era apparso verso la fine del 1772, ma si sono fatti quest'anno aggiunte e cambiamenti che lo renderanno più comodo e più utile per i principianti».

<sup>41</sup> *Database Répertoire des Programmes de Concert en France - Concert de l'Académie des Beaux-Arts, 1759-1772* de Michel Hild sous la direction de Patrick Taïeb, 19 décembre 2018. Consultabile al Centre de musique baroque de Versailles.

<sup>42</sup> *Inventaire des pièces de musique latines françaises et italiennes... qui sont dans la Bibliothèque de l'Académie des beaux arts*, Lyon, archives municipales, GG 156.

<sup>43</sup> JACK EBY, *François Giroust (1737-1799): Composer for Church, King and Commune. Life and Thematic Catalogue*, Hildesheim, Olms, 2018, p. 155-160.



tori intrapresero «un'interessante rivoluzione per gli appassionati di bella musica»,<sup>44</sup> rompendo così con la direzione precedente d'Antoine Dauvergne, che era incentrata sui compositori francesi. Questi tre musicisti aprirono quindi il repertorio del *Concert* ai musicisti italiani, con il *Dixit Dominus* di Durante (13 e 18 aprile 1773, con ripresa a Natale, un'altra volta nel 1774, due volte nel 1775), dunque molto tempo dopo la pubblicazione di Rousseau, mentre altri mottetti napoletani, di Francesco Feo, erano stati eseguiti al *Concert Spirituel* sin dal 1762,<sup>45</sup> oltre a quelli di Leonardo Leo. Notiamo che le prime esecuzioni di Durante ebbero luogo poco dopo la pubblicazione nel 1772 della prima edizione dei *Solfèges d'Italie*, che ebbero varie ristampe aumentate nelle quali la musica di Durante svolse un ruolo molto importante.

Il *Dixit Dominus* piacque al pubblico, ecco perchè fu ripreso varie volte. Ma è l'unica opera del nostro musicista della quale si sappia che fosse eseguita al *Concert Spirituel*. Questo spiega probabilmente perché si tratta dell'unica partitura di Durante disponibile a Parigi a quei tempi. Durante non fu l'unico compositore italiano eseguito in questo periodo al *Concert Spirituel*. Il pubblico poté riascoltare allora lo *Stabat* di Pergolesi e scoprire un mottetto a sola voce di Galuppi e un *Confitebor tibi* di Antonio Aurisicchio,<sup>46</sup> nativo di Napoli e tra gli allievi di Cafaro.

<sup>44</sup> *Journal de musique*, 1773, n° 2, p. 74: «une révolution intéressante pour les amateurs de bonne musique».

<sup>45</sup> LOUIS PETIT DE BACHAUMONT, *Mémoires secrets pour servir à la république des Lettres*, London, John Adamsohn, 1767, t. 1, 8 septembre 1762, p. 140. Il *Mercure de France* segnala altre esecuzioni nel 1763-1764. Va notato che Bachaumont non riporta l'esecuzione dei mottetti di Durante.

<sup>46</sup> La partitura di quest'opera non compare nella collezione del *Concert spirituel* nella Bibliothèque nationale de France, ma un *Beatus vir à canto solo con*

Non sappiamo come questo *Dixit* di Durante sia stato in grado d'entrare nel repertorio del *Concert Spirituel*. Ma è possibile che questo sia avvenuto grazie ad un compositore francese, Honoré Langlé, che, finanziato dal principe Honoré III di Monaco (la sua città natale), aveva trascorso otto anni al Conservatorio della Pietà dei Turchini a Napoli dal 1756 al 1764. Successivamente, visse a Genova per qualche tempo, prima di stabilirsi a Parigi nel 1768. Queste prime opere furono eseguite al *Concert Spirituel* nel 1774, poco dopo il *Dixit* di Durante.

La collezione del *Concert Spirituel* presso la Bibliothèque nationale de France contiene diverse fonti manoscritte di un *Dixit* di Durante, in partitura e parti separate.<sup>47</sup> Alcune di esse sono contemporanee al periodo di attività di Durante come Primo maestro del Conservatorio di S. Maria di Loreto a Napoli. Tuttavia, tutte provengono dalla collezione di opere di Durante venduta da Gaspare Selvaggi al Conservatorio di Parigi intorno al 1809 e non hanno quindi potuto servire per le esecuzioni del *Concert Spirituel*. Questa collezione Selvaggi comprende molti altri pezzi di Durante.

Ma, naturalmente, il musicista che in Francia poteva diffondere meglio il nome di Durante fu senza dubbio il suo allievo Niccolò Piccinni. Invitato alla Corte nel 1776, divenne Maestro di canto della regina Marie-Antoinette. Da allora, i riferimenti a Durante cominciarono ad apparire, continuando sporadica-

*Violini viola oboe trombe e corni da caccia e ripieni a 5* di Aurisicchio è conservato in una bella copia italiana; BnF, musique, Vm1 1415.

<sup>47</sup> *Dixit Dominus a piu Voci Con instrum.ti Durante 1751*, partitura, BnF, musique, D 3665 (2); *Dixit D.nus à più Voci con varii Stromenti Del Sig.r D. Fra.o Durante 1742*, 40 parti separate, L 17857; *Dixit à più Voci a 8. Con Instrumenti Del Sig.r F. Durante 1753*, partitura, D 3648 (1); *Dixit à più Voci co[n] Istr.ti Del Sig.r Fran.co Durante*, 50 parti, L 17878. Vedere anche altre fonti successive (copiate tra il 1794 e il 1807): D 3666 (1), D 3648 (2).

mente fino alla fine del secolo. Per esempio, Jean-Benjamin de La Borde lo considerava «uno dei più grandi compositori che siano mai esistiti per il contrappunto».<sup>48</sup> Egli continua:

Il a composé plusieurs cantates, restes précieux de l'ancien goût, qui, à beaucoup d'égards, valait bien le moderne. Les maîtres font un cas infini des célèbres cantates du fameux Alexandre Scarlatti, que Durante refit en duo [...] en leur donnant plus de grâce & d'étendue. [...] On a aussi de lui plusieurs messes & une grande quantité de motets.<sup>49</sup>

Quest'ultima frase dimostra forse che, nonostante le apparenze, la musica di Durante circolava in Francia almeno a partire dagli anni 1770.

Nelle sue *Mémoires*, pubblicate per la prima volta nel 1789, Grétry ricorda come conobbe e ammirò la musica di Durante, «famoso compositore italiano», mentre soggiornava a Roma tra il 1761 e il 1766. Lavorando con un organista di nome Nidas, che si disperava del suo allievo, aveva ottenuto una raccolta di fughe del maestro napoletano, una raccolta che «suonavo di frequente e cercavo di imitare nelle fughe che facevo».<sup>50</sup> Più avanti,

<sup>48</sup> JEAN-BENJAMIN DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, impr. Ph.-D. Pierres, Onfroy, 1780, t. III, pp. 184-185; «un des grands compositeurs qui aient jamais existé pour le contrepoint».

<sup>49</sup> *Ibid.*: «Ha composto varie cantate, preziosi resti del vecchio stile, che sotto molti aspetti, valeva il moderno. I maestri vantano molto le celebri cantate di Alessandro Scarlatti, che Durante riadattò come duetti [...] dando loro maggiore grazia e ampiezza. [...] Di lui, abbiamo anche diverse messe e una grande quantità di mottetti».

<sup>50</sup> ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY, *Mémoires ou essai sur la musique*, Paris, l'auteur, Prault; Liège, Desoer, 1789. Per i riferimenti a Durante, vedi le pp. 96-98, 137, 539; «je jouois sans cesse & que je cherchois à imiter dans celles [les

parlando d'armonia, aggiunge: «Questa regina della musica è troppo trascurata dagli allievi, anche da quelli di Durante, che la possegono ad un livello così alto».

Infine, nel 1791, durante la Rivoluzione, Pierre-Louis Ginguené, filosofo, storico della letteratura italiana e sapiente musicista, fa di Durante il capo di una scuola alla quale si riferiscono molti maestri italiani e stranieri, appassionati d'un contrappunto nuovo nel quale si combinano «l'espressione e le grazie eleganti, la ricchezza di un'armonia sapiente e pura, liberata dalle fredde catene del pedantismo».<sup>51</sup> L'articolo che Framery dedica al «Genio» – che oppone al «merito» – si basa largamente sulla persona di Durante, in particolare con riferimento «all'arte di esprimere le passioni»:

Ce Durante, homme d'un talent véritablement supérieur, avoit montré beaucoup de génie, mais seulement dans l'art de combiner les effets de l'harmonie, d'enchaîner les modulations, de tirer le plus grand parti de toutes les ressources musicales; [...] il avoit enfin porté la correction & la pureté du style au plus haut point, mais seulement dans la musique d'église & de chambre.<sup>52</sup>

\*

fugues] que je faisais»; «Cette reine de la musique est trop négligée par les élèves même de Durante, qui la possédoit à un si haut degré».

<sup>51</sup> N.- É. FRAMERY - P.-L. GINGUENÉ - J.-J. MOMIGNY, *Encyclopédie méthodique* cit., t. I, p. 270, art. «Chœur» di Ginguené; «l'expression & les graces décentes, la richesse d'une harmonie savante & pure, dégagées des froides entraves du pédantisme».

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 684: «Questo Durante, uomo d'un talento veramente superiore, aveva mostrato grande genio, ma solo nell'arte di combinare gli effetti dell'armonia, di concatenare le modulazioni, di sfruttare al meglio tutte le risorse musicali; [...] aveva infine portato la correttezza e la purezza dello stile al più alto livello, ma solo nella musica di chiesa e nella musica da camera».

In conclusione, quali insegnamenti si possono trarre da questa piccola indagine sulla percezione di Durante in Francia al momento del *Dictionnaire* di Rousseau? L'opinione di un filosofo, zelatore francese di un compositore napoletano, del quale il pubblico non ha conoscenza di niente a quell'epoca, merita d'essere discussa. Come abbiamo visto, è molto difficile farsi un'idea di ciò che Rousseau conobbe del Napoletano, direttamente o indirettamente. Il tono delle *Mémoires*, scritte tardivamente, lo porta a volte ad andare oltre il suo pensiero. Tuttavia, i posteri confermeranno il suo parere e l'opera di Durante riuscirà ad avere uno spazio in Francia, nei concerti, nelle biblioteche e tra i letterati... forse in parte grazie a Rousseau.

C'è ancora qualcosa di misterioso. La musica di Durante, dalla scrittura armonica e contrappuntistica ricca, con la presenza di fughe nella musica religiosa, di fughe-variazioni nella musica da tastiera, di modulazioni ingegnose, di strutture finemente cesellate, contiene elementi in fin dei conti abbastanza distanti dal gusto di Rousseau, quale lo si conosce dal suo *Devin du village* o dai suoi scritti.

Oltre a ciò, sarebbe interessante fare una ricerca sistematica sulle fonti delle opere di Durante che sono state inserite nei famosi *Solfèges d'Italie* pubblicati nel 1772 da due musicisti della Cappella Reale di Luigi XVI: Pierre Lévesque, incaricato dell'educazione dei paggi, e il cantante Jean-Louis Bêche. Anche in questo caso, si pone la questione dell'origine delle fonti utilizzate per la costituzione della raccolta.

L'*Encyclopédie* parla più volte di Durante negli articoli «Chœur» (t. I, p. 270, Ginguené), «Conservatoire» (t. I, p. 304, Framery), «Contrepoint» (t. I, p. 351, Ginguené), «Duo» (t. I, p. 467, Ginguené), «France (Histoire de la musique en)» (t. I, p. 631, Ginguené), «Génie» (t. I, p. 684, Framery), «Harmoniste» (t. II, p. 35, Momigny), «Italie» (t. II, p. 81, Ginguené), «Opéra» (t. II, p. 225, Momigny), «Symphonie» (t. II, p. 415, Momigny).



ANTONIO DELL'OLIO

*Le cantate spirituali a voce sola di Francesco Durante:  
scenari musicali ed evocazioni figurative*

Il multiforme sistema di funzioni della cantata pone in essere il bisogno di una ricognizione sistematica delle destinazioni d'uso della stessa, vagliando, accanto alla consuetudine storiografica più nota dell'intrattenimento, altre finalità d'uso.

Il presente intervento si propone di delineare il contesto di appartenenza delle cantate spirituali per voce sola di Francesco Durante, non tralasciando di porre in evidenza la fortuna che i soggetti impiegati riscossero in ambito musicale e figurativo.

A fronte di un'esigua produzione editoriale di cantate nell'ambiente napoletano,<sup>1</sup> al momento circoscritta alle *Cantate a*

<sup>1</sup> Per uno studio sulla fortuna della cantata a stampa italiana cfr.: GIULIA GIOVANI, *Le cantate da camera edite a Napoli tra Sei e Settecento: il caso di Cataldo Amodei e Giovan Battista Pergolesi*, in Nicola Porpora musicista europeo. *Le corti, i teatri, i cantanti, i librettisti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2008), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2011, pp. 281-301: 287-288, 293-296; ID., «Col suggello delle pubbliche stampe». *Storia editoriale della cantata da camera*, Roma, SEdM, 2017.

Per comodità di esposizione le biblioteche e gli archivi citati saranno indicati con le sigle RISM: D-Eu = Eichstätt, Universitätsbibliothek; D-HEms = Heidelberg, Musikwissenschaftliches Seminar der Ruprecht Karls Universität; D-MEIr = Meiningen, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte; D-MÜs = Münster, Santini Bibliothek in Diözesanbibliothek; F-Pn = Paris, Bibliothèque Nationale de France. Département de la Musique; GB-Lbl = London, British Library; I-Mc = Milano, Biblioteca del Conservatorio di musica "G. Verdi"; I-MOe = Modena, Biblioteca Estense; I-Na = Napoli, Archivio di Stato; I-Nc = Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "S.

*voce sola, libro primo, opera seconda* di Cataldo Amodei (Novello De Bonis, 1685)<sup>2</sup> e alle *Quattro cantate da camera* di Giovanni Battista Pergolesi (Fitzjames, 1738 e Palmiero, *post* 1738),<sup>3</sup> la ricerca storiografica sta gradualmente restituendo il sommerso di una circolazione in forma manoscritta di cantate per voce sola con basso continuo che a Napoli ricoprì una fortuna non meno consistente di altri centri italiani.

L'ausilio di utili repertori o cataloghi online (il *Répertoire International des Sources Musicales* [d'ora in poi, RISM], il *Catalogo dei manoscritti musicali* dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali, *Internet culturale*, il progetto *Clori. Archivio della Cantata Italiana*

Pietro a Majella"; I-Nf = Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini; I-Ns = Napoli, Archivio Diocesano; I-Rli = Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana; I-Tn = Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria; RUS-Mk = Moskva, Biblioteka im Konservatorii Cajkovskogo.

Rivolgo un doveroso ringraziamento alla prof.ssa Teresa Maria Gialdroni e al dott. Giacomo Sances per gli utili consigli generosamente offertimi. Ringrazio, altresì, la dott.ssa Barbara Glowka della Diözesanbibliothek di Münster e la dott.ssa Angela Pinto del Laboratorio Fotografico Digitale presso la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli per l'aiuto offertomi nella lettura digitale delle *microfiches*.

<sup>2</sup> *Cantate à voce sola Libro Primo Opera Seconda di Cataldo Amodei maestro di cappella di San Paolo Maggiore de' MM.RR.PP. Teatini, del Collegio di San Tomaso d'Aquino de' MM.RR.PP. Domenicani, e del Real Conservatorio di S. Honofrio di Napoli. Dedicato all'Illustriss. Sig. e Padrone osseroandiss. il Sig. Andrea Brancati Barone di Ursomarzo ed Abatemarco, Napoli, Novello de Bonis Stampatore Arcivescovile, 1685.*

<sup>3</sup> *Cantate quattro. La prima per cembalo, e tre con violini e violetta per camera; di Gio. Battista Pergolese. Dedicate all'Eccellentissimo Signore D. Giacomo Francesco Fitzjames, Stuart, Colon, Portugal, Ayala, Toledo, Fonseca, Faxardo ed Ulloa Grande Almirante delle Indie e Governatore Maggiore di quelle [...]. [1738]; Quattro cantate da camera. La prima per Cembalo e tre con varii Recitativi, Violini e Violetta obbligata di Giovan Battista Pergolese Raccolte da Gioacchino Bruno Contrabbasso della Real Cappella di Napoli Per divertimento à Dilettanti di Musica Opera seconda in Rame. Si vendono nella Libreria di Giovanni e Giuseppe Palmiero a Fontana Medina [post 1738].*



[d'ora in poi, *Clori*]), si rivela molto utile per il reperimento delle fonti, pur trattandosi di implementazioni in continuo fieri.

### 1. *Le fonti*

Pur in assenza di un catalogo tematico delle composizioni di Durante, la ricerca sinora condotta sulle cantate da camera napoletane fornisce spunti utili a cogliere il fenomeno in tutta la sua complessità:<sup>4</sup> la prospettiva "geografica", tradizionalmente assunta quale momento di partenza, deve misurarsi con i mutevoli e variegati contesti di riferimento, non diversamente dalla fenomenologia oratoriale. La contiguità di quest'ultimo genere musicale con le cantate cosiddette 'spirituali' indurrebbe a una lettura del fenomeno in una prospettiva organicistica senza rigide demarcazioni terminologiche,<sup>5</sup> manifestando una comune peculiarità nella scelta di soggetti sacri, spesso biblici, in grado di sollecitare «una riflessione di tipo spirituale».<sup>6</sup> L'in-

<sup>4</sup> AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2009, pp. 133-192; TERESA M. GIALDRONI, *Francesco Provenzale e la cantata a Napoli nella seconda metà del Seicento*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, 11-14 aprile 1985), a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 125-153; ID., *La cantata da camera nel Seicento napoletano*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini, 2019, I, pp. 1391-1455.

<sup>5</sup> LUCIANO BUONO, *Forme oratoriali in Sicilia nel secondo Seicento: il dialogo*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, Atti del Convegno internazionale (Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997), a cura di Paola Besutti, Firenze, Olschki, 2002, pp. 115-139 («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 35); ANTONIO DELL'OLIO, *Geografia e storia dell'oratorio musicale in Puglia nel XVII e XVIII secolo: tra celebrazione e «spiritual recreation»*, «Studi musicali», V/2 (n.s.), 2014, pp. 405-440.

<sup>6</sup> TERESA MARIA GIALDRONI, *Leonardo Vinci e la cantata spirituale a Napoli*, in *Musica senza aggettivi. Studi in onore di Fedele d'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1991, pp. 123-143: 123 («Quaderni della Rivista Ita-

dagine sulle cantate spirituali a Napoli ha a lungo sofferto di una generale carenza di studi, parzialmente recuperata in anni più recenti da taluni affondi specialistici, quantomeno utili a cogliere la frequenza e la circolazione del fenomeno.<sup>7</sup>

Il *corpus* delle cantate per voce sola di argomento spirituale di Durante è accomunato dal ricorso alla sola voce di contralto e all'impiego del basso continuo. Nelle diverse biblioteche d'Europa e Russia dove si conservano, dette cantate si presentano in forma di partiture manoscritte, perlopiù raccolte insieme secondo un medesimo ordine di successione, talvolta rilegate con altre composizioni di Durante. Infatti, delle dieci localizzazioni fornite nell'elenco a seguire,<sup>8</sup> sono solo tre i casi di cantate durantiane tramandate singolarmente: due esemplari dell'*Anima del ricco Epulone* (nn. 8 e 9) e la cantata *Sopra il Giudizio Particolare* (n. 10). L'appellativo «spirituale» ricorre solo nella fonte napoletana

liana di Musicologia», 25). La studiosa evidenzia un distinguo con la cosiddetta 'cantata morale' da intendersi «un tipo di cantata che, più che rifarsi ad episodi, racconti e personaggi biblici o a concrete situazioni a sfondo spirituale, si muove nell'ambito di un principio morale da illustrare o da ribadire in modo astratto, a volte anche attraverso immagini simboliche e allegoriche» (*ivi*, pp. 123-124).

<sup>7</sup> ID., *Leonardo Vinci e la cantata spirituale* cit.; ID., *La cantata a Napoli al tempo di Pergolesi*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 9, 2015, pp. 337-361; GIACOMO SANCES, «La morte ch'è forte». *Cantate spirituali, musica devozionale e circuiti sacri legati al tema della morte nella Napoli barocca*, tesi di dottorato, 2 voll., Università "Tor Vergata" di Roma, anno accademico 2015-2016; ID., *Musica in Purgatorio. La vita musicale nella chiesa di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco dalla fondazione alla fine del XVIII secolo*, Napoli, Turchini, 2017; la sezione delle cantate sacre in ANTONIO DELL'OLIO, *Catalogo tematico delle musiche di Gaetano Veneziano* (in corso di pubblicazione).

<sup>8</sup> L'elenco delle localizzazioni corrisponde a quello fornito in ROSA CAFIERO - HANNS-BERTOLD DIETZ, s.v. «Durante, Francesco», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [da ora in poi MGG], hsg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, 17 voll., Kassel u. a., Bärenreiter/Metzler, 1999-2007, V, coll. 1667-1678: 1671, con la sola eccezione di un esemplare di cantata segnalato nella Biblioteca musicale 'Gaetano Donizetti' di Bergamo, ma al momento non rinvenuto.

e milanese (nn. 1 e 2), diversamente dal manoscritto di Heidelberg (n. 3) in cui è impiegato il termine «morale»; in tutte le altre fonti è utilizzata l'espressione «Cantate a Contralto» (nn. 4, 5, 6, 7). Nei testimoni tedeschi (nn. 3, 4, 5), in quello moscovita (n. 6) e londinese (n. 7) la *Cantata del Figliuol Prodigio* presenta la seconda parte organizzata in forma autonoma sotto il titolo *L'Accoglienza pietosa*.

### 1. I-Nc, cantate 106 (olim 33.5.3)

Il volume consiste in tre distinti manoscritti della collezione di Giuseppe Sigismondo (1739-1826), rilegati insieme per contenuto affine. I fogli sono rigati con dieci pentagrammi; la filigrana rinvenuta è un quadrupede in campo cerchiato. Il primo di questi tre manoscritti riporta il seguente titolo: *Sei Cantate / spirituali / a voce sola / di Alto / Del Sig.r Francesco Durante* (cc. 1-26).<sup>9</sup> Il secondo manoscritto contiene dieci *Duetti / Per Soprano, e Contralto / Del Sig.r D. Fran.co Durante / D. Giuseppe Sigismondo padrone, ed amico, e scolare del Durante / che è P.mo Maestro nel R. / Conservatorio di S. Onofrio* (cc. 27r-80r). Il terzo manoscritto, privo di frontespizio, contiene sei duetti, recanti una numerazione progressiva da 13 a 18 (cc. 80v-99v).

Sul frontespizio (fig. 1) l'aggettivo «Spirituali» pare aggiunto in un secondo momento, preceduto da un apice, con un carattere più piccolo. L'aggettivo intende chiaramente evidenziare il contenuto sacro delle cantate.

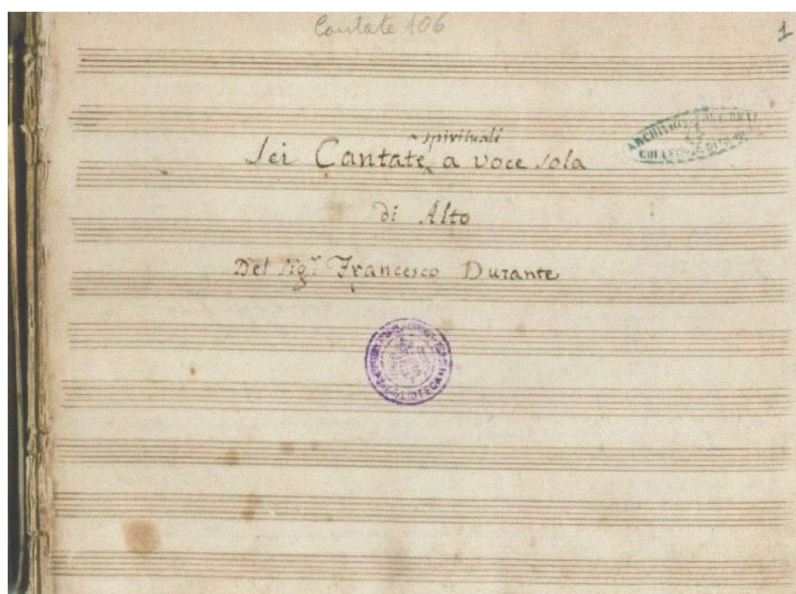
La Tavola 1 a seguire fornisce la successione delle sei cantate a voce sola presenti nel codice.

<sup>9</sup> Una schedatura delle sei cantate conservate nella biblioteca napoletana è fornita da Giacomo Sances in *Clori*, schede 1911, 1912, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919.

Tav. 1 – Prospetto delle cantate contenute  
nel manoscritto I-Nc, cantate 106.

<i>Sei Cantate spirituali a voce sola di Alto Del Sig.<sup>r</sup> Francesco Durante</i>		
Titolo della cantata	Incipit testuale	Cartulazione
[ <i>Seneca furato ossia La crudeltà di Nerone</i> ]	Vinesti pur vinesti	1v-5v
<i>L'anima del Ricco Epulone parlante nell'Inferno</i>	Dove infelice	5v-8v
<i>Cantata sopra il fine dell'Uomo</i>	Lascia alfine mio cor	9r-12r
<i>Cantata Spirituale sopra il Giudizio Particolare</i>	Dunque fra pochi istanti	12v-15v
<i>Cantata del Figliuol Prodigio</i>	Chi per pietà mi rende	16r-21v
<i>Cantata sopra il Giudizio Universale</i>	Al risuonar di spaventose trombe	22r-25v

Fig. 1 – Frontespizio delle *Sei Cantate spirituali a voce sola di Alto*  
*Del Sig.<sup>r</sup> Francesco Durante* (I-Nc, cantate 106, c. 1r).



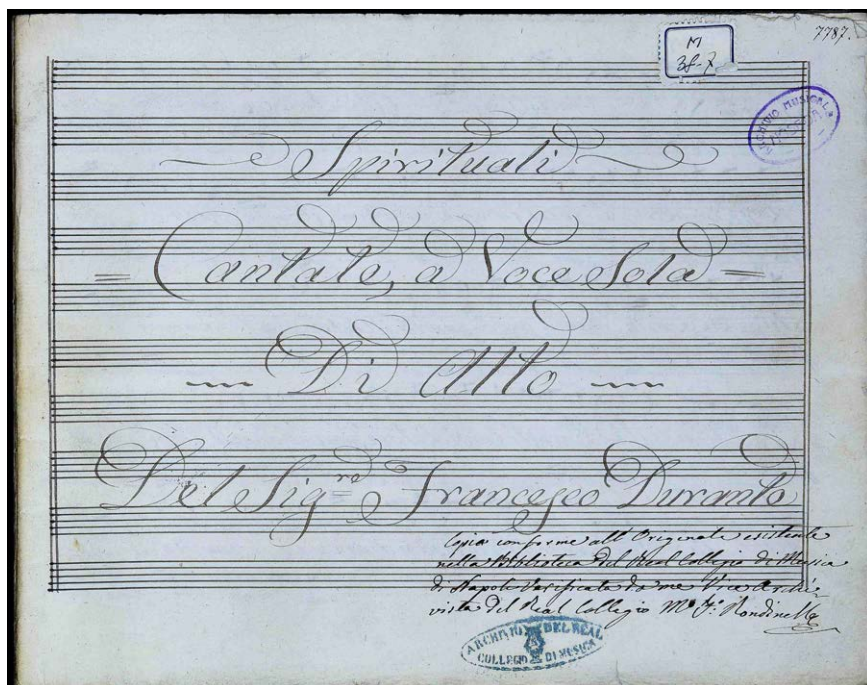
## 2. I-Mc, Fondo Nosedà, M.38.7

Si tratta di una copia della collezione napoletana, recante come titolo: *Spirituali / Cantate, a Voce Sola / Di Alto / Del Sig.re Francesco Durante*. I fogli sono rigati con dieci pentagrammi; sono vuote le cc. 5v, 10v, 15v, 26v, 32v. In filigrana alle carte 5, 6, 14, 16, 17, 28, 31 si legge la scritta «D. Giovanni G. Di Minori», sormontata da una croce. In basso a destra sul frontespizio è riportata la seguente annotazione: «Copia conforme all'originale esistente nella Biblioteca del Real Collegio di Musica di Napoli verificata da me Vice archivista del Real Collegio. M° F.o Rondinella» (fig. 2). Segue il timbro ovale dell'Archivio del Real Collegio di Musica. L'ordine delle cantate è il medesimo della raccolta napoletana, riportandone fedelmente anche sviste e incongruenze nella scrittura musicale.

