

ROCCO CATANIA

«*Dixit Dominus Domino meo*». *L'estetica musicale di Leonardo Leo
nelle intonazioni del Salmo 110*

Ancora oggi, nonostante il contributo di molti musicologi, la produzione sacra di Leonardo Leo attende una riscoperta che renda giustizia a quel genio che ha inciso il Settecento musicale napoletano.¹ I *Dixit Dominus*, insieme con il famosissimo *Miserere* del 1739, sono parte di un repertorio che ha da sempre suscitato l'interesse degli studiosi. Basta sfogliare opere come le *Memorie*

¹ Nell'Ottocento e nel Novecento Leo fu tra i compositori della Scuola napoletana a ricevere più attenzioni da parte della critica e non. Richard Wagner, uomo dalle scarse considerazioni dell'arte italiana, arrivato a Napoli nel suo ultimo viaggio in Italia (1880), dopo essere stato accolto nel Conservatorio con tutti gli onori che si possono riservare a una persona di tale calibro, assistette a una esecuzione del *Miserere* di Leonardo Leo da parte degli studenti rimanendo incantato dalla bellezza e dallo stile dell'autore; cfr. *Neapolitan express: la musica*, s.l., Rogiosi, 2017, p. 37. Senza farsi alcuno scrupolo, egli ritenne non inferiore alla produzione bachiana l'opera del compositore napoletano; cfr. GEORGES LIÉBERT, *Nietzsche and Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. 268; *Cosima Wagner's diaries*, 2 voll., edited and annotated by Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack; translated and with an introduction by Geoffrey Skelton, New York – London, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, II, p. 457. Il caso volle che in quell'occasione un giovanissimo Francesco Cilea, essendo studente del S. Pietro a Maiella, cantasse nel coro. Lì il musicista palmese strinse la mano al creatore della *Gesamtkunstwerk*. Tempo dopo, Cilea in una lettera racconterà quale emozione provò nell'incontrarlo. La lettera in questione è riportata nella biografia edita da Sonzogno; cfr. *Francesco Cilèa*, a cura di Domenico Ferraro, Nandi Ostali e Pietro Ostali Jr., Milano, Sonzogno, 2000, pp. 254-255.

del Marchese Di Villarosa per leggere parole di plauso riguardo queste composizioni.² Lo stesso Giuseppe Sigismondo, nella *Apoteosi della musica*, ricordando la figura di questo eccelso musicista, annota:

Tra le carte da chiesa composte da Leo, mi sono capitati due Dixit, uno a 10 voci concertato per due cori reali nel 1741 in D e l'altro nel 1742 anche a 10 voci³ in C simile. Queste due produzioni sono veramente da grande e sublime maestro.⁴

Più sbalorditivo il fatto che le cronache dell'epoca riportino i titoli di queste composizioni, tanto che sappiamo quando fu la "première", ossia la prima esecuzione assoluta;⁵ quindi è palese che tali composizioni abbiano colpito il pubblico dell'epoca. Evidentemente Leo aveva nei confronti del testo del Salmo CX (o CIX) di Davide, una predilezione, tanto che decise di musicarlo ben nove volte,⁶ sfoderando in alcune versioni una tecnica

² CARLANTONIO DE ROSA, MARCHESE DI VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli: raccolte dal marchese di Villarosa*, Napoli, Stamperia reale, 1840, p. 105.

³ In realtà è a otto voci. Stranamente, dopo aver ricopiato i due manoscritti, Sigismondo commette questo errore. Alla fine della partitura del *Dixit* in Re egli scrive: Copiato da me | Giuseppe Sigis- | mondo per | proprio piacere. La frase non stupisce ma fa capire quanto ne rimase colpito Sigismondo.

⁴ GIUSEPPE SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016, p. 241.

⁵ AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della "Gazzetta" (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2009, p. 39.

⁶ Il numero di queste versioni è importante ma non sorprende, Porpora ne ha scritti ben sei; cfr. WILLIAM MICHAEL HIENZ JR., *The Choral Psalms of Nicola Porpora*, D.M.A., University of Illinois at Urbana Champaign, 1980, p. 118. Per chiunque voglia approfondire, cfr. GAETANO PITARRESI, «*Conquassabit capita in terra multorum*»: il *Dixit Dominus* (1720) di Nicola Porpora ed altre stragi musicali

compositiva avanguardistica ed in altre uno stile più arcaico, legato alla tradizione palestriniana.⁷ Il contributo di Ralf Krause⁸ nello studio della musica sacra di Leonardo Leo fornisce un fondamentale supporto sull'ubicazione di tutti i manoscritti delle rielaborazioni del salmo, oltre a fare un'accurata analisi sul rapporto di questi pezzi con l'antica intonazione gregoriana nei diversi "modi". Essendo composizioni in cui si alternano momenti solistici e pezzi d'assieme, il musicologo tedesco fa un elenco dettagliato di come vengano distribuiti i numeri musicali. Di seguito ecco la tonalità, l'organico e la collocazione dei diversi manoscritti.

Dixit Dominus in Do magg.

1. Dixit Dominus
2. Donec poneam
3. Virgam virtutis
4. Tecum principium
5. Juravit
6. Tu es sacerdos
7. Dominus a dextris
8. Gloria Patri
9. Sicut erat
10. Amen

8 vv. (SATB-SATB), vl I-II, ob I-II, cor I-II, bc.

barocche, in *Polifone 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 "Francesco Cilea", pp. 193-222.

⁷ Uno degli insegnanti di Leo fu Giuseppe Pitoni, quindi è naturale vedere nella sua musica *cliché* tipici della scuola romana; cfr. SIEGFRIED GMEINWIESER, s.v. «Pitoni, Giuseppe Ottavio», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, directed by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, XII, pp. 790-791.

⁸ RALF KRAUSE, *La musica sacra di Leonardo Leo (1694-1744), un contributo alla storia musicale napoletana del '700*, edizione italiana a cura di Renato Bossa, Oria (BR), Provincia di Brindisi, 1996.

A-KR L 137,5; A-Wgm Q20732; D-B mus.ms 12812; D-KNh R 802; D-Mbs mus. Mss. 900; D-MÜs Sant. Hs 2345 D-6; DK-Kk In: CI, 725; F-Pn D. 11955; GB-Cfm MU.MS 27, Fol. 1^r-38^v; GB-Lbl Add. MS. 14188, ff. 21^r-58^v; GB-Lbl Add MS. 31526, ff. 52^v-61^r; GB-Lbl Egerton MS 2459, ff. 32^r-136; GB-Lcm MS. 933; I-Baf 324; I-Mc Nosedá M. 12.2; I-Nc Mus. Rel. 1044; I-Nc Mus. Rel. 1045.

Dixit Dominus in Re magg.

1. Dixit Dominus
2. Donec poneam
3. Virgam virtutis
4. Tecum principium
5. Juravit
6. Tu es sacerdos
7. Dominus a dextris
8. Gloria Patri
9. Sicut erat

10 vv. (SSATB-SSATB), vl I-II, vla, ob I-II, cor I-II, bc.

D-B Mus. ms. 12811; GB-Cfm MU.MS. 90; GB-Lb Add. MS 31526; I-Mc Nosedá M. 12-1; I-Nc Mus. Rel 1043; I-Nc Mus. Rel. 1046.

Dixit Dominus in Re magg.

1. Dixit Dominus
2. Donec poneam
3. Dominare in medio
4. Tecum principium
5. Juravit
6. Dominus a dextris
7. Judicabit
8. Gloria Patri
9. Sicut erat

8 vv. (SATB-SATB), vl I-II, bc.

D-MÜs Sant. Hs 2344.

Dixit Dominus in Re magg.

1. Dixit Dominus
2. Virgam virtutis
3. Dominus a dextris
4. Gloria
5. Sicut erat

4vv. (SATB), vl I-II, bc.

P-EVc Ms. Salmo n° 84, BSB-Hss Mus. Ms. 5114.

Dixit Dominus in Fa magg.

1. Dixit Dominus
2. Donec poenam
3. Virgam virtutis
4. Tecum principium
5. Juravit
6. Tu es sacerdos
7. Dominus a dextris
8. Gloria Patri
9. Sicut erat
10. Amen

5 vv. (SSATB), vl I-II, vla, ob I-II, cor I-II, bc.