Tav. 2 – Prospetto delle cantate contenute nel manoscritto I-Mc, Fondo Nosedà, M.38.7.

<i>Spirituali Cantate a Voce Sola Di Alto Del Sig.re Francesco Durante</i>		
Titolo della cantata	Incipit testuale	Cartulazione
[ <i>Seneca furato ossia La crudeltà di Nerone</i> ]	Vincesti pur vincesti	1v-5v
<i>L'anima del Ricco Epulone parlante nell'Inferno</i>	Dove infelice	6r-10v
<i>Cantata / Sopra il fine dell'Uomo</i>	Lascia alfine mio cor	11r-15v
<i>Cantata / Spirituale sopra il Giudizio Particolare</i>	Dunque fra pochi istanti	16v-19v
<i>Cantata / del Figliuol Prodigio</i>	Chi per pietà mi rende	20r-26v
<i>Cantata / Sopra il Giudizio / Universale</i>	Al risuonar di spaventose trombe	27r-32v

Fig. 2 – Frontespizio delle *Spirituali Cantate, a Voce Sola Di Alto*  
 Del Sig.<sup>re</sup> Francesco Durante (I-Mc, Nosedà, M.38.7, c. 1r).



### 3. D-HEms, Th Du 1

La fonte manoscritta, custodita ad Heidelberg, si intitola *VII Cantate Morali / a Contra Alto. / di Francesco Durante* e consiste in otto fascicoli contenenti la sola voce di contralto delle cantate durantiane (tav. 3), trascritta in chiave di sol. Si tratta di una versione ottocentesca proprietà del giurista Anton Friedrich Justus Thibaut, il cui nome è vergato a c. 1r di ogni singolo fascicolo. Sono presenti due versioni della cantata *Accoglienza pietosa* (tav. 3 n. 6). Il manoscritto della *Cantata sopra il Giudizio particolare* (tav. 3 n. 5) presenta la parte del contralto priva del testo. Tutte le misure delle cantate in esame sono numerate; i fogli sono vergati con undici pentagrammi, tranne alcune singole carte delle cantate «N.o 1» (c. 3v con tredici pentagrammi), «N.o. 5» (c. 2v con dieci pentagrammi) e «N.ro VI» (cc. 1r e 2r con dieci pentagrammi, c. 1v con tredici pentagrammi).

Tav. 3 – Prospetto delle cantate contenute  
nel manoscritto D-HEms, Th Du 1.

<i>VII Cantate Morali a Contra Alto di Francesco Durante</i>		
Titolo della cantata	Incipit testuale	Cartulazione
<i>VII Cantate Morali / a Contra Alto. / di Francesco Durante / N.o 1 / Seneca svenato / La crudelita [!] di Nerone</i>	Vincesti pur vincesti	1r-3v
<i>VII Cantate Morali / a Contra Alto. / di Francesco Durante / N.o 2. / L'anima del ricco Epulone parlante nell'Inferno.</i>	Dove infelice	1r-3r
<i>VII Cantate Morali / a Contra Alto. / di Francesco Durante / N.o 3. / Sopra il Fine dell'Uomo.</i>	Lascia alfine mio cor	1r-3r
<i>VII Cantate Morali / a Contra Alto. / di Francesco Durante / N.o 4. / Sopra il Giudizio particolare.</i>	[Dunque fra pochi istanti]	1r-2v
<i>VII Cantate Morali / a Contra Alto. / di Francesco Durante / N.o 5. / Il Figliuol prodigo.</i>	Chi per pietà mi rende	1r-3r
<i>VII Cantate Morali / a Contra Alto. / di Francesco Durante / N.o 6. / L'Accoglienza pietosa</i>	Non più figlio	1r-2v
<i>Cantate Morali / [di?] Francesco Durante / N.ro VI. / L'Accoglienza pietosa</i>	Non più figlio	1r-2v
<i>VII Cantate Morali / a Contra Alto. / di Francesco Durante / N.o 7. / Sopra il Giudizio Universale</i>	Al risuonar di spaventose trombe	1r-3v

#### 4. D-MÜs, SANT Hs 1426

La raccolta manoscritta proviene dalla biblioteca dell'abate e collezionista romano Fortunato Santini (1778-1861),<sup>10</sup> custodita a Münster. I fogli sono rigati con dieci pentagrammi. A c. 1r è riportato il titolo: *VII Cantate / a Contralto / del Sig.re / Francesco Durante / Fortunato Santini*. In realtà, la raccolta presenta otto composizioni di Durante, compreso il duetto «Solitudini care» (tav. 4), aggiunto a c. 23r.

Tav. 4 – Prospetto delle cantate contenute  
nel manoscritto D-MÜs, SANT Hs 1426.

VII Cantate a Contralto del Sig.re Francesco Durante		
Titolo della cantata	Incipit testuale	Cartulazione
<i>Seneca furato; ossia La crudeltà di Nerone</i>	Vincesti pur vincesti	1v-4v
<i>L'anima del Ricco Epulone parlante nell'Inferno</i>	Dove infelice	4v-7r
<i>Cantata sopra il fine dell'Uomo</i>	Lascia alfine mio cor	7v-10r
<i>Cantata sopra il giudizio particolare</i>	Dunque fra pochi istanti	10v-13r
<i>Cantata del Figliuol Prodigio</i>	Chi per pietà mi rende	13v-16r
<i>L'Accoglienza pietosa</i>	Non più figlio	16v-19r
<i>Sopra il Giudizio Universale</i>	Al risuonar di spaventose trombe	19v-22v
<i>Sig.r / F. Durante</i>	Solitudini care in voi spera	23r-24v

#### 5. D-Eu, EsI II 69

La raccolta è intitolata *Cantate / a Contralto con Basso cont. / di / Francesco Durante*, seguita dalla firma del copista *Raimund Schlecht / 1869*. I fogli sono rigati con sedici pentagrammi; a p. 24 si legge la scritta «18 Mai 1869.». La cantata su Seneca è questa

<sup>10</sup> GIANCARLO ROSTIROLLA, «Musica antica», *collezionismo e biblioteche musicali nella Roma di metà Ottocento. Il contributo di Fortunato Santini*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII/1 (n.s.), 2008, pp. 5-56.



volta collocata in ultima posizione (tav. 5), benché la numerazione posta a inizio di ogni cantata, di mano seriore, riproponga il medesimo ordine della collezione napoletana. Il raffronto con il testimone napoletano evidenzia una redazione diversa del codice, priva delle sviste o incongruenze presenti nella partitura napoletana. In questa raccolta Schlecht<sup>11</sup> potrebbe aver revisionato con cura i testi musicali, cambiando persino la collocazione della cantata su Seneca; oppure – altra possibilità – potrebbe aver copiato le cantate da una fonte diversa tra quelle sinora individuate.

Tav. 5 – Prospetto delle cantate contenute  
nel manoscritto D-Eu, EsI II 69.

<i>Cantate a Contralto con Basso cont. di Francesco Durante</i>		
Titolo della cantata	Incipit testuale	Paginazione
<i>Nro 2 / L'Anima del ricco Epulone / parlante nell'Inferno</i>	Dove infelice	pp. 1-5
<i>Nro 3 Il fine dell'Uomo</i>	Lascia alfine mio cor	pp. 5-7
<i>Nro / 4 / Il giudizio / particolare</i>	Dunque fra pochi istanti	pp. 7-10
<i>Nro / 5 / Il Figliuol / prodigo</i>	Chi per pietà mi rende	pp. 10-13
<i>Nro / 6 / L'Accoglienza / pietosa</i>	Non più figlio	pp. 14-16
<i>Nro / 7 / Il Giudizio / universale</i>	Al risuonar di spaventose trombe	pp. 16-20
<i>1. Seneca svenato; ossia / La crudeltà di Nerone</i>	Vincesti pur vincesti	pp. 20-24

<sup>11</sup> Sul musicologo tedesco si veda in particolare JOSEPH DYER, *Raymund Schlecht: a forgotten Nineteenth-Century Choralresearcher*, in *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley*, edited by Terence Bailey, László Dobszay, «Musicological Studies», LXXXVII, 2007, pp. 149-178.

## 6. RUS-Mk, XI-380

Il codice, custodito nel fondo Aleksandr Jakovlevič Skarjatin (1815-1884) della biblioteca del Conservatorio di Mosca, proviene dalla biblioteca privata di Fortunato Santini.<sup>12</sup> La collezione consta di 90 volumi. Le cantate di Durante sono raccolte nel volume 28, che conta 279 pp. e reca il seguente titolo: *Cantate Sette / a Contralto / Musica / di Francesco Durante / Solitudini care / Duetto a due Soprani del medesimo / Seneca svenato o sia la crudeltà di Nerone di Francesco Durante / Arie devote. / Cantate sette a Contralto / Solfeggi a soprano / Solfeggi a due voci. / 18 Solfeggi a due voci. / Concorso fatto per la Cappella Reale di Napoli*. La parte del volume riguardante le cantate di Durante (pp. 87-140) è copiata per mano del collezionista Santini;<sup>13</sup> il resto del codice è ascrivibile a un secondo copista. Le 20 *Arie devote*<sup>14</sup> che aprono la raccolta sono composizioni di Ottavio Durante (pp. 1-86). A pp. 141-270 sono presenti 63 solfeggi del compositore frattese; a conclusione del codice, alle pp. 271-279, è riportato il duetto *Solitudini care*.

<sup>12</sup> GIANCARLO ROSTIROLLA, *Riletture: Vladimir Vasil'evič Stasov, l'abate Santini e la sua collezione musicale a Roma*, «Nuova Rivista musicale italiana», XII/3 (n.s.), 2008, pp. 335-384.

<sup>13</sup> A seguito della chiusura al pubblico della biblioteca moscovita, durante il periodo di pandemia da Covid-19, le informazioni riportate sono desunte da HUGO RIEMANN, *Muzykal'nyi slovar'*, Moskva, 1901-1904, p. 491 e dal RISM online (<https://opac.rism.info/search?id=310000729&View=rism>). Le cantate seguono il presente ordine: *Seneca furato ossia La crudeltà di Nerone, L'Anima del Ricco Epulone parlante nell'Inferno, Cantata sopra il fine dell'Uomo, Cantata sopra il giudizio particolare, Cantata del Figliuol prodigo, L'Accoglienza pietosa e Sopra il Giudizio universale*.

<sup>14</sup> Il frontespizio della prima aria «Scorga Signor la grazia tua» reca il seguente titolo: *Arie devote / Le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia, / l'imitazione delle parole, ed il modo di scriver passaggi, ed altri / affetti. Novamente composte / di Ottavio Durante Romano / In Roma 1608*.

## 7. GB-Lbl, Add. MS 14110

Il codice contiene le sei cantate nel medesimo ordine della collezione napoletana (tav. 6). La raccolta proviene dalla collezione di Gaspare Selvaggi, giunta all'allora British Museum per opera del marchese di Northampton.<sup>15</sup> Il volume miscelaneo conta 204 carte e raccoglie 139 composizioni di Durante, tra cui solfeggi e duetti, nonché composizioni di Giovanni Carlo Maria Clari (1677-1754). Le cantate occupano la parte finale del volume; è vuota c. 204v.<sup>16</sup>

Tav. 6 – Prospetto delle cantate contenute  
nel manoscritto GB-Lbl, Add. 14110.

<i>Cantat[e] A voce di Contralto del Sig.r Francesco Durante</i>		
Titolo della cantata	Incipit testuale	Cartulazione
<i>Cantata / A voce di Contralto / Del Sig.r Francesco Durante [Seneca furato]</i>	Vinesti pur vinesti	177r-181v
<i>Cantata / del Sig.r D. Fran:co Durante / L'anima del ricco Epulone parlante nell'Inferno</i>	Dove infelice	182r-185r
<i>Cantata sopra il fine dell'Uomo</i>	Lascia alfine mio cor	185v-189r
<i>Cantata Spirituale sopra il Giudizio particolare</i>	Dunque fra pochi istanti	189v-192v
<i>Cantata del Figliuol Prodigio</i>	Chi per pietà mi rende	193r-200r
<i>Cantata / sopra il Giudizio Universale</i>	Al risuonar di spaventose trombe	200r-204r

<sup>15</sup> Sui tentativi del bibliografo e musicista Gaspare Selvaggi (1763-1856) di vendere la propria collezione musicale, non diversamente da quanto realizzato dal nipote Michele che ne ereditò «una scelta collezione di Musica antica di Autori patri» si veda ANTONIO DELL'OLIO - MAURIZIO REA, *La produzione oratoriale di Gaetano Veneziano: nuove acquisizioni*, «Studi musicali», X/1 (n.s.), 2019, pp. 63-116: 71n.

<sup>16</sup> Sul corpus di cantate cfr. AUGUSTUS HUGHES-HUGHES, *Catalogue of manuscript music in the British Museum*, London, Clowes & Sons, 1906, I, p. 446; II, p. 594.

### 8. GB-Lbl, Add. MS 14197

Il codice contiene una sola cantata di Durante: *L'Anima del [!] Epulone parlante nell'Inferno* (cc. 54r-59r). Su quest'ultima partitura è presente un abbozzo con le battute iniziali del primo studio delle *Sonate per cembalo, divise in studii e divertimenti*.

### 9. D-MEIr, Max Reger Archiv, NHs 926 (5)

Nel codice è presente una sola cantata di Durante ricopiata in forma incompleta. Infatti, è presente solo parte del recitativo a p. 46 della cantata vergata con il seguente titolo: *N= / o 74. Anima del ricco Epulone parlante nell'Inferno / Fr. Durante / 1684-1755*.

### 10. F-Pn, D-3679 (10)

Il codice parigino contiene una sola cantata di Durante: *Cantata / sopra il Giudizio Particolare / à voce di Contralti [!] / per Cimbalo*. La composizione proviene da una collezione di opere di Durante che il Conservatorio di musica di Parigi acquistò nel 1808 da Gaspare Selvaggi. La sezione del titolo «à voce di Contralti [!] / per Cimbalo» fu aggiunta per mano dell'abate Roze.

### 2. La scelta dei soggetti

Il criterio adottato dai compilatori delle raccolte manoscritte in esame ha privilegiato la scelta dell'organico rispetto all'omogeneità tematica. È il caso della cantata *La crudeltà di Nerone* esclusa dalla presente disamina in considerazione del suo specifico contenuto profano, concernente il suicidio indotto di Seneca, preannunciato dalla maledizione scagliata dal filosofo contro Nerone.

Le cantate spirituali di Durante attingono ad episodi biblici, soprattutto riconducibili alle parabole del Vangelo di Luca. Dette

tematiche sono chiaramente desumibili dai testi delle cantate, ricostruiti dalle partiture superstiti.<sup>17</sup>

*L'anima del ricco Epulone parlante nell'Inferno* richiama la parabola di Luca del ricco cattivo e del povero Lazzaro (Lc 16, 19-31). Nella cantata di Durante, fedelmente al testo evangelico, il ricco Epulone rifiuta l'elemosina al mendicante Lazzaro: «Ed io che a mensa ebro / sedeo barbaro e fiero / il discacciai» (vv. 15-17).<sup>18</sup> Dopo la morte, Lazzaro è in paradiso nel grembo di Abramo, mentre Epulone brucia tra le fiamme dell'inferno chiedendo disperatamente da bere. Il soggetto divenne un pretesto per ammonire i ricchi a non sprecare le ricchezze e a dedicarsi all'assistenza pubblica.

*Il Giudizio Universale* è trattato nel Vangelo secondo Matteo (25, 31-46) e nel Libro dell'Apocalisse (capitoli 4 e 5). Nella cantata<sup>19</sup> predomina l'immagine dell'Agnello sgozzato che parla in prima persona: «Il sangue mio sparso in torrente e poi / calpestato così, grida al mio trono» (vv. 12-13). È interessante osservare come questo tema presenti legami con il racconto del ricco Epulone. Una traccia in questo senso è fornita soprattutto dall'iconografia medievale e quattrocentesca. Nelle chiese il Giudizio Universale era raffigurato sulla controfacciata, di modo che il fedele uscendo dalla chiesa potesse essere ammonito a perseguire una condotta irreprensibile. Tra le scene salienti raffiguranti il Giudizio finale compare l'immagine di Lazzaro nel seno del patriarca Abramo e, all'opposto, il ricco Epulone in una caldaia, avvolto dalle fiamme, nell'atto di poggiare il dito sulle labbra. Si veda per esempio il *Giudizio Universale* di Rinaldo

<sup>17</sup> Vedi Appendice 1.

<sup>18</sup> Vedi Appendice 1.a.

<sup>19</sup> Vedi Appendice 1.e.

da Taranto,<sup>20</sup> affresco degli inizi del XIV secolo raffigurato sulla controfacciata della Chiesa di Santa Maria del Casale nei pressi di Brindisi (fig. 3), con il particolare di Epulone che si arrovela nella caldaia (fig. 3a).

Fig. 3 – RINALDO DA TARANTO, *Giudizio Universale* (inizi XIV secolo), affresco (Brindisi, Chiesa di Santa Maria del Casale. Controfacciata).



Fig. 3a – Particolare del ricco Epulone.



Fig. 3b – Particolare dell'Arcangelo Michele.



<sup>20</sup> VIRGILIO C. GALATI, *I principi angioini di Taranto e l'erezione di Santa Maria del Casale presso Brindisi*, in *Paesaggi, città e monumenti di Salento e Terra d'Otranto tra Otto e Novecento*, a cura di Ferruccio Canali e Virgilio C. Galati, Firenze, Emmebi, 2017, pp. 327-330.

Un esempio in ambito musicale di come la tematica del Giudizio Universale si potesse intersecare con la vicenda del ricco Epulone è fornito dall'oratorio per musica *Il Giudizio Universale* «da recitarsi nel pio Hospitale della Pietà di Venezia», su testo di Bernardo Sandrinelli e musica di Giacomo Filippo Spada, eseguito nell'avvento 1684.<sup>21</sup> Il libretto, custodito nella Biblioteca marciana a Venezia, riporta nell'elenco degli interlocutori: Cristo, Maria, Vergine, Moralità, Epulone, Lazaro beato, due angeli e coro di angeli, di anime, d'eletti, di estinti e di dannati. Alla medesima tematica è riconducibile il dialogo di *Epulone nell'Inferno* di Tommaso Pagano (1635ca.-1690), organista della Regia Cappella di Palazzo a Napoli.<sup>22</sup> In ambito cantatistico tale soggetto è trattato nelle seguenti composizioni: *Il ricco Epulone* di Maurizio Cazzati (1616-1687),<sup>23</sup> *Il Giudizio*

<sup>21</sup> Il frontespizio del libretto, custodito nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (coll.: Dramm.957.8), reca il seguente titolo: *Il Giudizio / Universale / Oratorio per musica / Da recitarsi nel pio Hospi- / tale della Pietà di / Venetia. / Dedicato / all'Illustrissimo Signor / Giorgio Corner / Filosofo Medico, / E zelantissimo Governatore del suddetto / pio luogo. / In Venetia, MDCLXXXIV. / Appresso Zaccaria Conzatti.* Il libretto è repertoriato in CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, scheda 12102. Per uno studio sulla composizione si veda: FRANCESCO PASSADORE - FRANCO ROSSI, "Armonie deliziose di salmi ed oratori". *Testi e musiche per l'Ospedale della Pietà di Venezia*, Padova, I Solisti Veneti, 2011, pp. 192-198.

<sup>22</sup> *Dialogo Epulone Lazzaro Eternità Abramo / Ripieno à 5 con Violini. Epulone nell'Inferno.* La partitura, al momento non consultabile, è custodita in I-Nf, MS 426.5. Cfr. LILIA FLAVIA FIDENTI, *Per una indagine sugli oratori musicali nella biblioteca dei Girolamini di Napoli*, in *L'oratorio musicale nel Regno di Napoli al tempo di Gaetano Veneziano (1656ca.-1716)*, a cura di Antonio Dell'Olio, Napoli, I Figlioli di Santa Maria di Loreto, 2016, pp. 43-65: 62.

<sup>23</sup> La partitura a stampa de *Il ricco Epulone. Lamento* fa parte delle *Cantate morali, e spirituali a voce sola di Mauritio Cazzati Maestro di Capella in S. Petronio di Bologna, & Accademico Eccitato [...]. Opera vigesima*, Bologna, Herede del Benacci, 1659. *L'incipit* della cantata, custodita in I-Rli, Musica C3 (15), è «Là tra l'alme dannate». La stessa è repertoriata in *Clori*, scheda 261 a cura di

*Universale* di Francesco Feo (1691-1761),<sup>24</sup> *Il Giudizio* di Leonardo Leo (1694-1744).<sup>25</sup>

Sin dall'arte gotica l'iconografia del Giudizio Universale seguì uno schema canonico che prevedeva in alto la raffigurazione della 'Gerusalemme Celeste', con le schiere ordinate dei santi e dei beati che contemplavano il 'Cristo giudicante'. Cristo è normalmente raffigurato con gesto pacato ma sicuro nell'atto di dividere la scena in due sezioni: a destra, gli eletti; a sinistra, i reprobì, travolti da un fiume di fuoco che li fa precipitare all'Inferno. Si allinea a questa tradizione il *Giudizio Universale* affrescato tra il 1336 e il 1341 su commissione dei padri domenicani nel Camposanto monumentale di Pisa dal cosiddetto *Maestro del Trionfo della Morte*, identificabile con il pittore fiorentino Buonamico detto Buffalmacco.<sup>26</sup> Il successo del tema è riproposto ancora agli inizi dell'Ottocento in una

Giulia Giovani. Sull'argomento cfr. GIULIA GIOVANI, *La diffusione a stampa della cantata da camera in Italia (1620-1738)*, tesi di dottorato, Università "Tor Vergata" di Roma, 2011.

<sup>24</sup> *Il Giudizio Universale / Cantata Spirituale a Due Voci*. La partitura manoscritta, custodita in GB-Lbl, Add. Ms. 14148 (33), è repertoriata in *Clori*, scheda 4956 a cura di Giacomo Sances. I personaggi presenti sono: Anima Beata e Anima Dannata. L'*incipit* è: «Avvezze a inorridirvi».

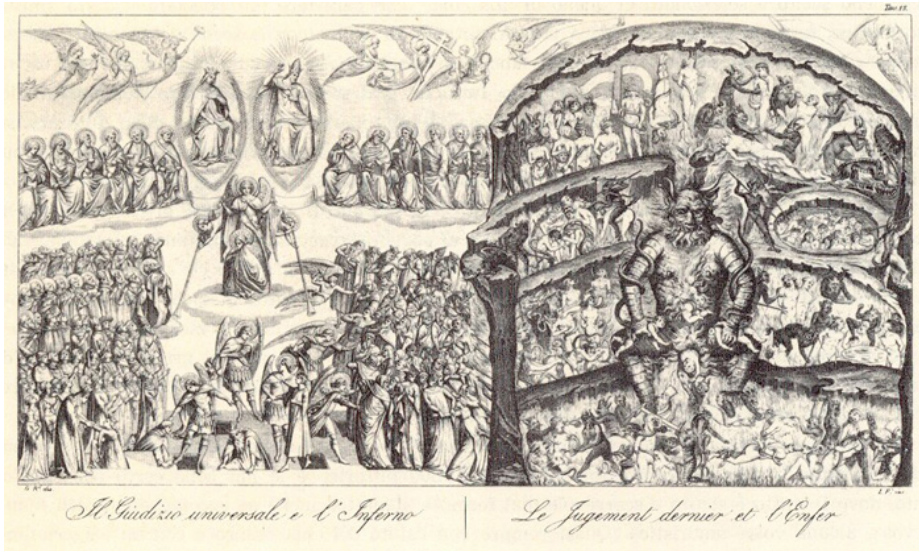
<sup>25</sup> *Il Giudizio / Cantata / Del Sig.r / D. Leonardo Leo*. La partitura manoscritta per voce sola, custodita in GB-Lbl, Add. Ms. R.M.22.g.9 (10), è repertoriata in RISM A/2 [*Musikhandschriften 1600-1800: Datenbank-Index*, Kassel, Bärenreiter, 1986, poi München, Saur, 1996- , 1 cd-rom], 800247714. L'*incipit* è: «Vivesti e alfin la morte». Sull'argomento delle cantate sacre di Leo si veda: DANIELA QUAR-GNOLO, *Le cantate, in Amor sacro e amor profano. Leonardo Leo e la cultura musicale napoletana del '700*, a cura di Paolo Pellegrino, Lecce, Argo, 1997, pp. 51-85.

<sup>26</sup> JOSEPH POLZER, *Il Giudizio Universale e l'Inferno nel Camposanto di Pisa, in Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di Valentino Pace, testo di Marcello Angheben, Castel Bolognese, Itacalibri, 2006, pp. 221-224.



acquaforte dell'affresco pisano (fig. 4) per opera dell'incisore Carlo Lasinio (1759-1838).

Fig. 4 – CARLO LASINIO, *Il Giudizio Universale*, acquaforte ottocentesca dell'affresco del Camposanto di Pisa.



Nel *Giudizio* di Buffalmacco, Cristo e la Vergine troneggiano nell'arcobaleno di due 'mandorle' adiacenti. All'atteggiamento misericordioso della Vergine, si giustappone quello severo di Cristo, con il braccio alzato in segno di giudizio. Ai loro lati, nel semicerchio in basso, stanno gli Apostoli, mentre sopra di essi alcuni angeli recano i simboli della Passione. Sotto alle due 'mandorle' appaiono due angeli buccinatori, un terzo accovacciato che si chiude la bocca con una mano, e un quarto, ritto in piedi, che regge due cartigli. In quello a destra è scritto: «Venite benedicti patris mei, percipite regnum quod vobis paratum est»; in quello a sinistra: «Ite maledicti in ignem aeternum qui paratus est a diabulo».<sup>27</sup> La cantata di Durante

<sup>27</sup> LUCIANO BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, Einaudi, 1974 (nuova ed.: Milano, Five Continents, 2003).

ricostruisce questa atmosfera tetra e apocalittica sin dal primo verso con il «risuonar di spaventose trombe», l'apparizione di squadre di angeli e l'immagine del «Tremendo / Giudice sempiterno» (vv. 8-9) che, «con lampi e tuoni, ire e saette» (v. 10), destina «colla divisa d'innocente o reo» (v. 3) alla «valle fatale» (v. 4) o al «Regno di gloria eterna» (v. 25).

Spesso le scene del *Giudizio Universale* si ibridano con quelle del *Giudizio Particolare*, caso di escatologia intermedia richiamato nel Vangelo di Luca (16, 22-23 e 43). L'unico criterio connotante senza equivoci la rappresentazione del Giudizio Particolare consiste nella presenza di un *transitus*, ovvero dell'agonia o della morte del soggetto: egli è generalmente rappresentato nel suo letto, mentre la sua anima esce dalla bocca ed è accolta, a seconda della sua condotta in vita, dai demoni o dagli angeli.<sup>28</sup> Nella cantata di Durante dedicata a questo tema l'esordio è: «Dunque fra pochi istanti / dovrò spirar, che pena» (vv. 1-2).<sup>29</sup> La morte è rappresentata «col braccio in alto / [che] già lascia il fiero colpo» (vv. 3-4) e, a seguire, compare l'«Eterno Giudice che chiede / Ragion del viver mio» (vv. 5-6), indirizzando le anime verso i loro specifici sentieri. La composizione si configura come una preghiera, carica del travaglio interiore dell'essere moribondo che dovrà presentarsi al cospetto di Dio per riceverne il premio o il castigo. Nella concezione medievale il Giudizio particolare sulle anime diventava un vero e proprio processo divino affidato all'intervento degli angeli. Tradizionalmente questa funzione era assegnata all'Arcangelo Michele raffigurato nell'atto di pesare le anime su una bilancia con fili d'oro (fig. 3b). Il rito della psicostasia affidata all'angelo per antonomasia della

<sup>28</sup> ESTER BRUNET, *Il Giudizio particolare delle anime in controfacciata*, in *La chiesa di San Vittorea Tonadico. Storia, arte, restauri*, a cura di Ester Brunet, Primiero San Martino, TeSto, 2017, pp. 157-172: 157.