GB-Lcm MS.932; BG-Ob Tenbury MS. 886.

Dixit Dominus in Sol magg.

1. Dixit Dominus
2. Tecum principium
3. Juravit
4. Dominus a dextris
5. Judicabit
6. Conquassabit
7. De torrente
8. Gloria Patri
9. Sicut erat

4 vv. (SATB), vl I-II, ob I-II, cor I-II, bc.
D-MÛs Sant. Hs 2346.

Dixit Dominus in Sol magg.

1. Dixit Dominus
2. Tecum principium
3. Dominus a dextris
4. Judicabit
5. De torrente
6. Gloria Patri
7. Sicut erat

4 vv. (SATB), strumenti ?, bc.
I-Nc Mus.Rel. 1042. Fol. 1^r-7^v.

Dixit Dominus in La magg.

1. Dixit Dominus
2. Donec poneam
3. Virgam virtutis
4. Tecum principium
5. Juravit
6. Tu es sacerdos
7. Dominus a dextris
8. Judicabit
9. De torrente⁹
10. Gloria Patri
11. Sicut erat
12. Amen

5 vv. (SSATB), vl I-II, vla, ob I-II, cor I-II, bc.

A-Wn Mus. Hs.15527; B-Bc 26-241; CH-E, in: Th 534.11; D-B Mus. ms. 12810; D-Lem III.2.130 n. 1; D-Lem PM. 6926; GB-Cfm MU.MS.27, ff.

⁹ In realtà non c'è cesura fra i pezzi 8 e 9, perché uno confluisce nell'altro.

151r-227v; GB-Lbl Add. MS. 31526, ff. 38r-44v; GB-Ob Tenbury MS 541/1; I-Mc Nosedá M 12-4; I-Nc Mus. Rel 1050.

Dixit Dominus in Sib magg.

1. Dixit Dominus
2. Donec poenam
3. Virgam virtutis
4. Tecum principium
5. Juravit
6. Tu es sacerdos
7. Dominus a dextris
8. Gloria Patri
9. Sicut erat

5 vv. (SSATB), vl I-II, vla, ob I-II, cor I-II, bc.

GB-Ob Tenbury MS 540/2

Sarebbe ridondante in questo intervento descrivere dettagliatamente ogni singolo *Dixit*. Per di piú, la versione conservata a Napoli del *Dixit* a 4 voci in Sol maggiore¹⁰ riporta solo la parte vocale, con qualche stralcio appuntato nel rigo del soprano della parte strumentale. Si omette la parte del basso continuo; quindi, essendo l'unica copia giunta a noi, è davvero difficile comparare l'estetica musicale del pezzo. È mia intenzione, invece, sottolineare come queste composizioni definiscano un autore saldamente legato alla tradizione,¹¹ ma con un grande slancio progressista. Nel 1707 questo ambivalente

¹⁰ I-Nc Mus.Rel. 1042. Fol. 1r-7v.

¹¹ Per tradizione intendo anche i madrigalismi tipici del '500-'600. Un esempio sta nel *Dixit* in La magg. a 5 vv. nel brano «Donec ponam» in cui l'armonia si sposta per movimenti obliqui verso l'alto «Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum» (Finché io renda i tuoi nemici sgabello per i tuoi piedi).

interesse aveva segnato profondamente George Frideric Handel, tanto da scrivere brani come il famoso *Dixit Dominus* in Sol minore, che si caratterizza per la dicotomia della libertà melodica di indole italiana e del rigore del contrappunto di stampo teutonico.¹² Non saprei dire se Leonardo Leo poté visionare la partitura di Handel e prendervi spunto, i cenni biografici non dicono nulla a riguardo. È curioso però vedere come alcuni versi suggeriscano a entrambi i compositori scene di grande teatralità. Forse è appunto la teatralità che rende degne di nota queste composizioni. Tuttavia se in Handel momenti come l'introduzione descrivono la drammaticità del Salmo CX, grazie alla progressione armonica del Sol minore e degli arpeggi dei violini, in Leo le prime misure sono più strettamente legate alla intonazione della salmodia gregoriana.¹³