<sup>29</sup> Vedi Appendice 1.c.

giustizia divina si affianca all'occorrenza ad altre soluzioni iconografiche. Singolare è il caso del cosiddetto 'ponte del capello' affrescato da un ignoto pittore della fine del XIV secolo nel *Giudizio Universale* nella chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino, in Abruzzo (fig. 5).

Fig. 5 – Pittore ignoto del XIV secolo, *Il Giudizio Universale*, affresco (Loreto Aprutino, Chiesa di Santa Maria in Piano).



Fig. 5a – Particolare del 'Ponte del capello'.



Come si evince dal particolare del ponte (fig. 5a), solo le anime leggere, ovvero non appesantite dai peccati, riescono ad oltrepassare il tratto stretto del ponte, evitando di cadere nel fiume ed essere trascinate all'Inferno.<sup>30</sup>

Fig. 6 – MASSIMO STANZIONE (1585ca.-1656), *Madonna delle Anime Purganti*, olio su tela (Napoli, Chiesa di S. Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco).



<sup>30</sup> CRISTIANA PASQUALETTI, *Il Giudizio Universale di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino*, in *Alfa e Omega* cit., pp. 228-231.

Fig. 7 – ANDREA VACCARO (1604-1670), *Vergine intercede per le anime del Purgatorio*, olio su tela (Napoli, Museo Diocesano, già chiesa di S. Maria del Pianto).



Il tema del Giudizio particolare è legato anche alla raffigurazione del Purgatorio, come nelle tele di Massimo Stanzione (fig. 6) e di Andrea Vaccaro (fig. 7). In particolare, Stanzione, probabilmente nativo come Durante di Frattamaggiore, dipinse la tela della *Madonna delle Anime Purganti* per

l'omonima confraternita nella chiesa napoletana di Santa Maria del Purgatorio ad Arco.<sup>31</sup> L'immagine della Vergine come avvocata delle anime ricorre anche in una composizione di Tommaso Pagano, attivo presso la suddetta confraternita. Si tratta dell'oratorio a cinque voci *Maria Avvocata ovvero Il Giudizio Particolare*, che elenca tra gli interpreti Christo Nostro Giudice, Maria Nostra Santa Avvocata, Anima rea, Angelo custode, Demonio.<sup>32</sup> L'argomento dovette comunque avere un certo seguito: sempre di Tommaso Pagano abbiamo traccia di un *Dialogo a tre voci*, con protagonisti un Angelo, l'Anima Purgante e l'Uomo<sup>33</sup> e un oratorio per due voci di soprano, *Angelo ed Anima*;<sup>34</sup> di Cristoforo Caresana (1640ca.-1709) un *Dialogo a due voci con violini*<sup>35</sup> tra 'un peccatore divoto' e un 'demonio tentatore'; di

<sup>31</sup> G. SANCES, *Musica in Purgatorio* cit. Su Stanzone, in particolare, vedi NICOLA SPINOSA, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzone*, Napoli, Arte'm, 2010, pp. 44-46, 61, 404-419.

<sup>32</sup> *Maria Avvocata, ò vero il Giudizio Particolare / Oratorio à Cinque / Christo N. S. Giudice / Maria N. S. Avvocata / Anima Rea / Angelo Custode / Demonio*. La partitura, al momento non consultabile, è custodita in I-Nf, MS 481.6. Cfr. L. F. FIDENTI, *Per una indagine sugli oratori musicali* cit., p. 63. È da supporre che il libretto sia opera di Pier Matteo Petrucci, come lascerebbe intendere un componimento recante il medesimo titolo ed elenco dei personaggi, compreso tra le *Poesie sacre, morali e spirituali di mons. Pier Matteo Petrucci*, stampate a Jesi nel 1685, e custodite in una raccolta manoscritta del fondo Ludovisi-Boncompagni della Biblioteca Vaticana (ms. M. 15). L'*incipit* testuale è: «Ecco siam giunti al tribunal di Dio». Cfr. ARNALDO MORELLI, *Il «Theatro spirituale» ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXI/1, 1986, pp. 61-143: 118.

<sup>33</sup> *Dialogo à 3 Voci. Angelo, Anima purgante et huomo. Del Sig.r Tomaso Pagano Maes.o di S. E.* La partitura, al momento non consultabile, è custodita in I-Nf, MS 426.1. Cfr. L. F. FIDENTI, *Per una indagine sugli oratori musicali* cit., p. 62.

<sup>34</sup> *Oratorio a due Soprani, Angelo / ed Anima del Sig.r Tomaso / Pagano Maes. di Cappella / di Camere del Viceré*. La partitura, al momento non consultabile, è custodita in I-Nf, MS 426.10.

<sup>35</sup> *Dialogo / a 2. Voci / con V.V. / Un Peccatore divoto / Un Demonio tentatore*. La partitura, al momento non consultabile, è custodita in I-Nf, MS 467.50, cc. 173v-177r. Cfr. L. F. FIDENTI, *Per una indagine sugli oratori musicali* cit., p. 58.

Giuseppe Pacieri (?-1700ca.), organista nella Casa di Loreto, un oratorio a 5 voci, *L'Uomo moribondo*.<sup>36</sup> In ambito cantatistico sono riconducibili a questo soggetto le seguenti composizioni: *Peccator pentito* di Maurizio Cazzati;<sup>37</sup> *Il Peccato* di Tommaso Carapella;<sup>38</sup> «Dunque verrà quel giorno» di Nicola Ceva;<sup>39</sup> *Peccato*<sup>40</sup> e *La morte del Giusto, e del Peccatore*<sup>41</sup> di Francesco Feo e due distinte cantate con il medesimo titolo *Per l'Anime del Purgatorio* di Alessandro Stradella: si tratta delle cantate «Crudo mar

<sup>36</sup> *L'Uomo Moribondo / Orat.rio à 5 / Del D. Giuseppe Pacieri Orga.ta / In S.ta Casa di Loreto*. I personaggi presenti sono: Angelo Custode, Virtù, Frode, Uomo moribondo, Demonio. La partitura, al momento non consultabile, è custodita in I-Nf, MS 435.4. Cfr. L. F. FIDENTI, *Per una indagine sugli oratori musicali cit.*, p. 62.

<sup>37</sup> La partitura a stampa del *Peccator pentito* fa parte delle *Cantate morali, e spirituali a voce sola di Maurizio Cazzati* cit. ed è custodita in I-Rli, Musica C3 (4). L'incipit della cantata per voce sola è «Che fai? Che fai mio core?»; la stessa è repertoriata in *Clori*, scheda 230 a cura di Giulia Giovani. Sul l'argomento cfr. PAOLO GIORGI, *Catalogo delle opere di Maurizio Cazzati, in Maurizio Cazzati (1616-1687) musicista guastallese: nuovi studi e prospettive metodologiche*, a cura di Paolo Giorgi Guastalla, Associazione Culturale G. Serassi, 2009, pp. 29-202 («Studi e ricerche per la storia della musica a Guastalla», 1).

<sup>38</sup> *Il Peccato. Canzone a 2 voci C. et A. / Del Sig.r Carapella*. La partitura manoscritta, custodita in I-Nc, Cantate Appendice 58 (olim I.3.46), è repertoriata in *Clori*, scheda 7737 a cura di Giacomo Sances.

<sup>39</sup> Si tratta dell'incipit di una cantata probabilmente autografa e incompleta di Ceva, custodita in GB-Lbl, Add. MS 14191, cc. 61r-63r, repertoriata in RISM A/2, 806154342.

<sup>40</sup> *Del Sig.r Fran.co Feo / Cantata a voce sola di contralto / Peccato*. L'incipit è: «Interni Sibili». Si tratta di una copia della cantata, datata 1726, custodita in GB-Lbl, Add. MS 14148(15), repertoriata in *Clori*, scheda 4936, a cura di Giacomo Sances.

<sup>41</sup> *Cantata / a Due Voci / La morte del Giusto, e del Peccatore / Del sig.r Fran.co Feo*. L'incipit è: «Importuna e spaventosa». La partitura manoscritta è custodita in GB-Lbl, Add. MS 14148(27), repertoriata in *Clori*, scheda 4950, a cura di Giacomo Sances.

di fiamme orribili»<sup>42</sup> e «Esule dalle sfere»,<sup>43</sup> entrambe su testo di Pompeo Figari.

Al tema del rifiuto all'accumulo dei beni materiali e dell'abbandono al volere della Provvidenza si rifà la *Cantata sopra il fine dell'uomo*, ispirata a passi del Vangelo di Luca (12, 13-21 e 30-45), conclusa dall'aria di tempesta «Son nocchiero fra l'onde». <sup>44</sup> Nella cantata di Durante il fine dell'uomo è riposto nella salvezza dell'anima («E vo' che sia / salva e cara al mio Dio l'anima mia», vv. 20-21), diversamente dalla cantata su medesimo soggetto di Francesco Feo,<sup>45</sup> in cui si anela all'amore di Dio quale fine ultimo dell'esistenza umana.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Della cantata sono note due fonti, recanti i seguenti titoli: *Cantata à Basso Solo / per L'anime del Purgatorio / Parole di Pompeo Figari / Musica / d'Alessandro Stradella*, partitura manoscritta in I-MOe, Mus. F. 1150; *Cantata à Voce Sola Con Strom.ti / Sopra l'Anime del Purg. / Del Sig.r Aless.o Stradella*, partitura in I-Tn, Giordano 12, cc. 65r-94r. L'organico prevede una voce di basso, due violini e il basso continuo. Sulla cantata cfr. ALESSANDRO STRADELLA, *Cantate sacre*, a cura di Eleanor F. McCrickard, in ID., *Opera omnia*, edizione critica diretta da Carolyn Gianturco, serie I, cantate, vol. 20, Pisa, ETS, 2004, pp. XIII-XVIII, 195-196, 336-337.

<sup>43</sup> Della cantata sono note due fonti, recanti i seguenti titoli: *Cantata à 5 con strom.ti / Per l'Anime del Purgatorio / Del Sig. Aless.o Stradella*, partitura manoscritta in I-Tn, Giordano 12, cc. 95r-149v; *Cantata a 5. / Per l'anime del Purgatorio / Parole del Figari / Musica / d'Alessandro Stradella*, partitura manoscritta in I-MOe, Mus. F. 1148. I personaggi presenti sono: Angelo, Lucifero, Prima Anima, Seconda Anima, Coro d'Anime. Sulla cantata cfr. A. STRADELLA, *Cantate sacre* cit., pp. XIII-XVIII, 229-230, 341-343.

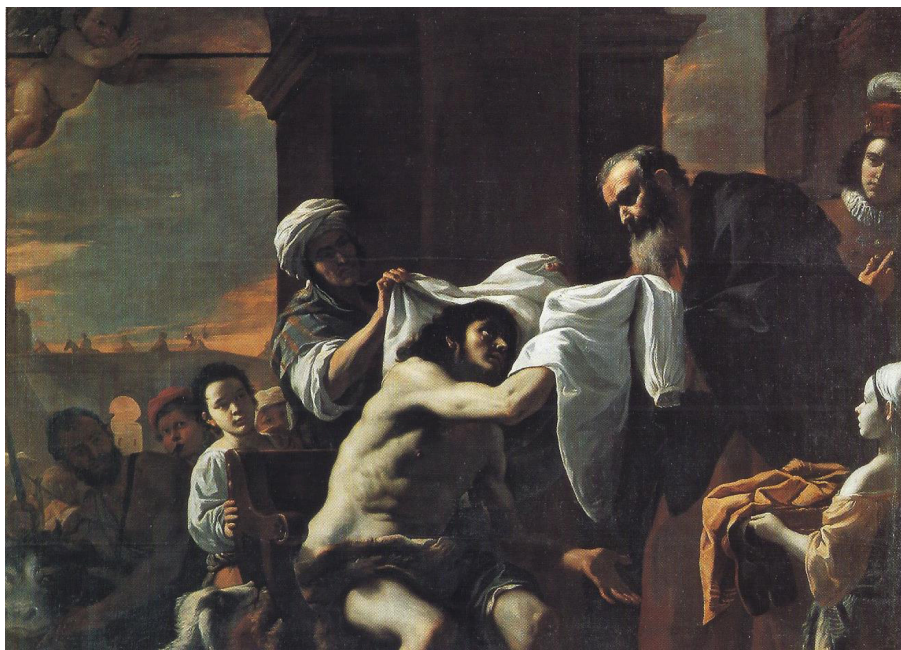
<sup>44</sup> Vedi Appendice 1.b.

<sup>45</sup> La cantata, per voce di soprano e contralto, reca il seguente titolo: *Il fine dell'Uomo / Cantata Spirituale a Due Voci*. La partitura manoscritta, custodita in GB-Lbl, Add. Ms 14148 (34), è repertoriato in *Clori*, scheda 4957. L'incipit è: «Su la florida sponda».

<sup>46</sup> Cfr. T. M. GIALDRONI, *Leonardo Vinci e la cantata spirituale* cit., p. 128.



Fig. 8 – MATTIA PRETI (1613-1699), *Il ritorno del Figliol prodigo* (1658ca.), olio su tela (Napoli, Palazzo Reale).



La *Cantata sul Figliuol prodigo* fa riferimento all'omonima parabola di Luca (15, 11-32). Anche in questo caso il tema impiegato sottende quello più generale della morte: il figlio giovane chiede al padre la sua parte di eredità, considerandolo di fatto morto. Il motivo delle ricchezze dilapidate si congiunge a quello del padre misericordioso che fa festa per il figlio rientrato. La cantata di Durante con i suoi 59 versi si colloca tra le più lunghe della raccolta e si articola in due sezioni, di cui la seconda ricorrente anche con un titolo autonomo (*L'Accoglienza pietosa*, vv. 31-59).<sup>47</sup> Benché la cantata sia per voce sola, nella prima sezione il racconto è affidato al figlio che si ravvede dalle sue colpe: «Il mio retaggio ho dissipato invano / indiscreto

<sup>47</sup> Vedi Appendice 1.d.

villano / son costretto a servir» (vv. 7-9); nella seconda parte, il racconto è assegnato al Padre che provvede a celebrare il ritorno del figlio predisponendo un banchetto: «Ministri olà rendete / candide anguste e di bei freggi ornate / le vesti al figlio mio» (vv. 42-44).

La parabola riscosse un grande successo in ambito figurativo: si pensi, tra le altre, alle diverse tele realizzate da Mattia Preti (1613-1699), come il *Ritorno del Figliol Prodigio*, conservato nel Palazzo Reale (fig. 8).<sup>48</sup>

In ambito cantatistico ricordiamo *Il Figliuol prodigo*, a voce sola, di Leonardo Leo<sup>49</sup> e *Il Padre del Vangelo e 'l Figliuol Prodigio*, a due voci, di Francesco Feo.<sup>50</sup> Foltissimo l'elenco di oratori musicali del Sei-Settecento rivolti alla suddetta tematica. A titolo esemplificativo, citiamo *Il Figliol Prodigio* su musiche di Giulio Cesare Arresti (1619-1701), eseguito a Bologna nel 1651,<sup>51</sup> la versione musicata da Antonio Draghi (1634-1700) per la corte viennese nel 1678;<sup>52</sup> la versione di Antonio Veracini (1659-1733)

<sup>48</sup> Cfr. NICOLA SPINOSA, *Mattia Preti. Tra Roma, Napoli e Malta*, Napoli, Electa, 1999, pp. 152.

<sup>49</sup> *Il Figliuol prodigo / Cantata / Del Sig. D. Leonardo Leo*. La partitura manoscritta, custodita in GB-Lbl, Add. Ms R.M.22.g.9 (7), è repertoriata in RISM A/2, 800247711. L'incipit è: «Lontan dal patrio suolo».

<sup>50</sup> *Il Padre del Vangelo e 'l Figliuol Prodigio / Del Sig.r Fran.co Feo*. La partitura manoscritta, custodita in GB-Lbl, Add. Ms 14148 (31), è repertoriata in *Clori*, scheda 4954 a cura di Giacomo Sances. L'incipit è: «Padre pur non so come».

<sup>51</sup> *Il Figliuol Prodigio. Compositione drammatica. All' Ill.mo et Ecc.mo sig. Bernardo Ignazio conte di Martinitz e viceré di Bologna*, Bologna, Domenico Barbieri, 1651. Il libretto è segnalato in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa cit.*, scheda 10213.

<sup>52</sup> *Il Figlio prodigo. Oratorio per la musica cantato nell' augustissima cappella della Sacra Cesarea Real Maestà dell' Imperatrice Eleonora l'anno 1678. Poesia di Gio. Benedetto Rocca cassinese musica di Antonio Draghi intendente [...]*, Vienna d' Austria, Gio. Christoforo Cosmerovio, [1678]. Il libretto è segnalato in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa cit.*, scheda 10207. Sull'esecuzione di questo

per l'oratorio filippino di Firenze nel 1693;<sup>53</sup> *Il Figliuol Prodigio* su testo di Benedetto Pamphilj (1653-1730), eseguito la prima volta nel 1707 nella Chiesa Nuova a Roma e più volte replicato;<sup>54</sup> o, ancora, *Il Prodigio ravveduto*, componimento sacro diviso in «due intermezzi», eseguito a Corato, in Terra di Bari, nel 1747, su musiche del locale maestro di cappella Francesco Dolè (1723-1772).<sup>55</sup>

soggetto alla corte cesarea tra gli anni Sessanta e Settanta del XVII secolo si vedano in particolare le repliche del libretto de *Il figliol prodigo* di Giovanni Pietro Monesio indagate da ARNALDO MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali», XXVII, 1997, pp. 105-186: 141.

<sup>53</sup> *Il Figliuol prodigo. Oratorio a quattro voci da cantarsi nella chiesa de' Padri della Congregazione dell'oratorio di S. Filippo Neri di Firenze. Musica del signor Antonio Veracini*, Firenze, Vincenzio Vangelisti, 1693. Il libretto è segnalato in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., scheda 10214.

<sup>54</sup> *Il Figliuol prodigo*. Questo oratorio, opera poetica del cardinale Pamphilj, fu da questi fatto eseguire per la prima volta il 27 marzo 1707 all'Oratorio della Chiesa Nuova a Roma, per essere poi replicato più volte negli anni a seguire, come nel caso dell'esecuzione tenutasi a Roma a Palazzo Bonelli il 10 marzo 1709. Le musiche furono scritte da Carlo Cesarini (1666- post1741). Sull'oratorio cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui testi romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1750*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 48; ID., *Il principe Ruspoli: l'oratorio in Arcadia*, in *Percorsi dell'oratorio romano da "historia sacra" a melodramma spirituale*, Atti della Giornata di studi (Viterbo, 11 settembre 1999), a cura di Saverio Franchi, Roma, Ibimus, 2002, pp. 245-316: 293.

<sup>55</sup> *Il prodigo ravveduto. Componimento sacro diviso in due intermezzi. Da rappresentarsi nella Città di Corato alle 30 Maggio 1747. Musica di Francesco Dolè*, Trani, presso il Crudo, 1747. Il libretto non è repertoriato in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit. Sul componimento vedi ANTONIO DELL'OLIO, *Drammi sacri e oratori musicali in Puglia nei secoli XVII e XVIII*, Galatina, Congedo, 2013, pp. 87, 220-221.

### 3. Le partiture

Sulle cantate spirituali di Durante mancano notizie precise riguardo ai committenti, né tantomeno si hanno informazioni riguardanti la data, il luogo o le circostanze relative alla prima esecuzione. Le cantate in questione non rimandano a nomi di esecutori specifici.

La Tavola 7 fornisce sinteticamente gli aspetti desumibili dalle partiture delle cantate di Durante.<sup>56</sup>

Tav. 7 – Articolazione delle cantate spirituali a voce sola di contralto di Durante.

Cantata	Testo poetico	Lunghezza della partitura	Struttura	Tempo, andamento, tonalità	Estensione vocale
<i>L'anima del ricco Epulone parlante nell'Inferno</i>	vv. 1-32	bb. 1-117	Rec.-Aria Aria: AA'B	Aria: 2/2, <i>Andante</i> , fa minore	la <sub>2</sub> -mi <sub>4</sub>
<i>Cantata sopra il fine dell'uomo</i>	vv. 1-29	bb. 1-122	Rec.-Aria Aria: AA'B	Aria: 2/2, <i>Spiritoso</i> , re maggiore	la <sub>2</sub> -fa# <sub>4</sub>
<i>Cantata sopra il Giudizio Particolare</i>	vv. 1-29	bb. 1-84	Rec.-Aria Aria: AA'BA	Aria: C, sol minore	sol <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>
<i>Cantata del Figliuol prodigo</i>	vv. 1-30	bb. 1-93	Rec.-Aria Aria: AA'BA	Aria: 3/8, re minore	la <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>
<i>L'accoglienza pietosa</i>	vv. 1-29	bb. 1-66	Rec.-Aria Aria: AABBA	Aria: C, mi minore	la <sub>2</sub> -mi <sub>4</sub>
<i>Cantata sopra il Giudizio Universale</i>	vv. 1-35	bb. 1-116	Rec.-Aria Aria: AABBA	Aria: C, <i>Andante</i> , re maggiore	la <sub>2</sub> -mi <sub>4</sub>

<sup>56</sup> Nella Tavola 7 *L'accoglienza pietosa* è segnata distintamente dalla *Cantata del Figliuol Prodigio*.

A fronte di una lunghezza media del testo poetico di 30 versi, si osserva una maggiore oscillazione nel numero complessivo di misure, varianti dalle 84 della *Cantata sopra il Giudizio Particolare* alle 117 della *Cantata su L'anima del ricco Epulone*, cifra complessivamente di una breve lunghezza delle cantate spirituali di Durante.

Tutte le cantate presentano la medesima ripartizione in recitativo-aria. Le arie seguono – per le prime due cantate segnate nella tabella – la struttura AA'B, mentre le restanti sono con il *da capo*, nelle varianti AA'BA e AABBA. In questi ultimi casi le arie presentano una maggiore espansione lirica, occupando nella *Cantata sopra il Giudizio Particolare* addirittura il 75% dell'intera partitura. Sul piano tonale predomina il ricorso al modo di re. L'estensione media della voce oscilla tra il sol<sub>2</sub> e il fa<sub>4</sub><sup>#</sup>, mantenendosi nel registro medio della voce di contralto, diversamente dalla casistica ricorrente in alcune cantate sacre di Alessandro Stradella in cui si raggiunge l'estensione mi<sub>2</sub>-si<sub>4</sub>.<sup>57</sup>

La densità delle concatenazioni armoniche, cifra della perizia del compositore nel misurarsi con la *brevitas* delle partiture in esame, non tralascia di ricorrere all'occorrenza ad altri artifici compositivi, come l'imitazione e i cromatismi tra il contralto e il basso continuo. Nell'aria della cantata *L'anima del ricco Epulone* il canto «O tormentoso inferno», alle bb. 100-111, è esasperato attraverso la reiterazione del testo e il ricorso agli intervalli discendenti di quinta diminuita e settima minore per concludersi con una scala cromatica ascendente, figurazione subito imitata dal basso continuo, quasi a dilatare la sofferenza prodotta dalle fiamme sull'anima «infelice in quell'abisso orrendo» (es. 1).

<sup>57</sup> A. STRADELLA, *Cantate sacre* cit., pp. 3, 119, 177, 195, 229.

Es. 1 – FRANCESCO DURANTE, cantata *L'anima del ricco Epulone parlante nell'Inferno*, sezione conclusiva dell'aria  
 «Ombra che mai non luce», bb. 100-111.

Andante

Oh tor-men-to-so In - fer - no Oh fie-ra\_e-ter - ni - tà Oh tor-men-to-so In - fer - no Oh fie-ra\_e-ter - ni - tà Oh tor-men-to-so In - fer - no

Il travaglio e il «tormento» ritornano nella *Cantata sopra il Giudizio Particolare*, nel momento in cui l'Anima protagonista si appropinqua al cospetto del Giudice Eterno per il verdetto finale. Nella sezione B dell'aria l'Anima si arrovella tra il dubbio di essere condannata o premiata (es. 2). Nel primo caso, Durante ricorre alla tonalità di re minore e opta per una scrittura prevalentemente omofonica del canto, dopo un iniziale salto di settima minore discendente; nel secondo caso, la melodia, inizialmente venata di drammaticità con un salto di quinta diminuita discendente, si pone in forma antitetica rispetto alla frase precedente, ricorrendo alla tonalità di sol minore, dilatando la contentezza dell'anima «fedel» con un vocalizzo sulla porzione di testo «gran contenti», mentre il basso disegna una progressione per terze discendenti, solidamente conclusa da una cadenza perfetta in *sib* maggiore.

Es. 2 – FRANCESCO DURANTE, *Cantata sopra il Giudizio Particolare*,  
sezione B dell'aria «Doppio sentiero», bb. 66-74.

Per l'u - no a gran tor - men-ti an-drà quel pec-ca - to-re per'al - tro a gran con-  
ten - ti quell'a-ni - ma fe - del quell'a-ni-ma fe - del

6 6 6 6 6

Nella *Cantata del Figliuol Prodigo* il pentimento e ravvedimento del giovane figlio che decide di ritornare a casa dal Padre misericordioso trova un'appropriata enfasi nella scrittura di Durante. L'aria in ottonari «Coll'affetto e col mio pianto» presenta un'impostazione tradizionale: Durante adotta con perizia una scrittura contrappuntistica, come emerge nella sezione A dell'aria (es. 3): il motivo discendente («ahi sventurato figlio ingrato») è imitato e reiterato al basso continuo. A b. 77 si verifica una inversione di parti tra la voce di contralto e il basso strumentale: un gioco che trova un punto di arrivo nella cadenza sospesa sulla parola «Genitor», per poi volgere rapidamente alla conclusione della sezione in forma strumentale con una cadenza perfetta in re minore.

Es. 3 – FRANCESCO DURANTE, *Cantata del Figliuol Prodigio*, sezione A dell'aria «Coll'affetto e col mio pianto», bb. 71-83.

Pian-go ahi sven-tu-ra-to fi-glio-in-gra-to fi-glio-in-gra-to

al-ge-ni-tor gri-do pian-go ahi sven-tu-ra-to

fi-glio-in-gra-to fi-glio-in-gra-to al-ge-ni-tor al-ge-ni-tor

Nella *Cantata sopra il Giudizio Universale* Durante rende il terrore della truculenta e tenebrosa scena del Giudizio finale evocata nell'iniziale «Recitativo spaventoso», legando in rapida concatenazione armonica immagini giustapposte: l'annuncio spaventoso delle trombe (re maggiore), l'apparizione del-



l'«augusta Croce» (do maggiore), le «angeliche squadre [con] il tremendo Giudice sempiterno» (mi minore), il sopraggiungere di «lampi e tuoni, ire e saette intorno» (do maggiore), il sangue dell'Agnello «sparso in torrente» (sib minore), la «prigione del pianto» (mib maggiore), la condanna dei rei peccatori (fa minore); per giungere, a conclusione del recitativo (vv. 21-26), alla visione del Regno «sereno ed amoroso» (re minore). Nell'aria a seguire, «Vario splende il sole ancora»<sup>58</sup> (es. 4), Durante ripropone con maestria il materiale tematico presentato nella parte iniziale del recitativo: il roboante effetto in levare della terzina di biscrome seguita da un arpeggio discendente «al risuonar di spaventose trombe», ritorna nell'introduzione strumentale dell'aria, imperniata sulla tonalità di re maggiore, quasi a rievocare come in una lontana memoria le immagini apocalittiche proposte precedentemente. L'aria presenta in uno stile pressoché semisillabico una ambientazione naturalistica a evocazione delle bellezze del creato: un annuncio di speranza che conclude l'intero ciclo delle cantate. L'anafora dei medesimi segmenti melodici porta ad abbinare il sole con il cielo sereno, il fonte con il prato, i fiori con il fonte, mentre il basso continuo reitera ostinatamente l'*incipit* strumentale presente all'inizio dell'aria. Al culmine di questo percorso un vocalizzo in la maggiore, fedele agli stilemi del tempo, proietta in un rasserenante «Regno di gloria eterna», colto nell'immagine del raggio del sole che tutto fa «innamorar».

<sup>58</sup> Nelle versioni manoscritte di Heidelberg e Münster l'aria è tramandata nella variante «Vano splende il sole ancora».