Ant.
8 g.
D
I-xit Dóminus

Di - - xit Do - mi-nus

Tutte le composizioni iniziano con solennità nel modo maggiore, con l'utilizzo di tutti gli strumenti dell'orchestra; degno di nota è senza dubbio l'inizio del *Dixit* del 1741, in cui la doppia orchestra e il doppio coro rispondono l'uno all'altro (forte richiamo ai cori battenti) in interventi sempre più stretti, fino a che non si uniscono nel finale. Un altro grande *Dixit*, precedente a questo, scritto per doppio coro, è di Antonio

¹² In caso si voglia approfondire rimando al saggio di Sara Zurletti del 2015; cfr. SARA ZURLETTI, *La Querelle des Anciens et des Modernes nel Dixit Dominus di Händel*, in *Polifonie e cappelle musicali* cit., pp. 175-192. Un altro contributo importate è il saggio di Paolo Isotta, che minuziosamente analizza il brano di Handel; cfr. PAOLO ISOTTA, *Dixit Dominus Domino Meo: Struttura e semantica in Haendel e Vivaldi*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», II, 1981, pp. 247-359.

¹³ R. KRAUSE, *La musica sacra di Leonardo Leo* cit., pp. 112, 116, 119.

Vivaldi, risalente ad anni successivi al 1725. La differenza e la qualità aggiunta in Leo sta nell'intuizione di spezzare il verso «*Sede l a dextris meis*» tra i due cori, scelta di grande effetto, sia estetico che stereofonico (Es. n. 1 in Appendice). Una caratteristica però accomuna il compositore veneziano al napoletano: è l'utilizzo del ritmo dattilico, poi puntato sulle parole *Dixit Dominus*, cosa che avviene nella gran parte delle composizioni di Leo. In realtà l'autore non fa altro che rispettare la metrica intrinseca delle parole (si faccia attenzione all'accento sdrucchiolo sul *Do-mi-nus*, che è espletato grazie al ritmo puntato), evitando quel senso "artificioso" che molti melismi hanno nella musica sacra. Tutti i *Dixit* utilizzano per il primo numero musicale i primi due versi del salmo. L'unico a fare eccezione è quello in Fa maggiore a 5 voci, in cui il verso «*Sede a dextris meis*» è un numero a sé stante che attacca subito dopo la corona conclusiva del brano precedente. A livello semantico, lo spezzare in due brani separati i primi versi sottolinea come il secondo sia la parola di Dio che invita l'altro Signore (la consuetudine vuole che sia Gesù Cristo) a sedere alla sua destra; quindi, la voce dell'Onnipotente è così autoritaria da necessitare un pezzo proprio. Inoltre, le due sezioni non sono omogenee, anche se nella parte strumentale ci sono alcuni richiami al ritmo anapestico, per dare senso di unità a tutta la composizione: una è scritta utilizzando una tecnica molto accordale, l'altra è con un contrappunto severo con fugati di finissima arte. L'uso del contrappunto serve anche nel «*Tecum principium*» del *Dixit* del 1741 per descrivere il popolo cristiano che si presenta di fronte a Dio - «*In die virtutis tuae*» (Nel giorno della tua potenza) -; il soggetto della fuga (Es. n. 2) in questione consta di poche battute, come a rappresentare la fragilità umana che non ha la libertà melodica di Dio. Le voci singole dell'umanità si mescolano creando così l'invocazione comunitaria di agnizione del peccato e chiedendo il perdono. Giuseppe Pastore, che nella

sua biografia non cita i *Dixit* di Leo, crede che l'utilizzo del contrappunto sia frutto di una tecnica innata più che "artificiosa", cioè studiata "a tavolino".¹⁴ Entrando in contatto con la produzione di questo autore non si può non essere d'accordo (v. ess. nn. 1 e 2).