Es. 4 – FRANCESCO DURANTE, *Cantata sopra il Giudizio Universale*, sezione  
A dell'aria «Vario splende il sole ancora», bb. 53-75.

Andante sostenuto

Va-ri-o splen-de il so-le an-co-ra se di-scen-de a ciel se-re-no  
 so-pra il fon-te al pra-to in se-no ve-di i fio-ri e' fon-te, al-lo-ra  
 ve-di i fio-ri e' fon-te, al-lo-ra il suo rag-gio in-na-mo-rar  
 in-na-mo-rar in-na-mo-rar

### *Conclusioni*

Le cantate spirituali potevano essere richieste per le festività religiose in chiese, oratori, monasteri; spesso le accademie commissionavano cantate per le loro riunioni e sovente potevano essere eseguite nei palazzi dei nobili.

Il numero di fonti manoscritte sinora rinvenuto fornisce la cifra del successo riscosso dalle cantate di Durante, segno della notorietà del compositore a livello europeo. La *brevitas*, l'organico essenziale con il ricorso al solo registro di contralto e il livello medio di difficoltà esecutiva hanno contribuito alla circolazione di queste cantate, prevalentemente raccolte in un unico *corpus* affine per organico.

Tali requisiti indurrebbero a non trascurare la possibilità di un coinvolgimento dei figlioli dei conservatori nella loro esecuzione. In una vicenda biografica ancora sfuggente in molti dei suoi contorni, resta come punto fermo la centralità rivolta da Durante all'insegnamento, come attestano le mansioni di «maestro di cappella» ricoperte in più conservatori napoletani.<sup>59</sup> All'atto dell'incarico conferitogli dal Conservatorio di Santa Maria di Loreto il 25 aprile 1742 si stabilisce il seguente elenco di mansioni:

Obbligo di dare lezioni à figliuoli di cantare, sonare, e contrapunto nelli giorni, et ore stabiliti, e di fare tutte e

<sup>59</sup> Si rimanda alla cronologia fornita da Renato Bossa: da giugno 1710 a gennaio 1711 Durante insegnò come secondo maestro di cappella da Conservatorio di S. Onofrio a Capuana; a ottobre 1728 divenne primo maestro di cappella al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, incarico che mantenne fino al 1738; da aprile 1742 fino alla morte fu primo maestro di cappella al Conservatorio di Santa Maria di Loreto; da gennaio 1745 sommò anche l'incarico di maestro di cappella al Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana. Cfr. RENATO BOSSA, *s.v.* «Durante, Francesco», in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, 4+8 voll., diretto da Alberto Basso, Torino UTET, 1985, *Le Biografie*, II, pp. 589-590: 589. Oltre ai predetti

qualsivogliano composizioni che bisogneranno e tutte quelle che saranno richiesti da essi signori Governatori.<sup>60</sup>

La partecipazione dei figlioli dei conservatori negli allestimenti musicali realizzati in città – all'interno o all'esterno di detti istituti – o in provincia si rivelò nel tempo un impegno lavorativo sempre più rivolto a garantire l'autosufficienza musicale dei conservatori nella celebrazione delle funzioni religiose.<sup>61</sup> Pensiamo a *La Vergine in figura* di Gaetano Veneziano, melodramma «che si celebra in Loreto da' Figliuoli del Regal Conservatorio in quest'anno 1713» per la festa dell'Immacolata Concezione,<sup>62</sup> o *L'infedeltà abbattuta in Assisi. Con la fuga de' Saraceni à gloria di S. Chiara*, nel 1712, musiche di Leonardo Leo, destinato agli alunni del Conservatorio della Pietà dei Turchini, eseguita nell'Istituto e poi replicata a Palazzo Reale.<sup>63</sup> La compo-

impegni, Durante ricoprì anche incarichi lavorativi esterni alla città di Napoli, come la carica di maestro di cappella nella Basilica di San Nicola di Bari nel 1754. Cfr. ANTONIO DELL'OLIO, *Per una indagine sulle cappelle musicali in Puglia durante il XVIII secolo*, «Rivista Italiana di Musicologia», XL/1-2, 2005, pp. 113-151: 128.

<sup>60</sup> Napoli, Archivio Storico del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella", Real Conservatorio di S. Maria di Loreto, *Deliberazioni Conclusioni*, reg. I. 1.2, anni 1665-1763, cc. 154v-155r.

<sup>61</sup> Cfr. A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., pp. 240-250.

<sup>62</sup> Cfr. A. DELL'OLIO - M. REA, *La produzione oratoriale di Gaetano Veneziano* cit., pp. 78, 104-105.

<sup>63</sup> *L'infedeltà abbattuta in Assisi. Con la fuga de' Saraceni à gloria di S. Chiara. Dedicata alla Madre di Dio Maria sempre Vergine della Pietà. Drama per musica da rappresentarsi nel Real Conservatorio de Torchini. Sotto l'ottimo governo dell'Illustriss. Sig. Marchese D. Carlo Antonio Rosa delegato [...]. Composto dall'Abbate Cajetano Maggio della Città di Palma Ulteriore, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1712. Il libretto è repertoriato in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., scheda 13089. Sulla composizione cfr. A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., p. 240; LEONARDO LEO, *Dalla morte**

sizione sacra poteva configurarsi anche come lavoro conclusivo di un allievo, da far eseguire ai compagni di studio. È il caso dei *Prodigii della Divina Misericordia verso i Divoti del Glorioso S. Antonio di Padua*, scherzo drammatico del 1705, congedo dell'alunno Francesco Durante dal Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana.<sup>64</sup> I documenti amministrativi dei conservatori attestano già dal secolo precedente la prassi di inviare figlioli ad eseguire composizioni in casa private o religiose.<sup>65</sup> Per esempio,

*alla vita di Santa Maria Maddalena. Opera sacra (1722)*, edizione critica a cura di Cosimo Prontera, Barletta, Cafagna, 2020, p. XXII.

<sup>64</sup> *Prodigii della Divina Misericordia verso i Divoti del Glorioso S. Antonio di Padua. Sortiti à prò d'una Contadina nella Villa di Santarano del Regno di Portogallo. Scherzo drammatico da rappresentarsi nel giorno solenne che si fa la Festa de' Signori Mastri, e Divoti della Cappella di detto Santo sita nella strada del Majo di Porto in quest'anno 1705. Composto dal Rev. Ardentio Bolando, Napoli, Giuseppe Roselli, 1705.* Il libretto è repertoriato in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa cit.*, scheda 19149. Sull'argomento cfr. GUIDO SALVETTI, *Musica religiosa e conservatori napoletani. A proposito del San Guglielmo d'Aquitania di Pergolesi*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983 («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 9), pp. 207-215: 209; PINUCCIA CARRER, *Francesco Durante maestro di musica (1684-1755)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002, pp. 41-43; AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Antecedenti pergolesiani nei drammi sacri di Giovanni Fischetti*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 9, 2015, pp. 243-278; ANTONIO DELL'OLIO, *'Il Tobia sposo' (1690): scherzo drammatico di Gaetano Veneziano*, in *L'oratorio musicale nel Regno di Napoli cit.*, pp. 1-42: 5-6; FREDERICK AQUILINA, *Benigno Zerafa (1726-1804) and the Neapolitan Galant Style*, Woodbridge, The Boydell Press, 2016, p. 89; GIOVANNI POLIN, *Dai Prodigii della Divina Grazia alla Conversione di S. Guglielmo: Pergolesi tra dramma sacro e oratorio. Note sulla storia e tradizione di un genere*, in *Dramma scolastico e Oratorio nell'età barocca*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2012), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Conservatorio di musica "Francesco Cilea", 2019, pp. 82-118. Si veda inoltre nel presente volume il contributo di NICOLÒ MACCAVINO - GIOVANNI POLIN, *Appunti sulla produzione oratoriale di Francesco Durante: il caso del "S. Antonio"*, pp. 181 sgg.

<sup>65</sup> RAFFAELE POZZI, *Osservazioni su un libro contabile del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo in Napoli (1673-1678)*, in *La musica a Napoli durante il Seicento cit.*, pp. 625-641: 636-639.

nel 1674 dai libri contabili del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo si apprende:

A Castellamare se fece un'opera due volte alli Gesuiti	ducati 10
Si mandò un cornetto ad una Musica à Capua	ducati 2
Havuto per tre servitij de viola à Giacomo Vasconti	carlini 4
La notte di Natale andorno due voci e tre instrumenti in casa del signor Nicolò d'Auria alle Vergini	ducati 4. <sup>66</sup>

Dette pratiche dovettero susseguirsi con grande frequenza se il Regolamento del Conservatorio dei Poveri, stilato dal cardinale Pignatelli nel 1728, prescriveva il divieto

Che i figliuoli o uniti, o soli vadano in case particolari a cantare, o suonare per qualsivoglia cagione, e particolarmente in tempo di notte.<sup>67</sup>

L'attenzione di Durante per la definizione di un *corpus* di composizioni su tematiche parenetico-penitenziali trova ulte-

<sup>66</sup> I-Ns, Fondo Conservatorio Poveri di Gesù Cristo, *Libro d'introito del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. 1664-1674*, vol. D. 14, cc. 77v-79v.

<sup>67</sup> *Regole del Venerabile Conservatorio di S. Maria della Colonna, detto de' Poveri di Gesù Cristo. Riconosciute ed approvate, dall'eminetiss. e reverendiss. Principe D. Francesco Cardinal Pignatelli Vescovo di Porto, Decano del sacro Collegio, Arcivescovo di Napoli. Nell'anno MDCCXXVIII*, Napoli, Novello de Bonis, 1728, pp. 18-19. Per uno studio del suddetto regolamento si veda ROSA CAFIERO, *Note su un regolamento del "Venerabile Conservatorio di S. Maria della Colonna, detto de' Poveri di Gesù Cristo" (1728)*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002; 4-5 giugno 2004), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti, 2005, pp. 243-280: 249.

riore riscontro in quattro *Atti di contrizione* scritti per gli alunni del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. L'indagine sugli *Atti di contrizione* ha riscosso sinora scarso interesse nella ricerca specialistica, disponendo al momento di insufficienti informazioni circa la specifica destinazione di questo repertorio. Nella scelta dei temi e degli organici dette partiture<sup>68</sup> si collocano in uno spazio contiguo a quello delle cantate sacre e degli oratori. Da un punto di vista strutturale gli *Atti di contrizione* sono riconducibili a due distinte arie «Di più pene al fiero aspetto»<sup>69</sup> e «Se pentita è l'anima appieno»,<sup>70</sup> entrambe in metro ottonario, con il *da capo*, destinate a voci singole di soprano, contralto e tenore, come riportato nella tav. 8 (v. pagina seguente).

L'orizzonte escatologico entro cui si collocano le cantate spirituali di Durante riecheggia nel titolo di un oratorio dello stesso compositore, al momento perduto. Si tratta de *La cerva assetata o sia L'anima nelle fiamme desiderosa della gloria*, eseguita sabato 21 febbraio 1719, presso la Casa Professa dei Padri Scolopi nel quartiere detto della Duchesca a Napoli. La gazzetta di Napoli, unica fonte che cita l'oratorio, precisa che il lavoro esprimeva «con tenerezza li dolori che soffrono le anime nelle vive fiamme». <sup>71</sup> I chierici regolari Poveri della Madre di Dio, più

<sup>68</sup> Le uniche partiture di cui allo stato attuale si abbia notizia sono quelle riconducibili alla collezione dell'abate Santini, custodite nella biblioteca diocesana di Münster e nella biblioteca del Conservatorio di musica di Mosca. Al momento è stato possibile visionare le sole partiture tedesche. Il raffronto con gli *incipit* musicali delle partiture moscovite riportate nel catalogo RISM *online* induce a credere che si tratti di una versione analoga a quella tedesca. Sulla fonte in RUS-Mk, XI-375 si veda <https://opac.rism.info/search?id=310000692&View=rism>.

<sup>69</sup> Appendice 2.a.

<sup>70</sup> Appendice 2.b.

<sup>71</sup> «28 febbraio 1719. Nella Casa Professa delli Reverendi padri delle Scuole Pie alla Duchesca fu terminato martedì della passata [21 febbraio] il carnevaletto per suffragio dell'anime del Purgatorio, fatto a devozione e spese di Nicolò Pestieri, essendosi nel sabato antecedente [18 febbraio] fatto recitare

Tav. 8 - Articolazione degli *Atti di contrizione* di Durante

Titolo	Organico	Incipit testuale testo poetico	Lunghezza della partitura	Struttura	Tempo, andamento, tonalità	Localizzazione
<i>Atto di Contrizione / Scritto per li Alunni del Conservatorio / de Poveri di Gesù Cristo / Di più pene al fiero aspetto / Di Francesco Durante</i>	S, vl1, vl2, vla, bc	<i>Di più pene al fiero aspetto</i> vv. 1-9	bb. 1-132	Aria: AA'BA	3/4, <i>Maestoso</i> , fa maggiore	D-MÜ, SANT Hs 1409 (1)  RUS-Mk, XI-375 (9)
	A, vl1, vl2, bc	<i>Di più pene al fiero aspetto</i> vv. 1-9	bb. 1-58	Aria: ABA	3/4, re maggiore	D-MÜ, SANT Hs 1408 (1)  RUS-Mk, XI-375 (5)
<i>Atto di Contrizione / Se pentita è l'alma appieno</i>	T, tr1, tr2, cor1, cor2, ob1, ob2, vl1, vl2, vla, bc	<i>Se pentita è l'alma appieno</i> vv. 1-13	bb. 1-105	Aria: AA'BA	C, <i>Allegro</i> , re maggiore	D-MÜ, SANT Hs 1409 (2)  RUS-Mk, XI-375 (4)
	S, vl1, vl2, bc	<i>Se pentita è l'alma appieno</i> vv. 1-13	bb. 1-118	Aria: ABA	C3/4, <i>A' tempo giusto</i> , mi minore	D-MÜ, SANT Hs 1408 (2)  RUS-Mk, XI-375 (8)

un devoto oratorio con scelta musica, composizione del virtuoso maestro di cappella Francesco Durante, esprimendo alle parole con tenerezza li dolori che soffrono le anime nelle vive fiamme; intervenendovi ancora gran nobiltà e ministri di più tribunali, oltre a numeroso popolo, avendo susseguentemente per tre giorni fatto esponere nella detta chiesa la macchina col pio e divoto mistero del Purgatorio con Venerabile, arricchita di famoso apparato e scelta musica e sermoni per tutti detti tre giorni, avendo guadagnato li concorrenti le indulgenze concesse con speciale breve di sua Santità, celebrandovisi copiose messe per quelle anime defonte». La notizia è riportata in A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., Appen-



comunemente noti come Padri Scolopi, avevano come «fine principale [...] di procurare à fanciulli poveri una buona educazione». L'oratorio sopraddetto ebbe luogo nella vigilia del 'carnevaletto spirituale' che i Padri Scolopi tenevano negli ultimi tre giorni di carnevale sul tema dei patimenti delle anime del Purgatorio. In questa occasione la Casa Professa era solita allestire spettacoli teatrali affidati agli studenti del collegio ed eseguire «sceltissima musica» con il concorso di maestranze musicali esterne. Diversamente dalla sede dei Padri Scolopi di Modena, dove si impartivano lezioni di musica agli scolari, al momento non sappiamo se e quali strumenti fossero insegnati nel Collegio napoletano, né lo specifico ruolo svolto da Durante.<sup>72</sup> La destinazione di composizioni sacre per uso degli ambienti monastici fu una prassi tutt'altro che insolita a Napoli.<sup>73</sup>

dice su cd, p. 314. Il titolo dell'oratorio, di cui risultano dispersi il libretto e la partitura, è fornito da GIUSEPPE SIGISMONDO, *Apoteosi della musica nel Regno di Napoli*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace, con un saggio introduttivo di Rosa Cafiero, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016, p. 245.

<sup>72</sup> Sulle attività musicali del collegio dei Padri Scolopi a Napoli e Modena si veda A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., pp. 48, 494.

<sup>73</sup> CARLA CONTI, *Nobilissime allieve della musica a Napoli tra Sette e Ottocento*, introduzione di Renato Di Benedetto, Napoli, Guida, 2003, pp. 23-35; FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1732-1733*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 5, 2006, pp. 21-54 con cd-rom (docc. 1733/76, 1070); ANGELA FIORE, *Oltre le grate: percorsi storico-musicali al Conservatorio di Nostra Signora della Solitaria di Napoli*, Napoli, Turchini, 2010; ID., *La tradizione musicale del monastero delle clarisse di Santa Chiara in Napoli*, «Rivista Italiana di Musicologia», L, 2015, pp. 33-60; ANGELA FIORE - SARAH MARIANNA IACONO, *L'amor divino di Alessandro Speranza. Antifone e cantate nel Monastero di Regina Coeli*, in *Alessandro Speranza e la musica sacra a Napoli* cit., pp. 55-74; MAURIZIO REA, *Musica e pietà popolare al Carmine Maggiore di Napoli al tempo di Speranza*, in *Alessandro Speranza e la musica sacra a Napoli* cit., pp. 75-86. Per quanto riguarda la produzione cantatistica si veda in particolare la

La ricerca comparativa sin qui svolta concorre a delineare la tradizione musicale e figurativa entro cui collocare le medesime tematiche trattate da Durante. All'interno di uno scenario musicale partenopeo vivace e variegato,<sup>74</sup> le disparate manifestazioni religiose a cadenza regolare o saltuaria instancabilmente promosse da chiese, monasteri, collegi, congreghe, confraternite rappresentarono l'ordito di trame di volta in volta concepite per garantire prontamente corredi musicali sfarzosi o modesti, attraverso un tempestivo adattamento alle consuetudini o contingenze dell'istituzione proponente.

sezione *Cantate sacre* in A. DELL'OLIO, *Catalogo tematico delle musiche di Gaetano Veneziano* cit., contenente informazioni sulla cantata scritta da Gaetano Veneziano per Donna Luisa de Franchis nel monastero partenopeo di Santa Chiara.

<sup>74</sup> LUCIO TUFANO, *Il mestiere del musicista: formazione, mercato, consapevolezza, immagine*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini, 2009, II, pp. 733-771: 753.

## APPENDICE 1

### Trascrizione dei libretti delle cantate di Francesco Durante

Si trascrive qui il testo poetico delle cantate per voce di contralto di Durante, traendolo dalle relative partiture manoscritte. Sono state adottate le convenzioni grafiche usuali per i libretti d'opera, pur tra le limitazioni provenienti dalla trascrizione dalla partitura. Sono rispettati, salvo la correzione di qualche evidente errore, il testo, l'ortografia, la punteggiatura originale. La disposizione in versi è riportata secondo l'uso metrico e grafico delle edizioni poetiche del tempo.

#### 1.a. Cantata *L'anima del ricco Epulone parlante nell'Inferno*

- 1 Dove infelice in quell'abisso orrendo  
Dall'alta mia grandezza  
Precipitato io son? Dove l'usate  
D'Ostro e di Bisso ornate
- 5 Preziose mie vesti il foco, ahì pena  
Qual veste mi circonda?  
Ove sono i miei letti, ahì duolo  
Son fiamme i letti e foco il suolo. E quelle  
Laute mense festive
- 10 Ahì qual fiero tormento  
In rimembrarlo io sento  
Vanne mendico ignudo  
Egro languente Lazzaro chiedea  
Un dì pietà, ristoro
- 15 Ed io che a mensa ebro  
Sedea barbaro e fiero  
Il discacciai, ma veggo  
Così nol vedess'io Lazzaro assiso  
d'Abramo in seno ricco di gloria e pieno

20 Di luce. Ahi mio dolor! Lazzaro ah vieni  
Vieni, ma invano io chiamo, ei mi risponde:  
Godesti assai vivendo  
Se fu breve il piacer sia il duolo eterno!  
Oh immensa pena, oh Inferno.

25 Ombra che mai non luce,  
Luce che mostri e furie  
Sempre veder mi fa.  
Quel Dio pietoso amabile  
Il mio tormento eterno

30 La pena mia sarà.  
O tormentoso Inferno  
O fiera eternità.

### ***1.b. Cantata sopra il fine dell'uomo***

1 Lascia alfine mio cor  
Lascia con questi insidiosi affetti  
Di lusingarmi alla ragion l'impero  
Usurpato da te libero torni

5 All'istessa ragione invan t'opponi  
Troppo finora debole io fui  
Per secondar l'insana  
Tua sfrenata licenza  
Colpevole son io, tu di tesori,

10 Di piaceri, e d'onori ognor sei vago,  
E fra i tesori, i piaceri, ed onori  
Non mai però sei pago.  
Che vorresti di più? Vorresti alfine  
Sotto gli affetti tuoi ciechi e tiranni

15 Veder l'anima oppressa?  
Eh no t'inganni. L'anima  
È la più cara parte  
Di mè veder io voglio  
Oppresso in te qualunque indegno affetto

20 L'avidità, l'orgoglio e vo' che sia  
Salva e cara al mio Dio l'anima mia.  
Son nocchiero fra l'onde  
E sono in gran periglio  
La vita, il mio naviglio  
25 Dovrà perire un dì.  
Si perda la nave  
Si salvi la vita  
Anima mia mio core  
Io parlo a voi così.

### *1.c. Cantata Spirituale sopra il Giudizio Particolare*

1 Dunque fra pochi istanti  
Dovrò spirar, che pena  
Veder la morte che col braccio in alto  
Già lascia il fero colpo,  
5 Mirar l'eterno Giudice che chiede  
Ragion del viver mio.  
Oh felice di me, se dir poss'io  
Tu sai Signor, tu sai  
Quanto finor t'amai, te sol mio Dio  
10 Conobbi ed adorai, di me decidi  
Come giusto apparisce al tuo cospetto  
Dolce l'udir, vieni mio servo eletto  
Che di mercè sei degno  
Caro servo fedel, vieni al mio regno.  
15 Ma ahimè sventurato  
Se mirando l'orror dei falli miei  
Vanne, dirà, alla prigion de' rei.  
Doppio sentiero,  
Ancora aperto  
20 A voi discerno:  
Questo che grande e facile  
Profondasi all'Inferno

25           Quello che sembra ognora  
              Angusto, inaccessibile,  
              Quello conduce al Ciel.  
              Per l'uno a gran tormenti  
              Andrà quel peccatore  
              Per l'altro a gran contenti  
              Quell'anima fedel.

### 1.d. *Cantata del Figliuol Prodigio*

1           Chi per pietà mi rende  
              Al caro genitor privo di lui,  
              Da lui lontano in queste selve ignote  
              Più riposo non ho, non ho ristoro  
5           Languisco, anelo e di disaggio io moro.  
              In rei dilette e giochi  
              Il mio retaggio ho dissipato invano  
              Indiscreto villano  
              Son costretto a servir, empio costui  
10           Di fatighe m'opprime,  
              Mi nega l'alimento  
              Ed a pascer mi manda un zoppo armento.  
              Infelice mia sorte, orsi, leoni,  
              Ch'avidi già di preda in traccia andate  
15           Venite a me, venite, ah nò fermate!  
              Chi sa che il mio Padre  
              Amante non pensi a me pur ora?  
              Perché non torni a lui? Che fò? Che tardo?  
              Sorgo dunque e m'invio  
20           Addio pastori, selve,  
              Capanne, armenti, addio. In questo giorno  
              Al patrio nido, al caro padre io torno.  
                  Coll'affetto e col mio pianto  
                  Torno al Padre questo dì  
25           Piango e grido ahi sventurato

Figlio ingrato al genitor.  
Contro il Cielo ancor peccai  
Tropo errai l'intento sì  
Sì l'intendo e mesto intanto  
30 Io detesto il proprio error.

*[Accoglienza pietosa]*

Non più figlio, non più  
Tutto ascoltai e pur anch'io provai  
Nelle miserie tue benché lontano  
Vivesti tu dal mio paterno affetto  
35 Era teco il cor mio  
Ma deh vada in oblio  
Ogni da te commesso fallo. Il Padre  
Tu ritrovi pietoso e sei contento  
E pur contento io sono or che ritrovo  
40 Pentito il dolce pegno  
L'abbraccio gli perdono e questo è poco.  
Ministri olà rendete  
Candide anguste e di bei freggi ornate  
Le vesti al figlio mio. Così s'onora  
45 Chi torna al padre e questo è poco ancora.  
Che più? Che più del tuo fedel ritorno  
Voglio festivo giorno  
Goder con te fra l'allegrezza e 'l canto  
Tant'è il piacer, ma perché piango intanto?  
50 In queste che si sciolgono  
Lagrima dal mio ciglio  
Vedi il piacer che inondami  
Nel rivederti o figlio.  
Mira il paterno affetto  
55 Vedi la mia pietà.  
Quanto per te smarrito  
Fù grande il mio tormento  
Ora il piacer ch'io sento  
Tanto maggior si farà.

*1.e. Cantata sopra il Giudizio Universale*

1 Al risuonar di spaventose trombe  
Ecco risorto ogni uomo s'invia  
Colla divisa d'innocente o reo  
Alla valle fatale, apresi il Cielo,  
5 A comparir si vede  
L'augusta Croce, ecco l'Empireo stuolo  
Delle angeliche squadre: ecco il tremendo  
Giudice sempiterno  
Cinto di maestà di gloria adorno  
10 Con lampi e tuoni, ire e saette intorno.  
Ei sì favella. Udite e inorridite:  
Il sangue mio sparso in torrente e poi  
Calpestato così, grida al mio trono,  
Vendetta eterno Dio e non perdono.  
15 Chiama il Ciel, vuole il padre, e voglio anch'io  
Alla prigion del pianto  
Ah! Terribil decreto al foco eterno.  
Fulminati da me vadano i rei,  
Uno tra quelli, o peccator, tu sei.  
20 Vendicato così de' torti suoi  
A suoi cari si volge  
Seren ed amoroso  
Di sue bell'alme elette amante e spose.  
Venite al Regno mio  
25 Regno di gloria eterna  
Il Genitor v'invita.  
Vario splende il sole ancora  
Se discende a ciel sereno  
Sopra il fonte, al prato, in seno  
30 Vedi i fiori e 'l fonte allora  
Il suo raggio innamorar.  
Ma se il Cielo è tetro e fosco  
Denso il lago, nero il bosco



Verde torbido il baleno  
Atterrire e minacciar.

## APPENDICE 2

### Trascrizione dei libretti degli *Atti di contrizione* di Francesco Durante

Si trascrive qui il testo poetico degli *Atti di contrizione* per gli alunni del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, composti da Durante, traendoli dalle relative partiture manoscritte. Sono state adottate le medesime convenzioni grafiche impiegate per la trascrizione delle cantate nell'Appendice 1.

#### 2.a. Atto di Contrizione *Di più pene al fiero aspetto*

1 Di più pene al fiero aspetto  
Spera piange e trema il core  
Sì mi pento mio Signore  
Più peccar io già non vuò.

5 Troppo ingrato al dolce amore  
Lo confesso io fui mio Dio  
Ma se scordi il fallo mio  
Se mi rendi il tuo favore  
Fido sempre a te sarò. *Da capo*

#### 2.b. Atto di Contrizione *Se pentita è l'alma appieno*

1 Se pentita è l'alma appieno  
Sommo Dio perché non senti  
Del mio duol pietade in seno  
Con singulti, e con lamenti

5 Da te chiede la sua sorte.  
Ahi che teme ancor la morte

10

Questo cor che pien d'orrore  
Chiede aita Santo amore  
Deh perdona al mio fallir.  
Se t'offesi io già mi pento  
Tu pietoso il pianto ascolta  
Ahi che pena ahi che tormento  
L'alma sento oh Dio languir.

*Da capo*

NICOLÒ MACCAVINO - GIOVANNI POLIN

*Appunti sulla produzione oratoriale di Francesco Durante:  
il caso del "S. Antonio"\**

*I. Premessa. Note sui primi drammi sacri e oratori di Francesco Durante*

L'esordio del maestro di Frattamaggiore avvenne a ventuno anni, come è ben noto, nel giugno 1705 a Napoli con lo scherzo drammatico *I Prodigii della divina misericordia verso I devoti del glorioso S. Antonio di Padova*.<sup>1</sup> Il lavoro segna insieme la conclusione degli studi di Durante e il suo debutto come compositore, secondo una tradizione relativamente comune nei conservatori napoletani; come ho già fatto notare in un'altra occasione<sup>2</sup> iniziarono la loro carriera componendo drammi sacri tra gli altri Domenico Sarro (con *L'opera d'amore*,<sup>3</sup> nel 1702 a 23 anni), Leonardo Leo (con *S. Chiara o l'Infedeltà abbattuta*,<sup>4</sup> nel 1712 a diciott'anni) e Giovanni Battista Pergolesi (con *Li prodigi della di-*

\* Il primo paragrafo è di Giovanni Polin, il secondo di Nicolò Maccavino.