Il grande studioso di A. Scarlatti, Edward J. Dent, avendo analizzato, oltre i *Dixit* del 1741 e del 1742, la musica sacra di Leo, senza grandi giri di parole, trova che il suo contrappunto sia strepitoso. Facendo molta attenzione a non sminuire tutto ciò che non è legato al solo contrappunto severo, scrive:

Leo's church music is always characterized by the three qualities which I venture to think are the most important in this class of music – beauty, dignity, and solidity of workmanship. He is at his best in massive fugal movements; a good example has been printed by E. Prout in his book on fugal analysis.¹⁵ His aria movements are of course of the conventional shape, with a good deal of florid vocal writing; but that does not make them any the less beautiful or the less dignified.¹⁶

La costruzione architettonica delle opere è così salda che non vi si trovano elementi casuali: in tutti i *Dixit* lo «*Juravit Dominus*» viene musicato in modo da diventare una sorta di ponte

¹⁴ GIUSEPPE A. PASTORE, *Don Lionardo – Vita e opere di Leonardo Leo*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1994, p. 138.

¹⁵ Dent si riferisce a EBENEZER PROUT, *Fugal Analysis*, London, Augener, 1900.

¹⁶ «La musica sacra di Leo è sempre caratterizzata dalle tre qualità che ritengo siano le più importanti in questa tipologia di musica: bellezza, dignità e fattura. Dà il meglio di sé nei massicci movimenti fugali; un buon esempio è stato riportato da E. Prout nel suo libro sulla fuga. I movimenti delle sue arie sono ovviamente di forma convenzionale, con una buona dose di scrittura vocale fiorita; ma ciò non li rende meno belli né meno dignitosi.» EDWARD J. DENT, *Selected essays*, edited by Hugh Taylor, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 55.

modulante al cuore dell'intero salmo, il «*Tu es Sacerdos*». Quindi, detto in breve, questo pezzo è una preparazione a una *climax*. Molto sorprende il modo con cui l'autore ci arriva. Prendo in considerazione tre versioni: nel *Dixit* del 1741 (Es. n. 3) l'uso dei corni da caccia in un'orchestra e degli oboi nell'altra, e il ritmo puntato, suggeriscono solennità e regalità; in quello in La maggiore avviene qualcosa di simile. Nella partitura della versione del 1742 (Es. n. 4) è curioso vedere come il progressivo ampliarsi delle quartine, l'entrata delle voci e i segni di espressione nella partitura, creino una sorta di crescendo, che è originale sotto ogni punto di vista. L'armonia è molto statica, abbiamo un solo pedale per ben sette battute. Tuttavia, questa carenza di armonie non impoverisce il materiale musicale, poiché poco avvertibile per le dinamiche utilizzate. Ma solo nel manoscritto ritrovato a Boston¹⁷ (*Dixit* a 5 voci in Sol maggiore) abbiamo il massimo dell'ingegno armonico (Es. n. 5). La progressiva modulazione del Re minore a Re maggiore è quanto di più innovativo si potesse chiedere all'epoca; alterare il primo grado alla prima misura dà uno slancio e un'elevazione nonostante il modo minore. In generale, però, tutti i «*Juravit*» hanno questa caratteristica modulante. Questo *cliché* non è estraneo ai metodi della Scuola napoletana, ma il più delle volte avviene alla tonalità di dominante (come, ad esempio, nell'omologo brano del 1742); è più che raro vedere transitare da modo minore a modo maggiore in maniera così dilatata. Chilesotti apprezzava profondamente la musica di Leo e, riconoscendone la propensione progressista, afferma:

Lo stile di Leo nella musica sacra è maestoso, purissimo e pieno d'incanto. Vi si osservano una grande semplicità, una chiarezza, una bellezza d'espressione ammirabili. [...] In esso le dotte

¹⁷ GB-Ob Tenbury MS 540/2.

combinazioni di armonia, lungi dal nuocere all'espressione, sono quasi calcolate sui sentimenti più profondi e più veri del cuore.¹⁸

Come ho detto in precedenza, il cuore del salmo è appunto il «*Tu es Sacerdos*», che in tutte le versioni viene musicato con una parte vocale molto più massiccia di quella strumentale, questo a sottolineare l'aspetto trascendentale e mistico che ha questo versetto. Anche se le tecniche utilizzate da Leo meriterebbero pagine su pagine, traggo spunto da Pastore per riassumere il suo genio: nonostante le complessità, non è l'intenzione musicale che colpisce, bensì il risultato estetico, ossia «una vera opera d'arte, che suscita, ieri come oggi come sempre, commozione e di cui sarebbe un delitto fermarsi a considerare solo la mirabile tecnica, perché ogni anatomia, ogni analisi, sarebbe un affronto all'arte stessa».¹⁹

Non mancano, in queste composizioni, momenti di assoluto profumo pre-classicista. Lo «*Judicabit in nationibus*» del *Dixit in La maggiore*²⁰ (Es. n. 6) incomincia con un tappeto armonico degli archi e un dialogo melodico fra i due oboi, inframezzati dall'intervento dei corni, creando così un'atmosfera dolce e soave per descrivere la visione regale del Dio giudice. Per Leo, il rapporto col testo, anche qui, è di vitale importanza; questo susseguirsi di suoni armoniosi dura per ben 44 battute, delle quali solo un terzo è affidato al coro; tutto il resto sono solo oasi musicali il cui carattere ho delineato prima. Nelle 16 battute in cui

¹⁸ OSCAR CHILESOTTI, *I nostri maestri del passato: note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini*, Milano, Ricordi, 1882, p. 115. Tale intervento è stato ricopiato nel libro di Masutto; cfr. GIOVANNI MASUTTO, *Della Musica Sacra in Italia*, nozioni raccolte da Giovanni prof. Masutto, 3 voll., Venezia, Visentini, 1889, II, p. 148.

¹⁹ G. A. PASTORE, *Don Leonardo* cit., p. 141.

²⁰ Non sappiamo quando fu scritto, Giuseppe Sigismondo ne fa menzione parlando delle composizioni "scolastiche" scritte quando fu docente del

interviene la parte cantata, i versi declamati sono «*Judicabit in nationibus*» (Giudicherà le nazioni), quindi una frase che velatamente ha una funzione descrittiva. Leo sa bene che non può musicare il verso seguente «*Implebit ruinas*» (In mezzo ai cadaveri) con la stessa intenzione del precedente, perciò cambia il tempo e l'andamento ritmico (da 3/4 Larghetto a 4/4 All[egro]): il ritmo puntato e le melodie dai dolci trilli scompaiono per lasciare spazio ad arpeggi velocissimi. Il coro, quasi omoritmicamente, declama il funesto verso. Si arriva al «*Conquassabit capita in terra multorum*» (Ne stritolerà le teste su vasta terra) e la *climax* va crescendo: il tempo cambia ancora una volta (da 4/4 a 3/8) e il ritmo incalza. I corni e gli oboi perdono completamente ogni parvenza di parte melodica e ribattono bicordi in maniera inesorabile. Difatti non ci sono cantabili in questo pezzo, solo arpeggi e un La maggiore costante che poco a poco va a incupirsi (da La maggiore si passa subito in Si minore). Dopo questa musica turbolenta, dopo un materiale musicale così cruento, Leo capisce benissimo che c'è bisogno di un momento di stasi, di tranquillità, e anche qui si lascia ispirare dal testo «*De torrente in via bibet*» (Lungo il cammino si disseta al torrente) per scrivere una bellissima pagina per soprano e flauto obbligato, e cioè solista. Il *melos* idealmente scorre come fosse un fiume: lo sfondo di questa lunga melodia è il gioco di semicrome ai violini che crea una patina sonora molto avvolgente, in modo da sostenere la linea del canto. Anche senza sentire, soltanto vedendo la partitura, possiamo notare con quale bellezza semiografica il flauto ricrei l'oscillazione che si forma sulla superficie dell'acqua (Es. n. 7).

Conservatorio della Pietà dei Turchini; cfr. G. SIGISMONDO, *Apoteosi della musica* cit., p. 238. Ipotizzo che si tratti di un'opera scritta dopo il 1734, anno in cui diventerà Vicemaestro del precitato conservatorio. Cfr. HELMUT HUCKE, s.v. «Leo, Leonardo», in *New Grove Dictionary* cit., X, p. 669.