<sup>1</sup> Napoli, Giuseppe Rosselli, 1705. Esemplare consultato in I-Fc E.VI.4586; v. infra la nota 50.

<sup>2</sup> Mi sia consentito per mera comodità un rimando ad un mio saggio recentemente pubblicato, GIOVANNI POLIN, *Dai Prodigii della divina grazia alla Conversione di S. Guglielmo: Pergolesi tra dramma sacro e oratorio. Note sulla storia della tradizione di un genere*, in *Dramma scolastico e oratorio nell'Età barocca*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, Conservatorio di musica F. Cilea, 5-6 ottobre 2012), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2019, pp. 82-118.

<sup>3</sup> Cfr. RAFFAELE MELLACE, s.v. «Sarro, Domenico Natale», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, XC, 2017, in [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-natale-sarro\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-natale-sarro_(Dizionario-Biografico)); accesso effettuato il 02/09/2021.

<sup>4</sup> Napoli, Michele Luigi Muzio, 1712. Esemplare consultato in I-Bu A.V. Tab.I.D.III.10.4.

*vina grazia*,<sup>5</sup> nel 1731 a 21 anni) ecc. Già molti studiosi (Salvetti,<sup>6</sup> Carrer,<sup>7</sup> Magaudda e Costantini,<sup>8</sup> Dell'Olio<sup>9</sup> ecc.) si sono soffermati in tempi diversi sulle caratteristiche di questo primo testo durantiano «da rappresentarsi nel giorno solenne, che si fà la festa da' signori mastri e devoti della Cappella di detto Santo sita nella strada del Majo di Porto». Come è noto di esso sopravvive il solo libretto, sufficiente comunque per collocare questo lavoro nell'ambito di quella tradizione di drammi sacri il cui primo incunabolo partenopeo (*La vittoria fuggitiva* «dramma tragico sacro»<sup>10</sup> con musica di Francesco Marinelli e versi di Giuseppe Castaldo) almeno da Quadrio<sup>11</sup> sino a Fabris<sup>12</sup> si fa ri-

<sup>5</sup> Sulla questione della datazione di questo lavoro sussiste un'ampia letteratura che ho cercato di sunteggiare, spero non troppo indegnamente, nella prima parte del saggio citato a nota 2 e di cui si trova un'ulteriore epitome in AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *A proposito del San Guglielmo d'Aquitania di Pergolesi trent'anni dopo*, in *Musica come pensiero e come azione: studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di Marina Vaccarini, Maria Grazia Sità, Andrea Estero, Lucca, LIM, 2015, pp. 97-110.

<sup>6</sup> GUIDO SALVETTI, *Musica religiosa e conservatorii napoletani. A proposito del «San Guglielmo d'Aquitania»*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 207-216 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia», 9).

<sup>7</sup> PINUCCIA CARRER, *Francesco Durante maestro di musica (1684-1755)*, Genova, Edizione S. Marco dei Giustiniani, 2002, p. 43.

<sup>8</sup> AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Antecedenti pergolesiani nei drammi sacri di Giovanni Fischetti*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 9, 2015, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, pp. 243-278. I due studiosi hanno affrontato più volte l'argomento anche in altri scritti; basti qui questo riferimento.

<sup>9</sup> ANTONIO DELL'OLIO, *Il Tobia sposo di Gaetano Veneziano*, in *L'oratorio musicale nel Regno di Napoli al tempo di Gaetano Veneziano*, a cura di Antonio Dell'Olio, Napoli, I figliuoli di S. Maria di Loreto, 2016, pp. 5-6.

<sup>10</sup> Napoli, s.n.t., 1653. Esemplare in I-Rc a<sup>8</sup> A-L<sup>8</sup> M<sup>4</sup>(-M4).

<sup>11</sup> FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia, del volume terzo parte seconda dove i libri secondo e terzo trattanti della drammatica sono compresi*, Milano, Francesco Agnelli, 1744, p. 471.

<sup>12</sup> DINKO FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, London-New York, Routledge, 2007, pp. 131-132.

salire al 1653 e che spesso, come detto, erano prodotti come saggi finali dagli allievi dei conservatori napoletani.

Si tratta di un genere di testi che, dagli studi più vetusti di Croce<sup>13</sup> e di Ceriello,<sup>14</sup> per arrivare ai contributi di Marina Marino e Rosa Cafiero,<sup>15</sup> e oltre,<sup>16</sup> è stato visto, mi si perdoni il sunto un po' riduttivo e grossolano dei concetti, come il risultato dell'importazione e dell'adattamento di una tipologia di spettacoli, quella delle *comedias de santos*, che va a innestarsi in una tradizione oratoriale ricca di aspetti marcatamente devozionali, squisitamente italiana, il cui influsso viene chiaramente favorito dai fortissimi legami presenti allora tra il regno spagnolo e il dominio napoletano. Si tratta di un tema complesso e già ben sviscerato dal citato studio di Fabris cui rimando volentieri.

Al di là di definizioni, autodefinizioni e indizi riscontrabili nei tanti libretti e nelle poche partiture sopravvissute di drammi sacri coevi al lavoro d'esordio di Durante è possibile definire alcune caratteristiche minime del genere dramma sacro, come l'argomento didascalico religioso devozionale, come l'inserito di personaggi comici bassi che si esprimono sovente in dialetto, una dimensione scenica, spettacolare e prossemica talora ridondante (da sempre aliena al genere oratoriale "puro"), la funzione sociale della rappresentazione dei vari drammi sacri,

<sup>13</sup> BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli: dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1916, pp. 108-118.

<sup>14</sup> GUSTAVO RODOLFO CERIELLO, *Comedias de Santos a Napoli, nel '600 (con documenti inediti)*, «Bulletin Hispanique», XXII/2, 1920, pp. 77-100.

<sup>15</sup> ROSA CAFIERO - MARINA MARINO, *Materiali per una definizione di "oratorio" a Napoli nel Seicento: primi accertamenti*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo 1987, pp. 465-510.

<sup>16</sup> Una disamina che dà conto degli studi condotti dalla seconda metà degli anni '80 del '900 fino al 2015 sul genere dramma sacro/oratorio a Napoli nella prima metà del Settecento è rintracciabile in A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *A proposito del San Guglielmo d'Aquitania di Pergolesi trent'anni dopo cit.*, pp. 97-110.

scherzi ecc., come piatto forte nel menù di festeggiamenti rituali religiosi legati alla celebrazione del santo protettore di una determinata corporazione, parrocchia, o città in giorni significativi. Questo senza dimenticare che la dimensione musicale poteva avere una certa varietà di resa, come ha brillantemente dimostrato Gaetano Pitarresi esaminando, ad esempio, quanto operato da Nicola Porpora.<sup>17</sup> Ma non solo. È a mio avviso interessante anche cercare di vedere come venivano percepiti da pubblico e committenti questi che sono, a mio modesto avviso, testi spettacolari a tutti gli effetti. Per farlo vorrei portare almeno un paio di testimonianze in qualche modo significative, scelte tra varie che sarebbe possibile rintracciare.

La prima viene dai committenti di un dramma sacro, *Dalla morte alla vita di S. Maria Maddalena eremita*<sup>18</sup> (libretto di Carlo de Petris, musica di Leonardo Leo), da rappresentarsi nella città di Atrani nel 1722 nella costiera amalfitana «regolato dall'azione di Andrea Agiunti» come riferito dalla coeva «Gazzetta di Napoli», le cui informazioni sono state accuratamente compulsate e rese note da Magaudda e Costantini.<sup>19</sup> Come ci riferiscono gli studiosi, citando un saggio di Mario Schiavo<sup>20</sup> fondato su base documentaria,

<sup>17</sup> GAETANO PITARRESI, *I Drammi sacri di Nicola Porpora del periodo napoletano*, in *Nicola Porpora musicista europeo. Le corti, i teatri, i cantanti, i librettisti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2008), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2011, pp. 121-157

<sup>18</sup> La partitura è stata recentemente edita: cfr. LEONARDO LEO, *Dalla morte alla vita di Santa Maria Maddalena*, edizione critica a cura di Cosimo Prontera, Barletta, Cafagna, 2020. Rimando all'ampia prefazione per un inquadramento delle vicende testuali e culturali relative a questo importante esemplare di dramma sacro sopravvissuto ad oggi.

<sup>19</sup> AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011, Appendice, pp. 369-370, n. 1060; si veda la citazione appresso riportata.

<sup>20</sup> MARIO SCHIAVO, *A proposito di un oratorio di Leonardo Leo eseguito ad Atrani nel 1722: una recente scoperta d'archivio*, in *La musica in Amalfi nei secoli 17, 18 e*

il 2 febbraio 1722 l'Università di Atrani demandò a «Roberto Vessicchia, Pierino Vessicchia, Domenico Gambardella di Angelo» il compito «di eliggere et nominare detta musica, la quale anco deve rappresentare l'opera in musica della gloriosa Santa Maria Maddalena». Probabilmente la consuetudine di rappresentare drammi sacri o eseguire oratori per questa occasione era iniziata nel 1714, quando il 6 luglio, «per maggiormente accrescere la devozione verso la gloriosa S. Maria Maddalena protettrice e padrona di essa Università», fu deciso di «far rappresentare l'opera in musica intitolata S. Caterina».

Si noti come per i membri dell'università di Atrani vigesse in modo univoco la percezione che quello che doveva rappresentarsi (il verbo non è casuale) dovesse essere una «opera in musica». Una seconda testimonianza viene dall'edizione del 1725 della *Nuova guida de' forastieri per osservare e godere le curiosità più vaghe e più rare della fedelissima gran Napoli città antica e nobilissima* di Domenico Antonio Parrino, accresciuta con nuove e moderne notizie da Nicolò suo figlio, dopo la morte del padre avvenuta nel 1708.<sup>21</sup>

Vicino alla chiesa delli scalzi di S. Agostino [...] si discende per andare alla stella alla chiesa parrocchiale dell'Annunziata, detta Nunziatella, a Fonseca fondata dal cardinale Decio Carafa, e poi fatta parrocchia del quartiere di questa, n'è oggi degno paroco don Gaetano Rossi, il quale ave ampliato la tribuna, fatto l'altar maggiore di marmi mischi ed introdotto in essa la divozione di S. Gaetano, **facendo rappresentar da figliuoli di Loreto ogn'anno avanti la chiesa un'opera in musica, continente qualche azione del santo**, e sono memorabili quelli dell'anno 1708 ed altre uscite dalla famosa penna di Carlo de Petris.

19. *Memorie musicali nella Real Cappella di S. Andrea apostolo di Amalfi e in altre chiese della diocesi*, Salerno, De Rosa, 1985, pp. 78-98.

<sup>21</sup> Napoli, presso il Parrino, 1725, p. 358. Il grassetto nella citazione è stato aggiunto da chi scrive.

In questo caso si parla di «rappresentar avanti la chiesa un'opera in musica continente qualche azione del santo».

Non citando ulteriori esempi per non tediare, a me pare che si possa almeno congetturare con qualche ragione che l'orizzonte di aspettative del pubblico che assisteva a questo genere di rappresentazioni avesse non pochi dati in comune con quello degli spettatori che popolavano teatri come quello napoletano di S. Bartolomeo. Una nota a margine. Non v'è traccia alcuna, allo stato attuale delle ricerche, non solo di libretti o partiture di drammi sacri dedicati a S. Gaetano per la chiesa della Nunziata ma nemmeno di altre testimonianze che corroborino le notizie di Nicolò Parrino, per questo tanto più preziose.

Francesco Durante, dopo la *Cerva assetata ovvero L'anima nelle fiamme desiderosa della gloria*, dramma sacro dato a Napoli nella casa de padri delle Scuole Pie alla Duchesca nel giugno 1719 e attestato da Sigismondo,<sup>22</sup> poi, come noto, ripreso dal marchese di Villarosa, cui paiono riferibili delle note cronachistiche scovate da Magauida e Costantini,<sup>23</sup> non si accostò più al dramma sacro.

<sup>22</sup> GIUSEPPE SIGISMONDO, *Apotheosi della musica del Regno di Napoli*, edizione a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace, con un saggio introduttivo di Rosa Cafiero, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016, p. 245.

<sup>23</sup> Secondo quanto edito dalla «Gazzetta» il 28 febbraio 1719 (2) «Nella Casa Professa delli reverendi padri delle Scuole Pie alla Duchesca fu terminato martedì della passata [21 febbraio] il carnevaletto per suffragio dell'anime del Purgatorio, fatto a devozione ed a spese di Nicolò Pestieri, essendosi nel sabato antecedente [18 febbraio] fatto recitare un devoto oratorio con scelta musica, composizione del virtuoso maestro di cappella Francesco Durante, esprimendo alle parole con tenerezza li dolori che soffrono le anime nelle vive fiamme; intervenendovi ancora gran nobiltà e ministri di più tribunali, oltre a numeroso popolo, avendo susseguentemente per tre giorni fatto esponere nella detta chiesa la macchina col pio e divoto mistero del Purgatorio con Venerabile, arricchita di famoso apparato e scelta musica e sermoni per tutti detti tre giorni, avendo guadagnato li concurrenti [*sic*] le indulgenze concesse con speciale breve di sua santità, celebrandovisi



Il primo oratorio che attesta una sua collaborazione in questo genere coi padri Filippini è *Abigaile*, il cui più antico testimone è, almeno apparentemente, un libretto stampato a Roma da Zempel nel 1736<sup>24</sup> per una esecuzione da tenersi in occasione della festa di S. Cecilia il 22 novembre. Si può, a mio avviso, congetturare che Durante, la di cui partitura purtroppo appare irrintracciabile al momento, come avvenne poi nel 1750 per il *S. Antonio*,<sup>25</sup> fosse stato contattato dalla sede partenopea della congregazione e che poi, secondo un modello di trasmissione testuale noto per il circuito di oratori legati ai Filippini, il testo avesse trovato diffusione in altre sedi (non a caso di *Abigaile* si contano almeno tre riprese: una a Bologna nel 1740<sup>26</sup> e due, nel 1737<sup>27</sup> e 1740,<sup>28</sup> a Genova).

Il libretto stampato a Roma da Zempel non riporta il nome del poeta. La storia, tratta dal libro biblico di Samuele, narra del pastore Nabale che nega aiuto all'affamato esercito di Davide. Questi è salvato dalla generosità della moglie del pastore, Abigaile, che rimedia all'affronto fatto al re ebraico prima che Nabale venga fatto morire per la propria grettezza.

Tra i molti testi ispirati a questa vicenda il punto di partenza per quest'oratorio,<sup>29</sup> scritto riferendosi al linguaggio dei poeti di

copiose messe per quelle anime defonte». Cfr. A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)* cit., p. 314.

<sup>24</sup> Esemplare consultato in I-Rn Misc. VAL. 703.18.

<sup>25</sup> Mi sia consentito il riferimento a quanto da me documentato qualche anno fa; cfr. GIOVANNI POLIN, *Note su alcune nuove fonti dell'oratorio S. Antonio da Padova di Francesco Durante*, in *Dramma scolastico e oratorio nell'Età barocca*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2012), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2019, pp. 379-387.

<sup>26</sup> Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1740, esemplare in I-Rn.

<sup>27</sup> Genova, Paolo e Adamo Scionico, 1737, esemplare in US-NYpl.

<sup>28</sup> Genova, Paolo Scionico, 1740, esemplare in I-Gremondini.

<sup>29</sup> Per una disamina complessiva dei testi musicali ispirati dal libro di Samuele cfr. SASCHA WEGNER, *Die Prophet und die Bücher Samuel*, in *Musikge-*

drammi per musica coevi, ricco di arie che occhieggiano chiaramente a quei testi, è all'apparenza un oratorio che ebbe la prima a Modena nel 1689<sup>30</sup> ma entrò nel circuito dei Filippini a Firenze nel 1693,<sup>31</sup> ossia *Abigaïlle* di Francesco Bambini, dato in prima con le note di Tommaso Bernardo Galeffi.<sup>32</sup> Sul medesimo soggetto vennero realizzati nei primi anni '30 due libretti, da Francesca Manzoni per Vienna<sup>33</sup> nel 1734 e da Giuseppe Maria Ercolani<sup>34</sup> per Urbino nel 1730: il primo non pare avere relazioni coi versi intonati da Durante, mentre per ciò che concerne il secondo, a causa di chiusure legate alla pandemia, al momento non è ancora stato possibile compulsare una copia. Del testo modenese, che circolò molto nel decennio successivo alla *prin-*

*schichte in Samuelmusik. Die Rezeption des biblischen Samuel in Geschichte, Musik und Bildender Kunst*, herausgegeben von Walter Dietrich, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021, pp. 92-137; sul tema del libro del profeta Samuele nella musica italiana del diciottesimo e diciannovesimo secolo cfr., nel medesimo volume (pp. 199-217), ANSELM GERHARD, *Merellis und Mayrs "Samuele" - musikdramatische Annäherungen an ein Buch des Alten Testaments im Italien des frühem 19. Jahrhunderts*.

<sup>30</sup> Modena, Soliani, 1689, esemplare in I-MOe 83.I.05 (15).

<sup>31</sup> Firenze, Vangelisti, 1693, esemplare in I-Vgc Rol. 0311.

<sup>32</sup> Su questo autore cfr. WALTER MARZILLI, s.v. «Gaffi, Tommaso Bernardo», in DBI cit., LI, 1998, pp. 210-211, in [https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-bernardo-gaffi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-bernardo-gaffi_%28Dizionario-Biografico%29/); accesso effettuato il 03/09/2021.

<sup>33</sup> FRANCESCA MANZONI, *Abigaïlle. Azione sacra per musica da cantarsi nell'augustissima cappella della sacra cesarea e catt. real maestà di Carlo VI imperadore de' romani sempre agosto l'anno 1734*, Vienna, Ghelen, 1734. Esemplare consultato in A-Wn 25214-B. I versi vennero intonati da Maximilian Hellman.

<sup>34</sup> GIUSEPPE MARIA ERCOLANI, *Abigaïlle. Oratorio a quattro voci co' stromenti da cantarsi per la festa di S. Cecilia che solennizzano i musici della metropolitana di Urbino nell'anno 1730. Dedicato agl'illustrissimi signori Francesca Teresa Macigni ne' Sempronj e cavaliere Girolamo Staccoli sergente maggiore dell'armi. Poesia di Neralco pastore arcade [= Giuseppe Ercolani], musica di D. Paolo Benedetto Belinzani maestro di cappella di detta metropolitana e Accademico Filarmonico, Pesaro, Gavelli, 1730. Libretto in B-Bc e D-Mth.*

*ceps* (dopo Modena esso comparve a Vienna nel 1691, a Firenze nel 1693, a Venezia nel 1696, a Macerata nel 1697),<sup>35</sup> resta integro il primo verso e sono riconoscibili svariati calchi fraseologici, ma avviene una riscrittura che risistema l'intera narrazione in modo da poter collocare in maniera efficace una serie di arie, tutte col da capo, che, se stiamo a quanto compose poi Durante per il *S. Antonio* del 1750, cercano di essere in sintonia stilistica col dramma per musica coevo. Per rendere evidente la cosa bastino i due esempi che seguono.

L'aria di *Abigaile* che chiude la parte recita difatti:

Son come navicella  
che in mezzo a ria procella  
per l'alto mar sen va.  
Dovria perir, ma lieta  
sen corre alla sua meta  
mercè d'amica stella  
che guida a lei si fa.

Nell'aria di sua pertinenza nella seconda parte Davide dichiara:

Penso e risolvo. No,  
no, che de' torti miei  
l'empio, che m'oltraggiò  
superbo non andrà.  
Grida vendetta il cor  
e va dicendo ognor:  
che troppo vil sarei  
a seco usar pietà.

Appare davvero difficile non ricondurre al linguaggio del dramma per musica testi come questi.

<sup>35</sup> Un elenco significativo dei libretti di *Abigaile*, oltre che dal noto catalogo di Sartori, è facilmente ricavabile con relative collocazioni dalla solita e solida banca dati Corago (<http://corago.unibo.it/>).

## II. Il *S. Antonio da Padova* di Francesco Durante: le fonti, il testo e le musiche

In uno dei Convegni di studio organizzati dal Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria – mi riferisco a quello dell'ottobre 2012 su *Dramma scolastico e oratorio nell'Età barocca*, e di cui recentemente sono stati pubblicati *on line* gli atti –<sup>36</sup> nel corso della relazione *Note a margine dell'edizione del S. Antonio da Padova di Francesco Durante* presentata da me e da Giovanni Polin, si dava notizia di alcuni importanti ritrovamenti relativi a nuove fonti del *S. Antonio da Padova*, l'unico oratorio di Francesco Durante di cui si siano conservate le musiche.<sup>37</sup> Nello specifico si trattava di un libretto (v. fig. 1), custodito presso la Biblioteca Universitaria di Salamanca in Spagna, contenente i versi del *S. Antonio da Padova*, «Componimento sacro» dell'abate Gregorio Antonio Terribilini, stampato a Napoli nel 1750,<sup>38</sup> e di un *set* quasi com-

<sup>36</sup> Cfr. *Dramma scolastico e oratorio nell'Età barocca* cit.

<sup>37</sup> Le due partiture manoscritte complete del *S. Antonio da Padova* sono custodite in I-Vnm, con segnatura Canal 11420, e in I-Vsmc, con segnatura 31/a e b. Le minime differenze fra i due testimoni, già evidenziate in G. POLIN, *Note su alcune nuove fonti dell'oratorio S. Antonio da Padova di Francesco Durante* cit., p. 383, sono riportate nella Tabella 2 che si legge alla fine del presente articolo.

<sup>38</sup> S. ANTONIO / DA PADOVA / COMPONIMENTO SACRO / DEL SIGNOR ABATE / GREGORIO GIACOMO TERRIBILINI / ROMANO / DA CANTARSI / Nell'Oratorio de' RR. Padri della Congregazione / dell'Oratorio di Napoli. [...] NAPOLI M.DCC.L / PRESSO GIUSEPPE RAIMONDI; una copia in E-Su, con segnatura R 62.978, non presente in CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini fino al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994 [da ora in poi: SARTORI]. A p. 3: «Si concede licenza di stamparsi, e di cantarsi il presente Oratorio, ma non in Chiesa, né dove sta esposto il Santissimo Sacramento, e per le 24 ore sia il tutto terminato. Napoli li 2 Dicembre 1750. Giulio Niccolò Vescovo d'Arcadianopoli [*sic*] Can. Dep.»; a p. 4: «La Musica è del Signor D. Francesco Durante Maestro di Cappella Napoletano». Cfr. G. POLIN, *Note su alcune nuove fonti dell'oratorio S. Antonio da Padova di Francesco Durante* cit., pp. 379-387: 380-381. Successivamente alla comunicazione avvenuta nel simposio reggino del 2012, dell'esistenza di questo libretto diede notizia anche Stefano Quaresima nel corso della sua

pleto (manca solo il fascicolo relativo alla tromba prima) di parti staccate provenienti dalla Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli,<sup>39</sup> disponibile grazie ad un microfilm delle stesse realizzato per il Centro Studi Antoniani presso la Basilica del Santo.

Il rinvenimento di tali testimoni, se da un lato permette di collocare al 1750 (e non al 1753) la prima esecuzione dell'oratorio durantiano (con *imprimatur* «Napoli li 2 Dicembre 1750»), dall'altro consente di dare nuova pregnanza codicologica alla partitura dell'oratorio custodita a Venezia fra i manoscritti della Biblioteca della chiesa di S. Maria della Consolazione detta della Fava,<sup>40</sup> poiché – come ha evidenziato Giovanni Polin – fu vergata dalla stessa mano che realizzò le parti custodite ai Girolamini di Napoli.<sup>41</sup> Dal confronto di queste parti con quelle realizzate per l'esecuzione veneziana del 1753,<sup>42</sup> emergono differenze – quanto mai utili e interessanti e non solo per il curatore dell'edizione critica – relativamente all'organico strumentale impiegato che, nello specifico, riguardano l'utilizzo (a Venezia) di strumenti a fiato non indicati nella partitura custodita in Vsmc (v. Tabella 2) e assenti nel *set* di parti conservato a Napoli. Mi riferisco agli oboi e al fagotto i quali, tuttavia, sono stati introdotti unicamente per arricchire il corpo sonoro dei pezzi chiusi dell'oratorio, essendo gli uni e l'altro il raddoppio delle parti dei violini e del basso. Inoltre, mentre le «trombe corte», indicate nella partitura manoscritta e nel fascicolo-parte napoletano, sono

relazione – *Per una corretta datazione dell'oratorio S. Antonio da Padova di Francesco Durante* – letta al XIX Congresso annuale della Società Italiana di Musicologia tenutosi a Milano nei giorni 19-21 ottobre 2012.

<sup>39</sup> I-Nf, Archivio Musicale 680, 11° e 695.

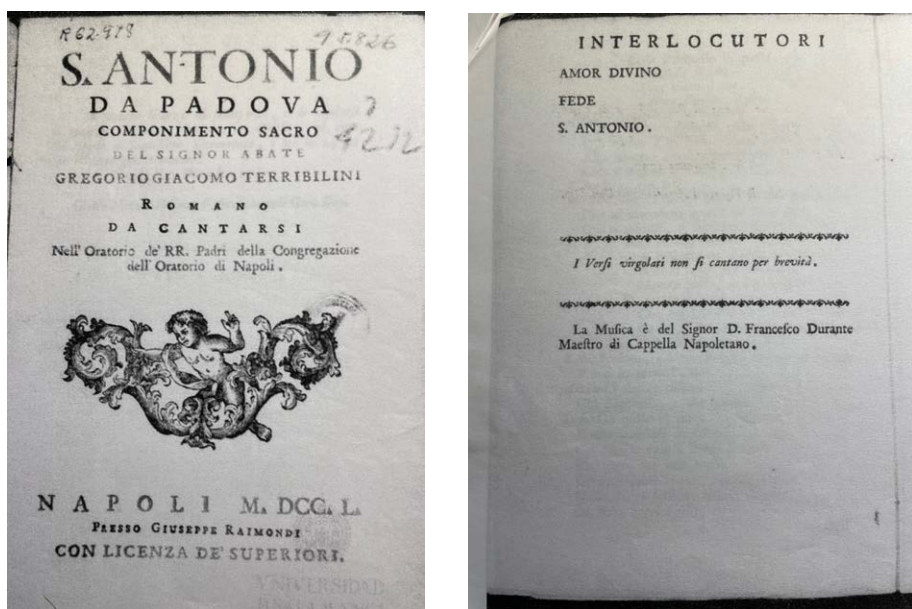
<sup>40</sup> A cura di Nicolò Maccavino è in preparazione l'edizione critica dell'oratorio durantiano che sarà pubblicata nella collana «Napoli e l'Europa» della Ut Orpheus di Bologna.

<sup>41</sup> Cfr. G. POLIN, *Note su alcune nuove fonti dell'oratorio S. Antonio da Padova di Francesco Durante* cit., pp. 380-381.

<sup>42</sup> I-Vsmc, con segnatura 31/1-14.

notate in chiave di basso, nei fascicoli-parte realizzati a Venezia (con carta veneziana) le trombe – anch'esse «corte» – sono notate direttamente in chiave di sol (esattamente due ottave sopra rispetto a quanto annotato nella partitura).

Fig. 1 – GREGORIO GIACOMO TERRIBILINI - FRANCESCO DURANTE, *S. Antonio da Padova*, Napoli, 1750, Frontespizio ed elenco degli «Interlocutori» (Salamanca, Biblioteca Universitaria).



Alle fonti già menzionate vanno aggiunte le arie «Dell'antro il fosco orrore» e «Ne' tuoi portentosi non sia stupore», le cui partiture manoscritte si conservano nella Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino.<sup>43</sup> In entrambi i manoscritti si legge l'indicazione: «Nell'Oratorio di S. Antonio 1753 / Del Sig.e / Durante»; inoltre, sul frontespizio della prima aria, di mano più tarda, si trova aggiunta l'iscrizione: «Per la Natività di N.S.G. C. / Mottetto / dell'Antro il fosco orrore»; che farebbe pensare alla

<sup>43</sup> I-MC, 7-B-2/1° e 7-B-2/1b; RISM: 852035397 e 852035398.

esecuzione di questa aria (che è la prima dell'oratorio) nell'ambito di una festività natalizia. Va segnalato, infine, un manoscritto adespoto, custodito presso la Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, contenente le musiche integre (partitura e le parti) del «S. Antonio di Padova. Oratorio a 3 voci con strum[enti]». <sup>44</sup> Se le musiche di questo oratorio a 3 voci (come sospetto) dovessero rivelarsi essere quelle dell'oratorio di Durante, saremmo di fronte alla terza partitura manoscritta conservatasi di questa importante *pièce* (l'unica del genere) del musicista di Frattamaggiore. Purtroppo, le note vicende giudiziarie rendono ancora impossibile un controllo *de visu* di quest'ultimo testimone e il conseguente disciogliersi del dubbio.

Uomo profondamente religioso Francesco Durante, come ci fa sapere Ulisse Prota-Giurleo, <sup>45</sup> era devoto di San Michele Arcangelo e, in modo particolare, di S. Antonio da Padova. Tanto è vero che il musicista, alla sua morte – avvenuta a Napoli il 30 settembre 1755 – <sup>46</sup> fu seppellito, in quanto membro della Confraternita del Monte di S. Antonio di Padova, <sup>47</sup> nella monumentale chiesa francescana di S. Lorenzo, ai piedi della miracolosa immagine di S. Antonio (v. fig. 2) collocata nella Cappella dedicata al Santo. <sup>48</sup>

Prota-Giurleo, riportando un passo tratto dalle «Aggiunte a [Carlo] De Lellis», ci informa che ogni anno

<sup>44</sup> Cfr. *Catalogo dell'Archivio dell'Oratorio dei Filippini di Napoli*, a cura di Salvatore Di Giacomo, Parma, Associazione dei Musicologi Italiani, 1918, p. 20; R. CAFIERO - M. MARINO, *Materiali per una definizione di «oratorio» a Napoli nel Seicento: primi accertamenti cit.*, pp. 465- 510: 501.

<sup>45</sup> ULISSE PROTA-GIURLEO, *Francesco Durante*, Napoli, Editrice L'eco del Parnaso, [1955], p. 26-27.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 33; cfr. SOSSIO CAPASSO, *Magnificat. Vita e opere di Francesco Durante*, Frattamaggiore (NA), Istituto di studi Atellani, 2005, pp. 32-33.

<sup>47</sup> Cfr. U. PROTA-GIURLEO, *Francesco Durante cit.*, p. 33; A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli cit.*, pp. 474-475.

<sup>48</sup> Cfr. U. PROTA-GIURLEO, *Francesco Durante cit.*, p. 34;

Fig. 2 – LEONARDO DA BESOZZO, *Sant'Antonio e gli angeli* (1438)  
(Napoli, Basilica di San Lorenzo Maggiore - Cappellone di Sant'Antonio).



[...] alla Vigilia del Santo [12 giugno], i Frati Conventuali vanno in processione al Tesoro per ritirare la [seicentesca] statua argentea di S. Antonio e portarla nella loro Chiesa [S. Lorenzo] per celebrarvi la sua festività, ove sta per otto giorni continui, riconducendosi poi nel Tesoro, nell'ultimo giorno, e in tutti questi otto giorni si solennizza in questa Chiesa l'Ottava a gloria del Santo con Vesperi solenni cantati dai primi musici di Napoli. Nel giorno proprio vi assistono in una banca i Governatori della Congregazione e Monte di S. Antonio [...] [che] aveva la sua stanza nel chiostro dei Frati, e la sua sepoltura nella Cappella stessa del Santo.<sup>49</sup>

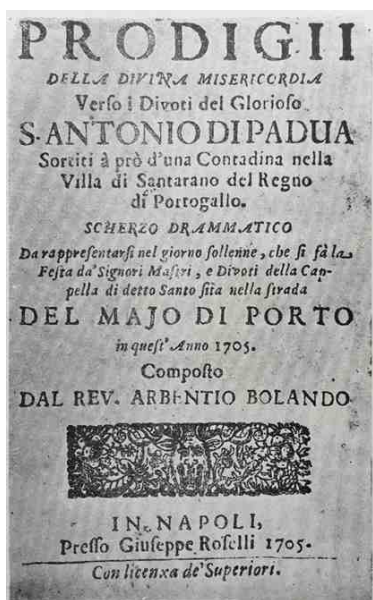
<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 34-35.



Non sorprenda, dunque, se l'arco della produzione sacra drammatica-oratoriale di Durante inizi e si concluda nel nome del Santo portoghese. Essa, infatti, comincia il 13 giugno 1705 con l'esecuzione a Napoli di una delle primizie compositive del Durante, cioè lo «scherzo drammatico» i *Prodigi Della Divina Misericordia verso i Divoti del Glorioso S. Antonio di Padua*,<sup>50</sup> del Reverendo Arbentio Bolando, e termina, nel dicembre 1750, con l'esecuzione del *S. Antonio da Padova*.<sup>51</sup>

Sebbene, grazie al libretto (v. fig. 3) ci siano noti i nomi dei

Fig. 3 – ARBENTIO BOLANDO - FRANCESCO DURANTE, *Prodigi della Divina Misericordia* (Napoli, 1705): Frontespizio ed elenco degli interlocutori (Firenze, Biblioteca del Conservatorio “Luigi Cherubini”).



<sup>50</sup> PRODIGII / DELLA DIVINA MISERICORDIA / Verso i Divoti del Glorioso / S. ANTONIO DI PADUA / [...] SCHERZO DRAMMATICO / Da rappresentarsi nel giorno solenne, che si fa la Festa da' Signori Mastri, e Divoti della Cap- / pella di detto Santo sita nella strada / DEL MAJO DI PORTO / in quest' Anno 1705. / Composto / DAL REV. ARBENTIO BOLAN- DO / IN NAPOLI, / Presso Giuseppe Roselli 1705. Un libretto in I-Fc coll. 8356; SARTORI, n. 19149.

<sup>51</sup> Vedi *supra* la n. 35.

cantanti e degli strumentisti che presero parte all'esecuzione dei *Prodigii*,<sup>52</sup> non è possibile gustare le musiche (purtroppo andate disperse) dei recitativi e delle arie che il ventunenne musicista, fresco di studi, affidò ai vari personaggi; in particolare quelle destinate a «Cuosemo Nepoletano da soldato» il quale, come asseriscono Ausilia Magaudda e Danilo Costantini, «per le sue caratteristiche di personaggio comico dialettale può essere ritenuto un antenato del [più] celebre Cuosemo del *San Guglielmo* [...]» musicato, nel 1731, da uno dei suoi allievi più illustri, Giovanni Battista Pergolesi.<sup>53</sup>

L'azione in due «Atti» – che il pubblico, citando Benedetto Croce, seguì «ora con le lagrime agli occhi e compunto di devozione, ora abbandonandosi a franche risate»<sup>54</sup> (proprio per gli interventi del soldato napoletano) – trae spunto da uno dei miracoli del Santo «sortiti a pro' d'una contadina» portoghese. Il demonio, si legge nell'*Argomento*,

<sup>52</sup> Questi i nomi degli «Interlocutori» e dei cantanti che ne interpretarono la parte: Ernanda contadina sposa di Pietro: Gio[vanni] Greco; Pietro sposo di detta: Giuseppe Simeone; Angelo: Domenico Malangone; Asmodeo: D. Giuseppe Ferraro; Cuosemo: Gioacchino Corrado [*recte* Corrado]; S. Antonio: Antonio Giuliano. Seguono i nomi degli strumentisti: Primo Violino: De Franco, Mazzino, Natale; Secondo Violino: Lavagna, Romaniello, Salernitano; Trombe: Mizzino, Gallo; Violoncello: Albano; Contrabbasso: Conte; cfr. A. BOLANDO, *Prodigii Della Divina Misericordia* cit., p. 6 (v. fig. 5).

<sup>53</sup> Cfr. A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Antecedenti pergolesiani nei drammi sacri di Giovanni Fischietti* cit., pp. 243-268: 254; LIVIO ARAGONA, *Indagini sul San Guglielmo. Un quadro indiziario*, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 6, 2011, a cura di Claudio Toscani, pp. 101-119; G. PITARRESI, *I drammi sacri di Nicola Porpora del periodo napoletano* cit., pp. 121-158; G. POLIN, *Dai Prodigii della Divina grazia alla Conversione di San Guglielmo* cit., pp. 82-118.

<sup>54</sup> Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., p. 116; ANTONIO DELL'OLIO - MAURIZIO REA, *La produzione oratoriale di Gaetano Veneziano: nuove acquisizioni*, «Studi musicali», Nuova serie, X/1, 2019, pp. 63-116: 102-103.

[...] havendola fatta cadere in disgratia del Cielo, procurava condurla a morte: essendole apparso in forma di Crocifisso, esclamando che in niun modo potea salvarsi, se da per se non si havesse uccisa, o precipitata nel fiume Tago. Tanto sortito sarebbe, se la Misericordia Divina non l’havesse tolta da queste fantasme diaboliche, con farla addormentare (mentre s’incaminava a precipitare nel fiume) nel Tempio di detto Santo, dove ricevè per speciale favore del Cielo una cartula del detto Santo, delineata con questi caratteri: *Ecce Crucem Domini. Fugite partes adversae! Vicit Leo de tribu Juda, Radix David! Alleluia!* [«Ecco la Croce del Signore! Fuggite forze nemiche! Ha vinto il Leone di Giuda, la radice di Davide! Alleluia!】 Per la quale fu liberata; e pentita delle sue colpe rese gratie a Dio, e al Santo per la gratia ricevuta.<sup>55</sup>

Cuosemo, non conoscendo (e non comprendendo) la vera natura del malessere di Ernanda (che la spinge al suicidio: «Lieta solo sarò con il mio morire», esclama nell’ultima scena la 6 del I atto), confonde il disagio della donna – giudicata *tout court* «[...] speretata, o [...] pazza» – con un ‘capriccio’ imposto al paziente e confuso Pietro. Ne è talmente convinto da suggerire al marito della sventurata (che gli aveva chiesto aiuto) un infallibile rimedio evidentemente misogino:

CUOSEMO (I.6)

Mo’ te voglio ‘mparà no bello ajuto:

piglia no torceturo [*randello*]

dalle sempe à li lumme, o a li filiette, [*e dalle sempre sulla testa e sui fianchi*]

co na bona sarciuta, [*falle una buona rotta d’ossa*]

e accusi ntommata, [*e così ridotta*]

affè ca non farrà la speretata. [*smetterà di fare la spiritata*]

A quante femmene

de cheste a Napole

<sup>55</sup> Cfr. A. BOLANDO, *Prodigii Della Divina Misericordia* cit., p. 5.

pe fare tràpole [*per raggiungere i loro scopi*]  
lo bìde fa. [*mettono in croce i propri mariti*]

E poiché il marito, giustamente, non crede e, soprattutto, non  
condivide il ricorso a metodi sì violenti

PIETRO

Io non lo credo;  
mentre che vedo  
la cara moglie,  
che'n fiere doglie  
morir potrà;

il soldato così lo apostrofa:

CUOSEMO

Comme sì pazzo,  
de 'ngegno scarzo;  
co li sguasille  
de li tentille  
te vo gabbà.

Ernanda (II.2) ha presa la decisione di farla finita. E mentre  
con piè deciso (II.4) s'affretta a raggiungere le sponde del Tago  
per tuffarvisi «in seno» – non prima d'aver ascoltato (II.3) un  
altro 'deciso' intervento di Cuosemo –<sup>56</sup> il dolce suono di una

<sup>56</sup> Ecco i versi della Scena terza che per protagonista Cuosemo «solo»: Rec.: «E comme so papurcchie / l'huommene a 'sto paese? / Se fanno nfonecchià da le mmogliere: / le borrià sempe dare a li morsiente / cuorpe de focozzone, / e farele scognà tutti li diente: / così se ne iarrìa / lo spireto da cuorpo, e la pazzia». Aria: «A 'sta razza / co la mazza / dalle sempe a li feliette. / S'accossi faie / da mille guaie / te puoie levare / da mille appriette». Rec.: «Voglio che foss'accisa sette vote / io le farrià lo boja / pocca n'hommo nzorato / è de trivolate chino, / e de tromiente, / è sempre tormentato. / E fa 'na vita de no desperato». Aria: «La moglie è no martiello, / che te vatte sempe 'ncapo, / e

sinfonia, proveniente dal «Domo con l'altare del Santo», dapprima ne rallenta il passo, facendola poi sprofondare in un «dolce sonno».<sup>57</sup> Come indica la didascalia (II. 5): «Qui appare il Santo, in aria buttando in seno una cartola con questi caratteri»:

S. ANTONIO

Più temer del cieco Averno  
tu l'insidie non dovrai,  
e l'abisso per suo scherno  
con quest'armi vincerai.

Lo «Scherzo drammatico» ha così fine, e nonostante Cuosemo abbia ancora qualcosa da ridire

[...]  
È femmena a la fine, e comme tale  
Nocere no le po' nesciuno male  
[...]

anche lui si unisce al «Tutti» conclusivo, intonando i seguenti versi

Chi ricorre a questo Santo  
ha dal Ciel quanto richiede,  
con amor grato e giocondo  
ogni duol grave e profondo  
in piacer mutar si vede.

A distanza di 45 anni e dopo l'esperienza dell'*Abigaille* (Roma, 1736), Francesco Durante rivolge nuovamente la sua attenzione all'oratorio, musicando (nel 1750) il *S. Antonio da Padova* «Componimento sacro» a tre voci del romano Gregorio Giacomo Terri-

n'arluoggio, che scordato / maje non 'nzona pe' deritto. // Se sbotato ha lo cerviello / face stare tormentato / lo marito sempe affritto».

<sup>57</sup> Ernanda: «Dolce sonno ristoro de l'alma / vieni a dare ristoro al mio cor. // Tu puoi darmi gradita la calma / in un mare d'affanni, e dolor».

bilini (Roma, 1709 - Ravenna, 1755). L'abate romano, autore dei testi di numerosi oratori dati presso le congregazioni dei Filippini,<sup>58</sup> soggiornò in Spagna, in qualità di segretario del nunzio apostolico monsignor Enrico Enriquez, fra il 1750 e il 1754; è probabile, dunque, che sia stato lo stesso Terribilini a portare nella Penisola Iberica copia del suo oratorio il cui libretto fu stampato a Napoli nel 1750.

La *pièce*, commissionata dai «RR. Padri della Congregazione dell'Oratorio di Napoli», come accaduto per l'*Abigaille*, dopo la probabile prima napoletana fu replicata in altre sedi degli Oratoriani: a Venezia nel 1753<sup>59</sup> e nel 1763,<sup>60</sup> indi a Bologna, nella chiesa della Madonna di Galiera, nel 1755.<sup>61</sup> A Venezia, lo si è già anticipato, si conservano le partiture manoscritte di quest'oratorio: una copia, di fattura napoletana, si trova presso la Chiesa di S. Maria della Consolazione detta della Fava (v. fig. 4);<sup>62</sup> la seconda nella Biblioteca Nazionale Marciana (v. fig. 5).<sup>63</sup>

<sup>58</sup> Cfr. G. POLIN, *Dai Prodiggi della Divina grazia alla Conversione di San Guglielmo* cit., p. 94.

<sup>59</sup> S. ANTONIO / DA PADOVA / COMPONENTO SACRO / PER MUSICA / DA CANTARSI / Nell' Oratorio de' RR. Padri della Congregazione dell'Oratorio di Venezia. [...] IN VENEZIA MDCCLIII / CON LICENZA DE' SUPERIORI; SARTORI, n. 20695.

<sup>60</sup> S. ANTONIO / DA PADOVA / COMPONENTO SACRO / PER MUSICA / DA CANTARSI / NELL' ORATORIO / DE' RR. PADRI / DELLA CONGREGAZIONE / DI SAN FILIPPO NERI / DI VENEZIA [...] IN VENEZIA MDCCLXIII / CON LICENZA DE' SUPERIORI; SARTORI, n. 20697.

<sup>61</sup> S. ANTONIO / DA PADOVA / Componento Sacro per Musica / Da Cantarsi nell'ORATORIO de' P.P. della / Congregazione dell'Oratorio / DI SAN FILIPPO NERI / DI BOLOGNA / DETTI / DELLA MADONNA DI GALIERA / MUSICA / Del Sig. D. Francesco Durante Napoletano. / IN BOLOGNA MDCCLV / Per Girolamo Corciolani, ed Eredi Colli a S. Tommaso / d'Aquino. Con licenza de' superiori; SARTORI, n. 20696.

<sup>62</sup> Vedi *supra* la nota 37.

<sup>63</sup> *Idem*. Per le differenze esistenze fra i due testimoni si rinvia alla Tabella 2. Ringrazio sentitamente Silvia Urbani che con generosità estrema ha fotografato il manoscritto integralmente permettendome così la fruizione.

Fig. 4 – GREGORIO TERRIBILINI - FRANCESCO DURANTE, *S. Antonio da Padova*: Frontespizio (Venezia, Chiesa di S. Maria della Consolazione detta della Fava).

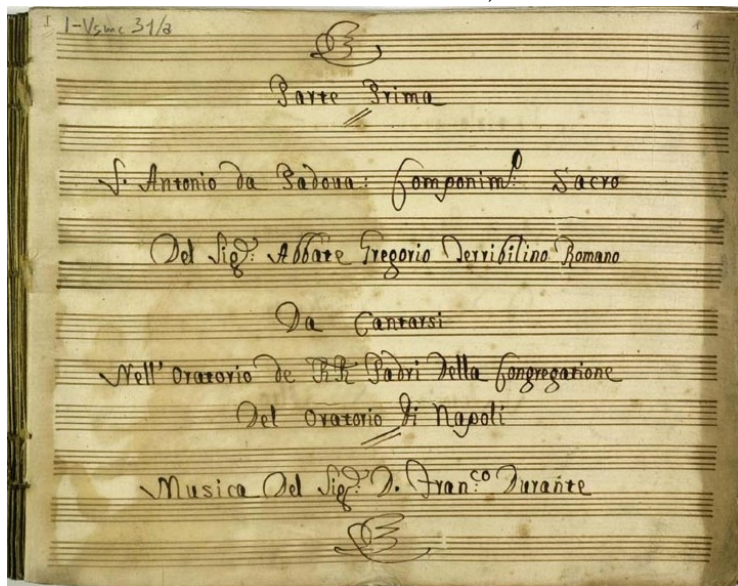
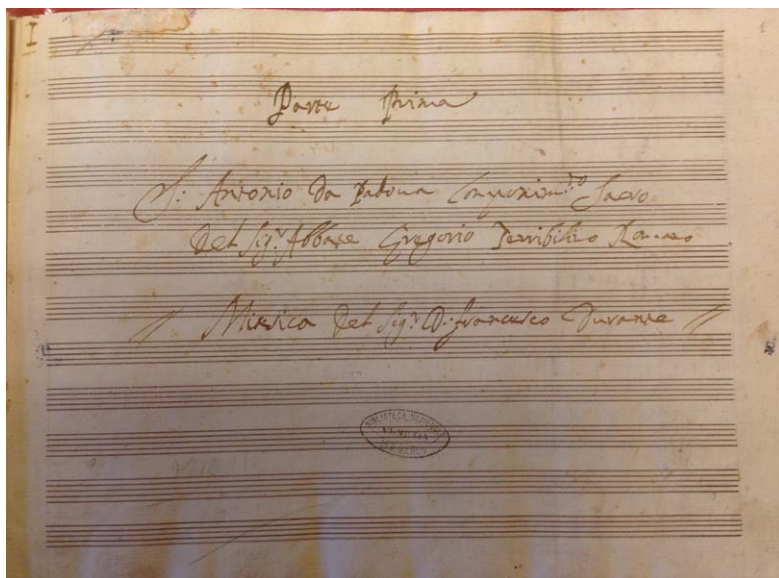


Fig. 5 – GREGORIO TERRIBILINI - FRANCESCO DURANTE, *S. Antonio da Padova*: Frontespizio (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana).



A differenza dello «scherzo drammatico» di Arbentio Bolando, il testo di Terribilini, perfettamente in linea con la produzione librettistica coeva di matrice metastasiana, prende l'abbrivo da uno dei momenti cruciali della vita di S. Antonio.

Siamo nel 1221, proveniente dalla Sicilia dove era giunto dal Marocco a causa di una tempesta, Antonio assiste al Capitolo generale di Pentecoste ad Assisi, dove ha modo di vedere (ma non conoscere) S. Francesco. Qui, conosciuto frate Graziano, provinciale di Romagna, che cercava un frate (che non fosse dotto ma che fosse sacerdote e, quindi, idoneo a celebrare messa), viene destinato al convento-romitorio di Montepaolo, vicino Forlì. Ed è proprio a Montepaolo, nel corso di un'ordinazione sacerdotale, che Antonio rivela – per la prima volta – le sue straordinarie doti di predicatore, ricevendone l'ufficio. Strumento nelle mani del Signore, da questo momento in avanti «è Dio stesso che agisce per mezzo di Antonio, [...] egli è l'inviato di Dio!».<sup>64</sup>

L'oratorio ha inizio con S. Antonio (contralto) nell'atto di descrivere l'eremo di Montepaolo, un luogo solitario in cui tutta la natura che lo circonda lo porta a Dio, e il suo cuore «gode tranquillo [...] pace soave». Il Signore, però, ha per lui ben altri progetti. Ecco, dunque, giungere al cospetto di Antonio prima Amor Divino, indi Fede «donna maestosa in volto» (entrambi soprani), con il compito di comunicare al futuro Santo – «così impone il Cielo» – che è giunta l'ora di lasciare «l'eremo soggiorno», poiché – come declama Fede –

Non dee sì chiara luce,  
che tu accendesti, o Amor, star più nascosa  
nell'oscuro deserto.  
Esca Antonio all'aperto;  
a i vizj indegni, a i pertinaci errori

<sup>64</sup> Cfr. ALFONSO SALVINI, *Sant'Antonio di Padova*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni San Paolo, 2006, p. 84.



muova guerra, e trionfi; in ogni seno  
di carità propaghi il foco interno;  
e faccia a' detti suoi tremar l'Averno.

Antonio è molto scettico: non è possibile che Iddio possa aver scelto lui «uom meschino [con] in mente tenebre d'ignoranza [...] [il cui labbro] non puote disciorsi in fonti di eloquenza». Ma Amor Divino gli rammenta che il Signore «Elegge infimi e infermi [...] a confonder gli alteri / i forti a superar». Convinto da tale affermazione, guidato da Fede e con accanto Amor Divino (con cui intona il Duetto «Lascia ch'io dica addio - Fra questi ermi ritiri», che chiude la prima parte), Antonio lascia l'eremo.

La seconda Parte ha inizio con un intenso recitativo con strumenti (ne sono protagonisti i tre personaggi), durante il quale Antonio, ben istruito da Amor Divino:

[...] Oh! quanti, Antonio  
quanti mostri aggirarsi  
sulla terra vegg'io.  
La frode, il tradimento,  
il furore, la vendetta e lo spavento

e da Fede:

Non solo i vizi rei  
Fremono congiurati  
La terra a desolar. Ma ad onta mia  
Di Manete gl'errori  
tante volte depressi  
osano il capo alzar; e quai serpenti,  
col morso e col veleno  
degli'incauti mortali aprono il seno

prende coscienza della cattiveria e del peccato esistente nel mondo e che potranno essere sconfitti solo con il sostegno della

## Fede e dell'Amor Divino:

Piango il misero stato  
Di tant'alme, che cieche  
Seguon gli errori; o a vizi  
S'abbandonano stolte. Ah! la tua luce  
o santa Fede, e la tua fiamma o Amore,  
le illumini, le accenda. Ah sì, per voi  
la verità, la pace, e l'innocenza,  
strette in nodo giocando.  
sorgano, i mostri a discacciar dal mondo.

Ma oltre a recuperare le anime dei peccatori e condurle nella retta via con le prediche, con prodigi e miracoli (l'aria «Ne' tuoi portentosi»), Fede e Amor Divino gli preannunciano che dovrà combattere battaglie altrettanto ardue: *in primis* contro l'eresia (sia in Italia che in Gallia, nell'aria di Fede «Vedrò confusa e vinta») e poi a Roma a trattare delicati argomenti di ordine religioso (l'aria di Amor Divino «Roma ancor, l'augusta Roma»). E tutto questo in men di due lustri. La *pièce* si conclude con le premonizioni di Amor Divino e Fede: il primo anticipandogli che la sua vita terrena avrà termine «dopo il settimo lustro» dalla sua nascita, quando

AMOR DIVINO

[...]

per i merti e i prodigi  
chiaro al mondo ed al Ciel, tu chiuderai  
nelle braccia d'Amor languendo i rai.

Il secondo preannunciandogli che il suo culto non sarà circoscritto nella città (Padova) destinata a custodire le sue spoglie mortali, ma sarà fra i più diffusi del cattolicesimo:

FEDE

[...]

all'onor della tomba

fra l'itale città Padova è eletta.  
La tua fama ristretta  
nel sepolcro non sia; ma più sonora  
parlerà co i portenti,  
che sgorgheran da lui. Fresca, vermiglia  
sempre sia la tua lingua,  
del tempo edace e degl'incendi a fronte.  
Come di grazie al fonte,  
fin da' climi lontani  
I pellegrini a te verran divoti  
a venerar la tomba, a sciorre i voti.

L'oratorio si conclude con il «Tutti» finale i cui versi

In questa misera terra di pene  
convien combattere, sudar conviene,  
calcar d'affanni stretto sentier.

Dopo i contrasti, l'opre e 'l cordoglio,  
vinto il piacere, l'oro e l'orgoglio,  
in Ciel coronasi il buon guerrier

intonati, con archi e corni, dai tre personaggi (a volte in entrate in imitazione, altre in perfetta omoritmia) sottolineano i pericoli e le difficoltà della vita terrena, indicando la vita esemplare di S. Antonio quale modello da imitare e seguire per superare le avversità ed essere un buon cristiano.

Il *S. Antonio da Padova* consta – oltre i tre movimenti dell'Introduzione – di dodici pezzi chiusi: dieci arie, un duetto e il «Tutti» conclusivo. Essi presentano versi isometrici (sei settenari; quattro ottonari, uno ciascuno quinari ed endecasillabi) e un variegato ricorso alle tipologie di rime; con arie che presentano stanze con un ben assortito schema di rime dove l'ultimo verso della prima strofa, sempre tronco, è assonante o in rima con l'ultimo verso (tronco anch'esso nella maggior parte dei casi) della seconda strofa (v. Tabella 1).

Tabella 1

Tipologia dei pezzi chiusi nel *S. Antonio da Padova*  
*S. Antonio = S. Ant; Amor Divino = A. Div.; Fede*

Numero	Personaggio	Incipit	Schema	Cont. delle sillabe	Morfologia
<b>Parte Prima</b>					
2	S. Ant.	Dell'antro il fosco	ABABC'   DDC'	7,7,7,7t   7,7,7t	ABA dal Segno
3	A. Div.	Non mi vedi	ABBC'   ADDC'	8,8,8,8t   8,8,8,8t	ABA
4	Fede	Perché te il ciel	ABAC'   DBDE'	7,7,7,7t   7,7,7,7t	ABA
5	A. Div.	Sul pensier	ABAC'   BDCDE'	8,8,8,8t   8,8,8,8t	ABA dal Segno
6	S. Ant.	Qual nocchier	ABAC'   ADDC'	8,8,8,8t   8,8,8,8t	ABA
7	A. Div / S. A. Ant	Lascia ch'io / Fra questi	AAB' CDEEF'   GHGI'	7,7,7t, 7,7,7,7,7t   7,7,7,7t	ABA
<b>Parte Seconda</b>					
8	S. Ant.	Si, voi smarrite	ABBC'   DEEC'	7,7,7,7t   7,7,7,7t	ABA dal Segno
9	Fede	Vedrò confusa	ABAC'   DBDE'	7,7,7,7t   7,7,7,7t	ABA
10	A. Div.	Roma ancor	ABC'   DEEC'	8,8,8,8t   8,8,8,8t	ABA
11	Fede	Né tuoi portentì	ABCDEF'G'   HI- LILM'	5,5,5,5,5,5,5t   5,5,5,5,5,5t	ABA dal Segno
12	S. Ant.	Sempre col suo	ABBC'   ADDC'	7,7,7,7t   7,7,7,7t	ABA
13	A 3	In questa misera	AAB'   CCB'	11,11,11t   11,11,11t	ABA dal Segno

La distribuzione delle arie ne prevede: quattro affidate a S. Antonio, tre ciascuno a Fede e Amor Divino, il quale, con S. Antonio, intona il duetto con cui ha termine la prima parte. Oltre alle tre voci la partitura prevede un organico strumentale abbastanza sobrio comprendente: due «trombe corte», impiegate solo nei movimenti esterni della Introduzione iniziale; due corni, previsti nell'aria «Qual nocchiero già dalla sponda» [Allegro con spirito, C, sol maggiore] e nel «Tutti» conclusivo, e gli archi al completo, con due «violette obbligate» previste nell'aria «Sempre con suo bel foco» [Andante] 3/8 / Allegro, C, *mib* maggiore].

Durante non apporta modifiche al testo predisposto da Terribilini; tuttavia, come indicato nel libretto a stampa, «i versi virgolati» e fra questi quelli delle arie «Chi ben ama, ognor costante» (Parte I) e «Stragge il guerrier minaccia» (Parte II), per brevità non furono musicati.

Tutte le arie sono plasmate nello schema AA'BA'; di esse cinque prevedono la ripetizione dal segno, in cui si ripropone identica l'intonazione del secondo *setting* della prima strofa preceduta a volte dalla ripresa abbreviata del ritornello strumentale (v. Tabella 1). La sezione «B», più breve rispetto alla «A», assume in una manciata di brani (le arie «Perché te il ciel riserva», «Sempre col suo bel foco» e il duetto «Lascia ch'io dica / Fra questi ermi») carattere contrastante per andamento, misura e tonalità: e ciò avviene anche per sottolineare musicalmente particolari significati suggeriti dal testo poetico. Emblematico, in tal senso, è ciò che possiamo osservare nella sezione «B» dell'aria «Non mi vedi in man la face» [Allegro, C, *la* maggiore] cantata da Amor Divino, i cui versi

Sì, son io l'Amor verace,  
che tra i boschi or l'alme ascondo;  
or le guido in mezzo al mondo,  
l'altrui notte a colorir

sono sottolineati da Durante con il movimento del basso che da

fa $\#_2$  scende cromaticamente sino re $_1$  (accordo di si minore) su cui egli, sapientemente, giustappone armonie sempre in rivolto, spesso sulla sensibile e/o sul IV grado aumentato, arricchito con settime e none affidate al canto, che ben esprimono la guida sotterranea e nascosta che compie l'Amor Divino, che solo alla fine, e su una chiara cadenza V - I, si rivela come luce nella notte (v. es. 1).

Es. 1 – FRANCESCO DURANTE, *S. Antonio da Padova*, aria:  
«Non mi vedi in man la face», bb. 72-85.

72 [Fine]

VI I

VI II

Via. staccato

A. Div. Sì, so - n'io l'a - mor ve - ra - ce, che tra i bo - schi or l'al - me a -

[Bassi] 78 80

76

VI I

VI II

Via.

A. Div. - s - condo; or le gui - do in mez - zo al mon - do, l'al - trui not - te a co - lo -

[Bassi]

80

VI I

VI II

Vla.

A. Div.

[Bassi]

-rir, l'al-trui not-te a co-lo-rir, a co-lo-rir.

2

Da capo [al Fine]

L'intonazione di Durante è sempre attenta e assai puntuale nell'esprimere il senso dei versi, che spesso raggiunge una notevole intensità drammatica. Le sue scelte stilistiche, infatti, sono assai simili a quelle adottate dai suoi colleghi coevi che però godevano di una maggiore notorietà in quanto autori di opere in musica, genere mai affrontato da Durante.

Notevole, in tal senso, si rivela l'uso del recitativo con strumenti. Come si può osservare nella Tabella 2 (in Appendice) ve sono quattro in tutta la *pièce* (i primi due intonati da S. Antonio, il terzo cantato da Fede e Amor Divino, l'ultimo affidato a turno ai tre personaggi) e inseriti in momenti tipici dell'oratorio atti a sottolineare un'intensificazione drammatica suggerita dal testo poetico e che Durante esalta mostrando una sensibilità 'drammaturgica' degna d'un consumato operista. È quanto avviene, ad esempio, con i due recitativi intonati da S. Antonio. Il primo segna l'abbrivo dell'oratorio e segue, senza soluzione di continuità, la battuta conclusiva del III movimento della Sinfonia d'apertura, che si chiude sull'accordo di tonica (re maggiore), ma che con un rapido movimento scalare discendente, raggiunge e si sofferma su un sol diesis all'unisono degli archi (accordo di mi maggiore primo rivolto, II grado di fa# minore), su cui si distende il *melos* del protagonista (v. es. 2).





7

VI I

VI II

Vla.

S. Ant.

[Bassi]

Largo

*f*

[Largo]

[Largo]

[*f*]

[*f*]

oh quan-to a gl'oc-chi e al cuo-re ca-ri sie-te d'An-to-ni-o: in voi ri-

Largo

*f*<sup>7</sup>

Come già anticipato è il momento in cui S. Antonio descrive la sua permanenza sull'eremo di Montepaolo dove, in completa solitudine («lungi dal mondo»), ha trovato, nonostante le difficoltà, «vero gaudio e piacer». La musica di Durante – con armonie dissonanti, ritmi puntati, rapidi passaggi scalari che si giustappongono a lunghe note tenute –, segue passo passo la vivida descrizione del luogo, esaltando, al contempo, con efficacia la profonda emozione del Santo, il cui animo è colmo di gioia e amore, poiché ogni cosa ascoltata e ammirata nell'eremo «tutto di Dio ragiona» e a Lui lo conduce (v. es. 3).

Es. 3 – F. DURANTE, *S. Antonio da Padova*, rec. accomp.:  
«O di quest'erto monte», bb. 28-36.

28

VI I

VI II

Vla.

S. Ant.

[Bassi]

*f*

[*f*]

[*f*]

se cor-rer veg-go al mar que-sto ru-scel-lo; al suo ra-pi-do cor-so,

*f*

*f*

Il secondo – più breve del precedente, incorniciato fra da due recitativi secchi – sottolinea il momento in cui S. Antonio, che ha appena riconosciuto l’Amor Divino, incontra la Fede

Oh! quanto io miro  
 Donna maestosa in volto,  
 cui bianco velo i lumi  
 ricuopre, ma non toglie  
 de’ lumi lo splendor!

e ne dà – pieno di stupore e ancor prima di riconoscerla – una intensa descrizione

[...] Fulgida Croce  
 nella destra sostiene; chiuso volume

da sette aurei sigilli,  
 dell'altra mano è in carco. Oh! qual mi desta  
 riverenza e stupor!

sottolineata da armonie dissonanti procurate dal movimento cromatico discendente del basso e delle note tenute di violini e viole (v. es. 4).

Es. 4 – F. DURANTE, *S. Antonio da Padova*, rec.:  
 «Perdona, o santo Amor», bb. 4-21.

4 Amor Divino S. Antonio

Vol - gi - ti; os - ser - va chi s'ap - res - sa, a che vie - ne. Oh! quan - to io

7 mi - ro Don - na ma - e - sto - sa in vol - to, cui bian - co ve - lo i lu - mi ri -

10 VI I VI II Vla.

-cuo - pre, ma non to - glic de' lu - mi lo splen - dor! Ful - gi - da Cro - ce nel - la

[B. c.]

13  
VI I  
VI II  
Vla.  
de - stra so-stien; chiu - so vo-lu - me da' set - te au - rei si - gil - li,  
[B. c.]  
4/2 15 4/2

16  
VI I  
VI II  
Vla.  
dol. [f] del - l'a - tra ma - no è in - car - co. Oh qual mi de - sta ri - ve -  
[dol.] [f] [dol.] [f]  
[B. c.]  
6 7 f 15

19 Amor Divino Fede  
ren - za e stu - por! La Fe - de, la Fe - de è que - sta. Te fra' mie - i for - ti e -  
[B. c.]

Altrettanto significativo è il recitativo accompagnato con cui si apre la Parte II dell'oratorio. A turno Amor Divino e Fede riferiscono ad Antonio – lo si è già anticipato – della malvagità degli esseri umani che spesso cedono ai vizi del mondo. Pericoli sottolineati dalla musica di Durante con armonie dissonanti, con disegni melodici puntati a cui si accompagnano figurazioni acefale e sincopate e repentini cambi agogici e dinamici (v. es. 5).

Es. 5 – F. DURANTE, *S. Antonio da Padova*, rec.:  
 «Eccone a piè del monte», bb. 7-21.

7

VI I

VI II

Vla.

[Amor Divino]  
 vi - sta del mon - do lu - sin - ghier. Oh quan - ti An - to - ni - o,

[B. c.]

10

VI I

VI II

Vla.

[f]

[f]

[f]

quan - ti mo - stri ag - gi - ran - si sul - la ter - ra veg - g'io la fro - de, il tra - di - men - to, il fu -

[B. c.]

14 6

13

VI I

VI II

Vla.

Presto

Presto

Presto

Fede

-ror, la ven - det - ta e lo spa - ven - to. Non so - lo i vi - zi - rei

[B. c.]

14 Presto

16

VI I

VI II

Via.

V.

B. c.]

fre-mo-no con-giu-ra-ti la

[f]

[f]

19

VI I

VI II

Via.

V.

B. c.]

ter-ra a de-so-lar. Ma ad on-ta mia, di Ma-ne-te gl'er-

Presto

Presto

Presto

Presto

f

f

f

f

Parimenti le arie mostrano una profonda sensibilità a quel 'far musica' secondo le parole che Durante esprime con melodie vigorose ed efficaci, spesso contrastanti per gestualità e per 'affetti' realizzati (*suspiratio*, ipotiposi) con l'orchestra che dialoga con la voce in maniera chiara e trasparente, ricorrendo spesso ad una testura di tipo imitativa, resa espressiva dalle numerose indicazioni dinamiche e dagli efficaci disegni ritmico-melodici. Le melodie evidenziano, inoltre, un uso sapiente della dissonanza e del cromatismo, poggiati su *continuum* armonico altrettanto efficace, intriso di armonie spesso diminuite e cromatiche che – come nel caso dell'aria «Non mi vedi in man la face» – comportano improvvisi passaggi di modo e di tonalità (v. *supra*



49

VI I *mezzo f* *dol.*

VI II [*mezzo f*] [*dol.*]

Vla. *dol.*

A. Div.

[Bassi] *dol.*

5 6

53

VI I *pf*

VI II *pf*

Vla.

A. Div. lo, men - tre par - lo il sen lan -

[Bassi]

6 5

e «Sul pensier del vicin danno» [Allegro, C, re maggiore] o in quelle di Fedè «Vedrò confusa e vinta» [Allegro agitato, 2/4, re maggiore] (v. es. 7):



Es. 7 – F. DURANTE, *S. Antonio da Padova*, aria:  
 «Vedrò confusa e vinta», bb. 99-126.

99

VI I *p* *f* *p* *f*

VI II [*p*] [*f*] *p* *f*

Vla. *p* *f* *f*

Fede  
 fre - me-re la\_ ve - drò, fre - me-re la\_ ve - drò,

[Bassi] *p* *f* *f*

106

VI I *p* *f* *p*

VI II [*p*] [*f*] [*p*]

Vla. [*p*] *f* *p*

Fede

[Bassi] [*p*] *f* *p*

113

VI I *p*

VI II [*f*] [*p*]

Vla. *f* *p*

Fede

[Bassi] *f* *p*

120

VI I *f* *mezzo f*

VI II *f* *mezzo f*

Vla. *f* *mezzo f*

Fede ed

[Bassi] *f* *mezzo f*

e «Ne' tuoi portenti» [Allegro, 3/8, *sib* maggiore] (v. es. 8):

Es. 8 – F. DURANTE, *S. Antonio da Padova*, aria: «Ne' tuoi portenti», bb. 67-87.

67

VI I *mezzo f* *p*

VI II *mezzo f* *p*

Vla. *mezzo f* *p*

Fede fin col - la fac - cia di va - go in - fan - te nel - le - tue brac - cia di - scen - de -

[Bassi] *mezzo f* *p*

74

VI I *fp* *fp* *fp*

VI II [*fp*] [*fp*] [*fp*]

Vla. [*fp*] [*fp*] [*fp*]

Fede - ra,

[Bassi] [*fp*] [*fp*] [*fp*]

come pure nell'aria di paragone (con corni archi e continuo) «Qual nocchiero già dalla sponda» [Allegro Con spirito, C, sol maggiore] cantata da S. Antonio. Come si può osservare dagli esempi, si tratta di arie in stile moderno che potrebbero ben trovarsi in non poche opere in musica coeve.<sup>65</sup>

La Tabella 2 evidenzia un assetto tonale complessivo abbastanza unitario che ruota sulle tonalità di re e la maggiore. Ciò, tuttavia, non impedisce a Durante di assegnare a ciascun brano la tonalità ritenuta più idonea all'espressione dell'affetto. E se le arie nelle tonalità maggiori di do, re, sol e la si distinguono per brillantezza sonora quelle con i bemolli si apprezzano per il particolare *pathos* che promanano, come è possibile osservare nelle arie «Ne' tuoi portenti» in *sib* maggiore, intonata da Fede, e, in particolare, in «Sì, voi smarrite agnelle» e «Sempre col suo bel foco», cantate da S. Antonio, ed entrambe in *mib* maggiore. Quest'ultima, in particolare, si caratterizza per la particolare *nuance* timbrica evidente all'ascolto, e che Durante ottiene pre-

<sup>65</sup> Del *S. Antonio da Padova* esiste un'incisione realizzata da I Solisti Veneti, diretti da Claudio Scimone (registrazione da LP Fonit Cetra, 1981) disponibile in rete cercando Francesco Durante - Sant'Antonio da Padova - YouTube, a cui si rinvia per un ascolto completo dell'opera.

scrivendo in organico, oltre ai violini e al continuo, due «violette» obbligate. Si tratta dell'ultima aria cantata dal Santo che, dopo essere stato informato, da Amor Divino e Fede, del destino che lo attende negli ultimi anni della sua vita terrena e della gloria eterna di cui godrà dopo la sua morte, rende grazie all'Altissimo per averlo scelto fra gli umani, adorandone per sempre i suoi «decreti». Ma se nella prima strofa dell'aria egli asserisce, con inequivocabile fermezza, di tenere sempre vivo nel suo petto «il bel foco [...] d'Amore» e di seguire fedelmente lo «splendore» della Fede – musicalmente sottolineato dal caldo accompagnamento delle viole (rapidi arpeggi e terzine di semicrome atte a realizzare le lingue di fuoco che ardono, vive, nel petto di Antonio illuminato e guidato dalla lucentezza della

Es. 9 – F. DURANTE, *S. Antonio da Padova*, aria:  
«Sempre col suo bel foco», bb. 25-45.

25

VI I

VI II

Vla I

Vla II

S. Ant.

[Bassi]

Sem-pre col suo bel fo-co ar-da il mio pet-to A-mo-re; Fe-de col

dol.

[dol.]

32

VI I *fp* *fp* [*fp*]

VI II [*fp*] [*fp*] *fp*

Vla I *f* dol. *f* *f* dol. *f* dol. *f* dol.

Vla II [*f*] [*f*] [dol.] [*f*] [dol.] [*f*] [dol.]

S. Ant. *tr*  
suo splen - do - re col su - o splen - do - re il - lu - stri il mi - o pen -

[Bassi] *fp* *fp*

39

VI I

VI II

Vla I *pf* *f* dol. *f* dol.

Vla II [*pf*] [*f*] [dol.] [*f*] [dol.]

S. Ant. sier il mio pen - sier il

[Bassi] 7 [*f*] [*f*]

fede, v. es. 9) – nella seconda, con altrettanta determinazione lancia la sfida a «tutte d’Averno l’ire» domandone «l’ardire» e mai temendone l’azione; una sfida che Durante sottolinea passando dal 3/8 al tempo ordinario (Allegro), con il repentino passaggio alla relativa minore (do minore) e con tutti gli archi che accompagnano il canto con veloci e decisi ribattuti di

semicrome che si giustappongono a brevi incisi melodici (ora dei violini ora delle viole) paralleli al canto, che danno vita ad armonie dissonanti (v. es. 10).

Es. 10 – F. DURANTE, *S. Antonio da Padova*, aria:  
 «Sempre col suo bel foco», bb. 101-112.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 101 to 104, and the second system covers measures 105 to 108. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes the following parts and markings:

- VI I:** Violin I, starting with a *[Fine]* marking and a *f* dynamic. The melody is marked *[mezzo f]* in the second measure.
- VI II:** Violin II, starting with a *f* dynamic. The melody is marked *[mezzo f]* in the second measure.
- Vla I:** Viola I, starting with a *f* dynamic. The melody is marked *mezzo f* in the second measure.
- Vla II:** Viola II, starting with a *f* dynamic. The melody is marked *mezzo f* in the second measure.
- S. Ant.:** Soprano, with the lyrics: "Ch'io sfi-de-rò fra po-co tut-te d'A-ver-no".
- [Bassi]:** Bass, starting with a *f* dynamic. The melody is marked *mezzo f* in the second measure.

The second system (measures 105-108) features dynamic markings of *f*, *f dol.*, and *dol.* for the vocal line and instrumental parts. The lyrics for the Soprano part are: "l'i-re; ne-do-me-rò l'ar-di-re mai-nol sa-prò te-".

Altrettanto suggestiva è, inoltre, l'unica aria in modo minore «*Perché te il Ciel riserba*» cantata da Fede la quale – rivolgendosi al Santo – con piglio energico nella sezione «A» dell'aria [Allegro, C, sol minore), con grazia amorevole nella «B» [Largo, 3/8, re minore], gli rende noto il fatto che, le disavventure patite in Africa, che lo avevano condotto poi «alle sicane sponde», sono il segno evidente che l'Altissimo lo ha scelto quale 'mezzo divino' destinandolo «a tante belle imprese», sempre guidato da Amor Divino e da Fede. Anche in quest'aria, come del resto nella precedente e in alcune altre ancora (v. Tabella 2), è da sottolineare l'attenzione rivolta al testo poetico da Durante, il quale alla diversa condizione affettiva, suggerita dai versi della seconda strofa dell'aria, fa corrispondere nella sezione «B», un'adeguata musicazione che si distingue dalla precedente sezione per mensura, indicazione agogica e un più movimentato e imprevedibile percorso armonico.

Non sfugga, infine, il fatto che i brani di apertura e chiusura dell'oratorio – la Sinfonia iniziale e il duetto finale – siano in re maggiore, tonalità attraverso la quale Durante riesce a dare unità all'intera composizione.

APPENDICE

Tabella 2

Elenco dei numeri chiusi

S. Antonio da Padova – Napoli 1750 (Fonti: I-Vsmc 31/a-b e I-Vnm 11420)

(Gregorio Giacomo Terribilini – Francesco Durante)

Amor Divino: Canto; Fede: Canto; S. Antonio: Alto

Numero	Parte Prima			Tonalità
	Tempo-metro	Organico		
1. Introduzione	Allegro, C Largo, C Allegro, 3/8	tr corte I, tr corte II, vl I, vl II, vla, b [vl I, vl II, vla, b] [tr. corte I, tr. corte II, vl I, vl II, vla, b]	re → re sol min → re re	
Rec. accomp.: «O di quest'erto monte»	Largo, Lento	[vl I, vl II, vla, S. Ant - A, b]	mi → fa# min → sol min → fa	
2. Aria: «Dell'antro il fosco orrore»	Con moto, 3/8	[vl I, vl II, vla], S. Ant - A [b]	fa   re min → sib → fa dal Segno	
Rec.: «Antonio a me diletto»		Am. Div. - C, [bc]		
3. Aria: «Non mi vedi in man la face»	Allegro, C	[vl I, vl II, vla], Am. Div. - C, [b] S. Ant. - A, [bc]	la   fa# scende crom. sino a re	
Rec.: «Perdona, o Santo Amor» →				
Rec. accomp.: «Fulgida croce nella destra sosten» →		[vl I, vl II, vla], S. Ant - A, [bc]	do → sib	
Rec.: «La fede è questa»				
4. Aria: «Perché te il ciel riserba»	Allegro, C   Largo 3/8	Am. Div. - C, [bc] [vl I, vl II, vla], Fede - C, [b]	sol min.   re min	
Rec.: «Dopo un pegno sì grande» →		Am. Div. - C, [bc]		
Rec. accomp.: «Esca Antonio all'aperto»	Con spirito, C → Largo	[vl I, vl II, vla], Fede - C, Am. Div - C, [bc]	mi → si min	
5. Aria: «Sul pensier del vicin danno»	Allegro, C	[vl I, vl II, vla], Am. Div. - C, [b]	re   si min → sol → re dal Segno	
Rec.: «Signor, chi mai son'io»		S. Ant. - A, [bc]		
6. Aria: «Qual nocchiero già dalla sponda»	Allegro con spirito, C	cor I, cor II, vl I, vl II, vla, S. Ant. - A, [b], Fede - C, [bc]	sol   mi min.	
Rec.: «Sarò tua guida ognor»				
7. A. 2: «Lascia ch'io dica - Fra questi ermi»	Amoroso andantino, C	[vl I, vl II, vla], Am. Div. - C, S. Ant. - A [b]	la   fa# min	
<i>Fine della Prima Parte</i>	Allegro assai, C			



Parte Seconda			
Rec. accomp.: «Eccone a piè del monte»	Con Spirito, allegro assai, C	[vI, vl II, vla], Am. Div. - C, Fede - C, S, Ant. - A, [b]	Fa → Mi <sup>b</sup>
8. Aria: «Sì, voi smarrite agnelle»	Andante grattioso, 3/8	[vI, vl II, vla], S. Ant. - A [b]	mi <sup>b</sup>   do min → mi <sup>b</sup> dal Segno
Rec.: «L'alma ne' falli immerse»		Am. Div. - C, [bc]	
9. Aria: «Vedrò confusa e vinta»	Allegro agitato, 2/4	[vI, vl II, vla], Fede - C, [b]	re   si min.
Rec.: «Ah santa Fede»		S. Ant. - A, [bc]	
10. Aria: «Roma ancor, l'augusta Roma»	Andante spiritoso, ℓ	[vI, vl II, vla], Am. Div. - C, [b]	do   fa
Rec.: «A sì fausti presagi»		S. Ant. - A, [bc]	
11. Aria: «Ne' tuoi portenti»	Allegro, 3/8	[vI, vl II, vla], Fede - C, [b]	si <sup>b</sup>   sol min. → si <sup>b</sup> dal Segno
Rec.: Tanto in men di due lustri»		Am. Div. - C, [bc]	
12. Aria: «Sempre col suo bel foco»	[Andante] 3/8   Allegro, C	vI, vl II, vla I, vla II, C, S. Ant. - A, [b]	mi <sup>b</sup>   do min
Rec.: «All'opra, Antonio, all'opra»		Fede - C, [bc]	
13. A 3 - Tutti: «In questa misera terra»	Allegro, 3/8	cor I, cor II, vl I, vl II, vla, Am. Div. - C, Fede - C, S. Ant. - A, [b],	re   si min. → re dal Segno
<i>Lauds Deo - Fine</i>			

\* In I-Vnm 11420, rispetto alla medesima aria trādita in I-Vsmc 31b, nella parte del canto (S. Antonio) sono tagliate, con biffatura, prima quattro battute di vocalizzo e poi, più avanti, altre nove sempre di vocalizzo, in I-Vsmc 31b corrispondenti alle battute 35-38 e 69-77.



## INDICI



INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE CITATE

**A**

Aa. Vv. (o Anonimi)

*XII canoni a tre voci composti dall [sic] Pietro Metastasio*, 13

*Apocalisse*, 143

*Breviarium Romanum (1823)*, 43

*Breviarium Romanum (1856)*, 43

*Canoni a tre voci del Sig.*

*Francesco Durante*, 12, 15

*Canoni composti dal Abe P. Metastasio*, 13

*Dies irae*, 74

*Ecce sacerdos magnus*, 73

*Finta schiava (La)*, 113

*Giudizio Universale (Il)*, 149

*Iam noctis umbra obdlexerat*, 56

*Ji' vorrei chi scesse la lunè*, 99

*Manuale chorale (1848)*, 43-44

*O divi amoris victima (Inno a S. Francesco)*, 44, 56

*Officia et missae (1847)*, 43

*Raccolta di canoni di più autori a diverse voci*, 10, 12

*Regole con moti del basso, partimenti e fughe*, 6

*Solfêges d'Italie*, 121, 123, 127

*Studio de Cannoni (sic) di diversi autori*, 9-11

*Vesperale Romanum (1864)*, 43-44

*Vocal music presented by the Marquess of Northampton*, 13

Abbatini, Antonio Maria, 69

Abbiati, Franco, 2

Abramo, patriarca, 43

Acquaviva d'Aragona, Troiano, cardinale, 62-63, 65, 70

Addamiano, Antonio, 40

Agiunti, Andrea, 184

Albano, violoncellista, 196

Altuña y Portu, Manoel Ignazio de, 116-117

Ambrogio, santo, 46

Amodei, Cataldo, 130

*Cantate libro I*, 129-130

Angelini-Bontempi, Giovanni Andrea, 112

Angheben, Valentino, 146

Anna d'Austria, regina, 69

Anonimi, v. Aa.Vv.

Anselmi, Alessandra, 61

Antonio da Padova, santo, 53

Aquilina, Frederick, 167

Aragona, Livio, 196

Arresti, Floriano, 10

Arresti, Giulio Cesare, 156

*Figliol prodigo (Il)*, 156

Artaria, editore, 13

- Auerbach, Johanna-Maria, 72-73, 85-87
- Auricchio, Antonio, 123-124  
*Beatus vir*, 123  
*Confitebor tibi*, 123
- B**
- Bacciagaluppi, Claudio, 80, 171, 186
- Bach, Johann Sebastian, 1, 12, 40
- Bachaumont, Louis Petit de, 123
- Bailey, Terence, 139
- Baini, Giuseppe, 27, 42
- Balbi, Melchiorre, 57  
*O divi amoris victima*, 57
- Bambini, Francesco, 188  
*Abigaille*, 188
- Banchieri, Adriano, 112
- Bandini, 10
- Baragwanath, Nicholas, 8
- Barba, gesuita, 70
- Barbella, Emanuele, 84
- Barillot, Jacques, 112
- Baroni, Maria Luisa, 16
- Bassetti, 10
- Basso, Alberto, 165
- Bêche, Jean-Louis, 121-122, 127
- Beethoven, Ludwig van, 12
- Bellinzani, Paolo Benedetto, 188  
*Abigaille*, 188
- Bellosi, Luciano, 147
- Bellotti, Edoardo, 1
- Bencini, Pietro Paolo, 69
- Benedetto XIV, papa, 62
- Benevoli, Orazio, 74
- Bernacchi, Antonio Maria, 121
- Berry, Corre Ivey, 23
- Berti, Michela, 61, 69
- Bertini, Giuseppe, 27
- Besozzo, Leonardo da, 194
- Besutti, Paola, 131
- Bianconi, Lorenzo, 167, 182
- Bini, Antonio, 84
- Blainville, Charles-Henri de, 120-121
- Boiteux, Martine, 61-62, 65, 67, 77
- Bolando, Ardentio, 54, 195, 197, 202  
*Prodigii della divina misericordia verso i devoti del glorioso S. Antonio di Padua (I)*, 54, 167, 195, 197
- Bonaventura, Arnaldo, 13
- Bononcini (Buononcini), Giovanni, 10, 112, 119
- Borri, Giovanni Battista, 10
- Borroni, Alessandro, 57
- Bossa, Renato, 165, 167, 182
- Brahms, Johannes, 2, 12, 15
- Brancati, Andrea, 130
- Brosses, Charles de, conte di Tournay, 112
- Brumana, Biancamaria, 39, 48
- Brunelli, Bruno, 14
- Brunet, Ester, 148
- Bruno, Gioacchino, 130
- Buonamico detto il Buffalmacco, 146-147  
*Giudizio Universale (II)*, 146-147
- Buono, Luciano, 131
- Burney, Charles, 26, 83-84
- C**
- Cafaro (Caffaro), Pasquale, 123

- Cafiero, Rosa, 30, 53, 79-80, 132, 168, 171, 183, 186, 193
- Caldara, Antonio, 2, 10, 12-13  
*Alessandro nell'Indie*  
*Canoni*, 12
- Calvière, Antoine, 118
- Canali, Ferruccio, 144
- Canavasso, Giovanni Battista, 112
- Cappi, Giovanni, 13
- Carafa, Decio, cardinale, 185
- Carapella, Tommaso, 23, 153  
*Peccato (II)*, 153
- Caresana, Cristoforo, 23, 152  
*Dialogo a due voci con violini*, 152
- Carlo III, re delle Due Sicilie, 81
- Carlo VI, imperatore, 12
- Carrer, Pinuccia, 167, 182
- Carrión y Ribas, Francisco Javier de, 114
- Castaldo, Giuseppe, 182  
*Vittoria fuggitiva (La)*, 182
- Cavicchi, Camilla, 85
- Cazzati, Maurizio, 20, 145, 153  
*Cantate morali*, 145, 153  
*Duetti per camera*, 20  
*Peccator pentito*, 153  
*Ricco Epulone (II)*, 145
- Ceriello, Gustavo Rodolfo, 183
- Cesarini, Carlo, 157  
*Figliuol prodigo (II)*, 157
- Ceva, Nicola, 153  
*Dunque verrà quel giorno*, 153
- Cherubini, Luigi, 30
- Chevalier, Ulysse, 43
- Chiaramida, Michele, 1
- Chiti, Girolamo, 27, 70-72
- Choron, Alexandre Étienne, 20, 27, 42  
*Principes de composition*, 20
- Chracas, editore, 69-71
- Chrościcki, Julius A., 61
- Cilea, Francesco, 58  
*Adriana Lecouvreur*, 58
- Ciliberti, Galliano, 59, 61, 69, 72
- Ciolfi, Simone, 19, 24, 35
- Citoni, 10
- Clari, Giovanni Maria, 20, 23, 30, 141  
*Duetti*, 20, 23, 30
- Clementi, Muzio, 1  
*Gradus ad Parnassum, op. 44*, 1
- Cocchi, Gioacchino, 119
- Colautti, Arturo, 58  
*Adriana Lecouvreur*, 58
- Colomb, Romain, 112
- Colombani, Quirino, 10
- Compton, Charles (I marchese di Northampton), 41
- Compton, Spencer Joshua Alwine (II marchese di Northampton), 41, 141
- Conte, contrabbassista, 196
- Conti, Carla, 171
- Conti, Nicola, 114  
*La Passione di Gesù Christo*, 114
- Corelli, Arcangelo, 109, 115, 119
- Corner, Giorgio, 145
- Corp, Christophe, 73
- Corrado (Corraro), Gioacchino, 196
- Corswarem, Émilie, 61
- Costantini, Danilo, 117, 131, 166-167, 170-171, 182-184, 186-187, 196
- Costanzi, Giovanni Battista, 69

- Cotticelli, Francesco, 35, 79, 81, 131, 171-172, 182
- Croce, Benedetto, 183, 196
- D**
- D'Alessandro, Domenico Antonio, 131, 183
- D'Andrea, Gioacchino, 42
- D'Auria, Nicolò, 168
- Dall'Abaco, Evaristo Felice, 10
- Damilaville, Étienne-Noël, 112
- Daquin, Louis-Claude, 118
- Darlington, Stephen, 60, 73
- Dauvergne, Antoine, 123
- De Chabod Saint-Maurice, Thérèse (Di Chiabò, Ludovica Maria Teresa), 111
- De Franchis, Luisa, 172
- De Franco, violinista, 196
- De Lellis, Carlo, 193
- De' Liguori, Alfonso Maria, 84  
*Quanno nascette Ninno (Tu scendi dalle stelle)*, 84, 99-100, 104
- De Martino, Ernesto, 85
- De Petris, Carlo, 184-185  
*Dalla morte alla vita di S. Maria Maddalena eremita*, 184
- De Rochemont, 120
- De Rosa, Carlo Antonio, marchese di Villarosa, 186
- De Simone, Paola, 90
- De Solaro del Borgo, Ottavio Francesco, 111
- De Vercellis, Angélique, 111
- De Wispelaere, Valérie, 41, 60, 86
- Degrada, Francesco, 80
- Della Libera, Luca, 25
- Della Rocca (de La Roche), Joseph-Octavien, conte, 111
- Dell'Olio, Antonio, 129, 131-132, 141, 145, 157, 166-167, 172, 182, 196
- Dent, Edward J., 101
- Di Benedetto, Renato, 171
- Di Capua, Rinaldo, 109, 115, 120
- Di Giacomo, Salvatore, 193
- Di Minori, Giovanni G., 135
- Di Vercellis, Ippolito, 111
- Diderot, Denis, 120
- Dietrich, Walter, 188
- Dietz, Hanns-Bertold, 28, 53, 60, 73, 79-80, 91, 132
- Dobszay, László, 139
- Dodds, Michael, 1
- Dolè, Francesco, 157  
*Prodigio ravveduto (II)*, 157
- Dossini, monsignor, 70
- Draghi, Antonio, 156  
*Figlio prodigo (II)*, 156
- Duchesne, veuve, 107
- Durante, Francesco, 1, 2, 4, 8-16, 19-32, 34, 36-43, 48-51, 53-55, 59-60, 68-74, 76-77, 79-80, 83, 85, 87-99, 101-105, 107-112, 114-127, 129, 131-139, 141-143, 147-148, 151, 154-155, 158-173, 179, 181, 183, 186-193, 195, 199-201, 207-226  
*Abigaille*, 187, 199-200  
*Accoglienza pietosa (L')*, 133, 136-140, 155, 158, 177



- Ad presepe venite pastores*, 80  
*Al fin m'ucciderete*, 25  
*Alme voi che provaste*, 25, 28-29, 33, 36  
*Amor, Mitilde è morta*, 25, 32  
*Andate, o miei sospiri*, 25, 30-33  
*Anima del ricco Epulone (L')*, 132, 134-135, 137-143, 158-160, 173  
*Arie*, 19  
*Atti di contrizione*, 169-170, 179  
*Canoni*, 9-12, 16  
*Cantata del Figliuol prodigo*, 133-135, 137-138, 140-141, 155, 158, 161-162, 176  
*Cantata sopra il fine dell'Uomo*, 134-135, 137-141, 154, 158, 174  
*Cantata sopra il Giudizio Particolare*, 132, 134-142, 148, 158-161, 175  
*Cantata sopra il Giudizio Universale*, 134-135, 137-141, 143, 158, 162, 164, 178  
*Cantate*, 19, 129-180  
*Cerva assetata (La)*, 169, 186  
*Cito pastores*, 80  
*Crudeltà di Nerone (La)*, v. *Seneca furato*  
*Dell'antro il fosco orrore*, mottetto, 190  
*Di più pene al fiero aspetto*, 169-170, 179  
*Dixit Dominus*, 123-124  
*Dormi benigne puer*, 80  
*Dormono l'aure estive*, 25  
*Duetti*, 19-27, 29-30, 33-34, 38, 125, 133, 138, 141  
*Fiero acerbo destin*, 25, 32-33, 37  
*Iste confessor*, 73  
*Ludus puerorum*, 16  
*Madrigali*, 19  
*Messa alla Palestrina*, 73  
*Messa col canto fermo sull'Antifona di san Michele*, 73  
*Messa da requiem, in do min.*, 59-60, 68, 70-74, 76, 121, 123-124  
*Messa da requiem, in la min.*, 59  
*Messa in pastorale, in la magg. (I)*, 86  
*Messa in pastorale, in la magg. (II)*, 86, 91  
*Messa in pastorale, in re magg.*, 79, 85, 87-106  
*Messa in sol*, 88  
*Messa da requiem, in sol min.*, 59  
*Mitilde alma mia*, 25, 27, 32-33  
*Mitilde mio tesoro*, 25, 33  
*O divi amoris victima (Inno di S. Francesco)*, 39-40, 48-51, 53, 55  
*Oh quante volte, oh quante*, 25, 32  
*Partimento in mi bemolle*, 4  
*Prodigii della divina misericordia verso i divoti del glorioso S. Antonio di Padua*, 54, 167, 181, 195-196  
*Qualor tento scoprire*, 25, 32-33  
*Quem vidistis pastores*, 80

- S. Antonio da Padova*, 54-55,  
 181, 187, 189-193, 195, 199-  
 201, 205-227  
*Se pentita è l'alma appieno*, 169-  
 170, 179  
*Seneca furato* (o *svenato*), 134-  
 135, 137-142  
*Si quaeris miracula*, 55  
*Solfeggi*, 8, 121, 127, 140-141  
*Solitudini care*, 138, 140  
*Son io, barbara donna*, 25, 32-33  
*Sonate per cembalo divise in  
 studii e divertimenti*, 117-118,  
 142  
*Vezzosa Celinda, La*, 25, 32  
 Durante, Ottavio, 140  
     *Arie devote*, 140  
     *Scorga Signor la grazia tua*, 140  
 Duron, Jean, 107  
 Dyer, Joseph, 138  
**E**  
 Eby, Jack, 122  
 Eleonora, Maddalena di Neuburg,  
     imperatrice, 156  
 Enriquez, Enrico, 200  
 Ercolani, Giuseppe Maria, 188  
     *Abigaille*, 188  
 Estero, Andrea, 182  
**F**  
 Fabris, Dinko, 41, 60, 86, 182-183  
 Falzarano, Alessandra, 13  
 Fenaroli, Fedele, 2, 16  
 Feo, Francesco, 123, 146, 153-154, 156  
     *Fine dell'Uomo (Il)*, 154  
     *Giudizio Universale (Il)*, 145-  
     146  
     *Morte del Giusto, e del  
     Peccatore (La)*, 153  
     *Padre del Vangelo, e il Figliuol  
     prodigo (Il)*, 156  
     *Peccato*, 153  
 Ferand, Ernest T., 27  
 Ferdinando IV, re delle Due Sicilie, 16  
 Ferraro, Giuseppe, 117  
 Ferraro, Giuseppe, don, 196  
 Fidenti, Lilia Flavia, 145, 152-153  
 Figari, Pompeo, 154  
     *Crudo mar*, 153  
     *Esule dalle sfere*, 154  
 Filippo IV, re di Spagna, 68  
 Filippo V, re di Spagna, 60-62, 65, 68-  
     70, 75, 77  
 Filippo VI, re di Spagna, 63  
 Finscher, Ludwig, 79, 132  
 Fiore, Angela, 171  
 Fitzjames, Giacomo Francesco, 130  
 Florimo, Francesco, 2, 16  
 Framery, Nicolas-Étienne, 109-110,  
     126-127  
 Francesco d'Assisi, santo, 39, 44-46,  
     51, 53, 56-57  
 Franchi, Saverio, 69, 157  
 Frescobaldi, Girolamo, 20  
     *Arie*, 20  
 Fubini, Enrico, 84  
 Fuchs, Aloys, 87  
 Fuga, Ferdinando, 63, 76-77  
**G**  
 Gagnebin, Bernard, 107

- Galati, Virgilio C., 144
- Galeffi, Tommaso Bernardo, 188  
*Abigaille*, 188
- Gallo, trombettiere, 196
- Galuppi, Baldassare, detto Il  
 Buranello, 109, 119-120, 123
- Gambardella, Domenico, 185
- Gamboso, Vergilio, 43
- Gasparini, Francesco, 10
- Gaviniès, François, 122
- Genêt, Jean-Philippe, 67
- Gennaro, santo, 42
- Gerhard, Anselm, 188
- Gialdroni, Teresa M., 1, 130-131, 154
- Gianturco, Carolyn, 154
- Giaquinto, Agnese, 80
- Giay, Francesco Saverio, 122
- Ginguené, Pierre-Louis, 109, 126-127
- Giordano, Carmine, 80  
*Dormi benigne Puer*, 80  
*Quem vidistis pastores*, 80
- Giorgi, Paolo, 153
- Giorgio II, re di Gran Bretagna, 65
- Giotto (di Bondone), 44-46
- Giovani, Giulia, 80, 129, 146, 153, 171, 186
- Giroust, François, 122
- Giuliani, Élizabeth, 107
- Giuliano, Antonio, 196
- Giuliano da Spira, frate, 43
- Giustina, imperatrice, 47
- Gjedingen, Robert O., 4
- Glowka, Barbara, 130
- Gluck, Christoph Willibald, 114
- Gossec, François-Joseph, 122
- Goudar, Ange (pseudonimo di Jean-  
 Jacques Sonnette), 108
- Goudimel, Claude, 119
- Greco, Giovanni, 196
- Gregorio IX, papa, 39
- Grétry, André-Ernest-Modeste, 108, 125
- Grifone, Antonio (conte), 55
- Grimaldi, Louis, principe di Monaco, 69
- Grimm, Friedrich Melchior von, 107
- Guerrini, Olindo, 112
- Guido, Massimiliano, 1
- H**
- Hanley, Edwin, 25
- Hansell, Sven, 81
- Hasse, Johann Adolf, 109, 115, 120-121  
*Nel lasciarti ò padre amato*, 115
- Haydn, Franz Joseph, 12
- Hengerer, Mark, 61
- Herlin, Denis, 41, 60, 86
- Hild, Michel, 122
- Hochstein, Wolfgang, 81
- Honoré III di Monaco, 124
- Hughes-Hughes, Augustus, 141
- I**
- Iacono, Sarah Marianna, 171
- Ildefonso di Toledo, santo, 63
- Innocenzo III, papa, 44
- Insanguine, Giacomo, 5-6, 9  
*Partimento canonico*, 5-6
- J**
- Jacobi, Jörg, 87, 100
- Jansen, Albert, 107

- Johnson, David, 14  
 Jommelli, Niccolò, 109-110, 115,  
 119-120
- K**  
 Kapsberger, Johann Hieronymus, 20  
*Canzonette, Villanelle et Arie a  
 due voci*, 20  
 Keefe, Simon P., 13  
 Kieven, Elisabeth, 63  
 Kircher, Athanasius, 85  
*Musurgia universalis*, 85  
 Kunz, Konrad Max, 1  
*200 piccoli canoni a due voci*,  
*op. 14*, 1
- L**  
 La Borde, Jean-Benjamin de, 125  
 La Fage, Adrien de, 42  
 La Selle, madame, 117  
 La Tour, Françoise-Louise de,  
 Madame de Warens, 111-112  
 Langlé, Honoré, 124  
 Lasinio, Carlo, 147  
*Giudizio Universale (II)*, 147  
 Lasso, Orlando di, 119  
 Latilla, Gaetano, 120  
 Laugen, Maria Rita, 25, 27  
 Lavagna, violinista, 196  
 Lavigna, Vincenzo, 2  
 Leduc, Simon, 122  
 Lenzi, Carlo, 10-11  
 Leo, Leonardo, 9, 11, 16, 109-110, 115,  
 120-121, 123, 146, 156, 166,  
 181, 184  
*Dalla morte alla vita di S. Maria  
 Maddalena eremita*, 184  
*Figliuol prodigo (II)*, 156  
*Giudizio (II)*, 146  
*Infedeltà abbattuta in Assisi (L')*,  
 166, 181  
*Sant'Elena al Calvario*, 115
- Lévesque, Pierre, 121-122, 127  
 Liebescher, Julia, 20  
 Link, Dorothea, 13  
 Lionnet, Jean, 72  
 Liviabella, Lino, 57-58  
*O divi amoris victima*, 58  
*Sorella Chiara*, 58  
 Luca, santo, evangelista, 79, 142-143,  
 148, 154-155  
 Luciani, Luciano, 71  
 Luigi XIV, re di Francia, 69  
 Luigi XVI, re di Francia, 127  
 Luisi, Francesco, 40  
 Lully, Jean-Baptiste, 119  
 Luzzaschi, Luzzasco, 20  
*Madrigali per cantare e sonare a  
 uno, due e tre soprani*, 20
- M**  
 Mably, madame de, 112  
 Maccari, Giacomo, 113  
 Maccavino, Nicolò, 55, 86, 129, 167,  
 181, 184, 187, 191  
 Maclean-Clephane, 41  
 Magaudda, Ausilia, 112, 117, 131, 166-  
 167, 170-171, 182-184, 186-  
 187, 196  
 Maggio, Gaetano, abate, 166  
*Infedeltà abbattuta in Assisi (L')*,  
 166

- Maione, Paologiovanni, 25, 35, 79, 81, 131, 171-172, 182
- Malangone, Domenico, 196
- Malherbe, Charles, 121
- Mammarella, Alberto, 79
- Mamy, Sylvie, 114
- Manna, Gennaro, 120  
*Tito Manlio*, 120
- Manzoni, Francesca, 188  
*Abigaille*, 188
- Marcolini da Fano, Marcantonio, cardinale, 63
- Marcorelli, Giovanni Francesco, 39
- Maria Amalia di Sassonia, regina, 81
- Marie-Antoinette (Maria Antonia Giuseppa Giovanna d'Asburgo-Lorena), regina di Francia, 124
- Marinelli, Francesco, 182  
*Vittoria fuggitiva (La)*, 182
- Marino, Marina, 84, 183, 193
- Martini, Giovanni Battista, 10, 23, 27, 56, 70  
*Esemplare*, 23  
*Iam noctis umbra obduxerat*, 56  
*O divi amoris victima*, 56
- Martinitz, Bernardo Ignazio, conte di, 156
- Marzilli, Walter, 188
- Masi, Giovanni, 29  
*Vologeso*, 29
- Masi, Teresa, 19, 26-27, 29
- Massip, Catherine, 41, 60, 86
- Mattei, Lorenzo, 41
- Mattei, Saverio, 16
- Matteo, santo, evangelista, 143
- Maurizi, Paola, 58
- Mazzino, violinista, 196
- Mazzoni, Antonio Maria, 121
- McClymonds, Marita P., 29
- McCrickard, Eleanor F., 154
- Melani, Alessandro, 69
- Mellace, Raffaele, 80-81, 171, 181, 186
- Metastasio, Pietro, 12-13, 110, 119  
*Alessandro nell'Indie*, 14
- Milano, Giacomo Francesco, principe di Ardore, 117-118  
*Salve regina*, 118
- Mirecki, Franciszek, 30
- Mizzino, trombettiere, 196
- Moffa, Rosy, 69
- Momigny, Jérôme-Joseph, 109-110, 126-127
- Monari, Giorgio, 69
- Monesio, Giovanni Pietro, 157  
*Figliol prodigo (Il)*, 157
- Montaigu, Pierre-François de, 113
- Monteverde, Vincenzo, 57
- Morabito, Fulvia, 35
- Morabito Iannucci, Maria Adelaide, 71
- Morales, Jorge, 61
- Morelli, Arnaldo, 152, 157
- Mostefai, Ourida, 112
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 2, 12
- Musilli, Antonio Maria, 57  
*O divi amoris victima*, 57

## N

Natale, violinista, 196

Natalucci, Tiberio, 57

*O divi amoris victima*, 57

- Nerone, Claudio Cesare Augusto  
 Germanico, imperatore, 142
- Nidas, organista, 125
- Norsa, Emilio, 57
- O**
- Orsini, Mondillo, patriarca, 68
- Orsini d' Aragona, Domenico,  
 cardinale, 29
- P**
- Pace, Valentino, 146
- Pacieri, Giuseppe, 153  
*Huomo moribondo (L')*, 153
- Pagano, Tommaso, 145, 152  
*Angelo ed Anima*, 152  
*Dialogo a tre voci*, 152  
*Epulone nell'Inferno*, 145  
*Maria Avvocata*, 152
- Pagliardi, 10
- Paisiello, Giovanni, 2, 104  
*Messe en pastoral*, 104
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 68,  
 74
- Pampani, Antonio Gaetano, 10
- Pamphilj, Benedetto, cardinale, 157  
*Figliuol prodigo (II)*, 157
- Parisi, Cecilia, 71
- Parrino, Domencio Antonio, 185-186
- Parrino, Nicolò, 185
- Pasqualetti, Cristiana, 150
- Pasquini, Bernardo, 27
- Passadore, Francesco, 145
- Pedro II, re del Portogallo, 69
- Pellegrino, Paolo, 146
- Perez, Davide, 109, 115, 119, 121-122
- Pérez de Rúa, Antonio, 68
- Pergolesi, Giovanni Battista, 110, 119-  
 120, 122-123, 130, 181, 196  
*Cantate*, 130  
*Prodigi della divina grazia (Li)*,  
 181-182, 196  
*Stabat mater*, 122-123
- Perrucci, Andrea, 84  
*Vero Lume tra l'Ombre (II)*, 84
- Pestieri, Nicolò, 169, 186
- Petrucci, Pier Matteo, 152  
*Poesie sacre*, 152
- Piccinni, Niccolò, 124
- Pignatelli, Francesco, cardinale, 168
- Pinto, Angela, 130
- Pitarresi, Gaetano, 79, 86, 112, 168,  
 184, 196
- Pitoni, Giuseppe Ottavio, 10, 27, 71-72
- Polidoro, Antonio, 88
- Polin, Giovanni, 55, 167, 181, 187,  
 190-191, 196
- Pollice, Francescantonio, 117
- Polzer, Joseph, 146
- Porpora, Nicola Antonio Giacinto,  
 109, 119-121, 184
- Pozzi, Raffaele, 167
- Preti, Mattia, 155-156  
*Ritorno del Figliol prodigo (II)*,  
 155-156
- Prontera, Cosimo, 167, 184
- Prota-Giurleo, Ulisse, 193-194
- Pulli, Pietro, 109, 120
- Q**
- Quadrio, Francesco Saverio, 182
- Quaresima, Stefano, 190

Quargnolo, Daniela, 146

## R

Racine, Jean, 58

*Bajazet*, 58

Rameau, Jean-Philippe, 107, 112

*Traité de l'harmonie*, 112

Rasch, Rudolph, 35

Raymond, Marcel, 107

Raynal, Guillaume-Thomas, 120

Rea, Maurizio, 141, 166, 171, 196

Reicha, Anton, 12

*Traité de haute composition musicale*, 12

Riemann, Hugo, 23, 140

Rinaldi, Mario, 29

Rinaldo da Taranto, 143-144

*Giudizio Universale*, 143-144

Ristori, Giovanni Alberto, 81-84

*Adriano in Siria*, 81

*Messa per il Santissimo Natale di Nostro Signore*, 81-83

*Temistocle*, 81

Robinson, Michael F., 104

Rocca, Benedetto, 156

*Figlio prodigo (II)*, 156

Roeckle, Charles Albert, 59

Romani ne' Fabiani, Francesca, contessa, 55

Romaniello, violinista, 196

Rondinella, Francesco, 135

Rosa, Carlo Antonio, marchese, 166

Rossi, Franco, 145

Rossi, Gaetano, 185

Rossi, Luigi, 27

Rostirolla, Giancarlo, 71, 138, 140

Rousseau, Jean-Jacques, 107-120, 123, 127

*Confessions*, 111-113, 116-118

*Devin du village (Le)*, 127

*Dictionnaire de musique*, 107, 110, 115, 118, 120, 127

*Lettre sur la musique française*, 116, 118-119

*Lettre sur l'Opéra italien et français*, 107-108

*Mémoires*, 111, 127

Roze, Nicolas, 41, 142

## S

Sabatier, Gérard, 61, 67

Sabbatino, Nicola, 114

*Jaele*, 114

Sacchini, Antonio, 121

Sacomani, Sabrina, 69

Sadie, Stanley, 14, 29, 79

Saint-Aignan, duchessa, 69

Sala, Nicola, 9, 11

*Regole di contrappunto pratico*, 9, 11

Salernitano, violinista, 196

Salveti, Guido, 167, 182

Salvini, Alfonso, 202

Samuele, profeta, 187-188

Sances, Giacomo, 130, 132-133, 146, 152-153, 156

Sances, Giovanni Felice, 20

*Cantate a due voci*, 20

Sandrinelli, Bernardo, 145

*Giuditio Universale (II)*, 145

Sanguinetti, Giorgio, 1, 25

Santini, Fortunato, 87, 138, 140, 169

- Sarro, Domenico, 181  
*L'opera d'amore*, 181
- Sartori, Claudio, 54-55, 145, 156-157, 166-167, 189-190, 200
- Sartori, Orietta, 69, 157
- Scarlatti, Alessandro, 16, 22, 24-26, 30-31, 34-38, 80, 101, 121, 125  
*Andate o miei sospiri*, 30-32  
*Cantate*, 22, 24-25, 125  
*Messa per il Santissimo Natale*, 80  
*Mitilde alma mia*, 25  
*O di Betlemme altera*, 101  
*Principi della musica*, 34-35
- Schiavo, Mario, 184
- Schiltknecht, Andreas, 1
- Schlecht, Raimund, 138-139
- Schmitz, Eugen, 20-21
- Schubert, Peter, 1
- Schumann, Robert, 2
- Scimone, Claudio, 221
- Segoloni, Carlo, 39
- Selvaggi, Gaspare, 41-42, 86, 121, 124, 141-142
- Selvaggi, Michele, 141
- Seneca, Lucio Anneo, 142
- Sigismondo, Giuseppe, 80, 83, 88, 133, 171, 186
- Simeone, Giuseppe, 196
- Simi Bonini, Eleonora, 80
- Sità, Maria Grazia, 182
- Skarjatin, Aleksandr Jakovlevič, 140
- Solaro del Borgo Chiabò, Angélique de, 111
- Solaro del Borgo, Ottavio Francesco de, Conte di Gouvon, 111
- Sonnette, Jean Jacques, v. Goudar, Ange
- Spada, Giacomo Filippo, 145  
*Giuditio Uniuersale (II)*, 145
- Spinosa, Nicola, 152, 156
- Stamegna, Nicolò, 68
- Stanzione, Mssimo, 150-152  
*Madonna delle Anime purganti*, 150
- Steffani, Agostino, 22-24  
*Duetti*, 22-24
- Stella, Domenico Maria, 57  
*O divi amoris victima*, 57
- Stradella, Alessandro, 153-154, 159  
*Crudo mar*, 153  
*Esule dalle sfere*, 154  
*Per l'Anime del Purgatorio*, 153-154
- Straffelini, Nicola, 1
- Strozzi, Barbara, 20  
*Cantate, ariette e duetti*, 20
- Sullo, Paolo, 8
- Swolensky, Anton, 48
- T**
- Taïeb, Patrick, 122
- Terradellas, Domingo Miguel Bernabé, 109, 115-116, 119-120  
*Artaserse*, 116  
*Mottetti*, 116
- Terribilini, Gregorio Giacomo, 54, 190, 192, 199-202, 207  
*S. Antonio da Padova*, 54, 190, 192, 199, 201
- Thibaut, Anton Friedrich Justus, 87,



136

- Timms, Colin, 22  
Torno, Giulio Nicolò, vescovo, 55, 190  
Toscani, Claudio, 196  
Tour, Peter van, 11  
Trapassi, Pietro, v. Metastasio, Pietro  
Tufano, Lucio, 172  
Tuscano, Fausto, 57  
Tuscano, Francesca, 57
- U**  
Ugolini, Vincenzo, 74  
Ugone, Casimiro Ruggiero, v.  
    Perrucci, Andrea  
Urbani, Silvia, 200
- V**  
Vaccarini, Marina, 182  
Vaccaro, Andrea, 151  
    *Vergine intercede per le anime  
    del Purgatorio*, 151  
Valdus, 10  
Valente, Saverio, 16  
    *Canonetto a 4 voci all'infinito in  
    subdiapason*, 16  
Valentini, Giovanni, 20  
    *Musiche a due*, 20  
Valesio, Francesco, 69  
Vallotti, Francesco Antonio, 55  
    *O divi amoris victima*, 55  
Vasconti, Giacomo, 168  
Veneziano, Gaetano, 166, 172  
    *Cantate*, 171-172  
    *Vergine in figura (La)*, 166  
Veracini, Antonio, 156-157  
    *Figliol prodigo (II)*, 157
- Vercellis, Ippolito de, 111  
Vercellis Chiabò, Ludovica Maria  
    Teresa de, 111  
Verdi, Giuseppe, 2, 16  
Vessicchia, Pierino, 18  
Vessicchia, Roberto, 185  
Vinci, Leonardo, 109, 115, 119-120  
Vittorio-Amedeo II, re di Sardegna,  
    111  
Voltaire (pseudonimo di François-  
    Marie Arouet), 112
- W**  
Wegner, Sascha, 187
- Z**  
Zempel, Giovanni, 187  
Ziino, Agostino, 131, 183  
Zur Nieden, Gesa, 62, 67-69