Roberto Zanetti, che conosceva la partitura, confrontando Leo con Vivaldi, non ritrova questo aspetto naturalistico. A mio parere non tiene conto del modo con cui i due arrivano a musicare tale testo: in Vivaldi l'effetto è palesato dal moto ondoso dei violini, nell'altro è più introverso.²¹ Ciò detto, il flauto ha una parte predominante in molti dei *Dixit*. Chissà se tali parti siano state scritte per nomi di alto livello come Francesco Mancini o Antonio Caputi. Il «*De torrente*» che ho citato prima prevede due battute di improvvisazione; perciò, oltre che essere un abile musicista, bisognava conoscere l'arte compositiva per poter suonare bene il pezzo. Purtroppo, non ho elementi che possano testimoniare che i destinatari di tali note siano i nomi da me ipotizzati, però è molto singolare il fatto che il flauto, specialmente nel *Dixit* del 1741, abbia una parte così estesa e così in rilievo.²² In tutte le elaborazioni, e non solo in Leo, vi è una caratteristica comune, ovvero che il «*Gloria*» (*Gloria Patri, et Filio...*) è separato dal «*Sicut erat*». Ancora oggi, durante le funzioni religiose, il «Gloria al Padre...» viene pronunciato da una persona a cui l'assemblea risponde «Com'era nel principio...». Essendo anche la musica un rito, Leo rispetta la forma responsoriale: il primo dei due versi viene interpretato come un pezzo solistico, o quanto meno con interventi dei soli, presentando linee melodiche di bellezza ineguagliabile. Prendo ad esempio il «*Gloria*» del *Dixit* in Sol maggiore per 5 vv. (Es. n. 8): il coro, in ritmo puntato, omoriticamente declama il «*Gloria*» (anche qui, ancora una volta abbiamo il rispetto della metrica sdrucchiola), dopo di che parte il melisma del soprano solo («*Gloria Patri et Filio*»); il coro di seguito risponde con un altro «*Gloria*» sulla sottodominante. Il soprano solo espone un altro melisma, stavolta più ampio e virtuosistico

²¹ ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Settecento*, 3 voll., Bramante, 1978, II, p. 844.

²² Krause nel suo libro approfondisce l'impiego degli strumenti nella produzione sacra (R. KRAUSE, *La musica sacra di Leonardo Leo* cit., pp. 192-194).

(«*Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto*»), per concludere con il pieno corale sull'accordo di Do maggiore. La linea del soprano solo si sviluppa per battute prima di 4, poi di 7 e alla fine di 8. Il che sta a significare che forse Leo intende utilizzare una metrica quantitativa, per ampliamento della frase musicale, e non per gruppi di numeri pari, come avviene nella gran parte del panorama musicale, inteso nel suo aspetto più generico. Ogni ricerca armonica sparisce: abbiamo un Do maggiore che modula prima al quarto grado e poi alla dominante, per concludere sulla tonica. L'arpeggio dei violini eleva l'ascoltatore in un'estasi mistica, come quando si osserva il soffitto di una cattedrale barocca e si rimane stupefatti dalla bellezza degli affreschi della volta. L'atmosfera che si crea è di forte richiamo a quella patina musicale tipica della produzione haydniana e mozartiana. Analogamente, anche nel *Dixit Dominus* in Re maggiore a 8 voci ritrovato nell'archivio Santini²³ avviene qualcosa di simile (Es. n. 9): Leo oltrepassa gli stilemi della musica barocca e anticipa il classicismo; a battuta 6 osserviamo un'appoggiatura tipicamente viennese. I «*Sicut erat*» sono momenti più corali in cui l'autore ricicla il materiale musicale dell'introduzione per poi traghettare verso l'«*Amen*» finale in cui dà sfoggio della sua abile tecnica contrappuntistica. Trovo che questa scelta, ovvero quella di riproporre idee musicali dei primi numeri, sia un modo per il compositore di ricapitolare e dare senso di unità alle composizioni. In conclusione, lo stile di Leo, come abbiamo potuto constatare, non si limita ai canoni accademici ma si spinge oltre utilizzando strategie musicali inesplorate o molto originali rispetto ai conterranei del tempo. La critica musicale e il mondo della musicologia antepongono questo sentimento progressista allo spirito più tradizionale di Francesco Durante. Io, essendo così

²³ D-MÜs Sant. Hs 2344.

devoto ai due autori, non saprei dire quale sia il più rivoluzionario, né saprei dire quale sia quello più proiettato verso il futuro classicista. Il *Dixit Dominus* in Re maggiore di Durante risalente al 1753 è quanto di più sublime si possa chiedere: basta che si guardino i cromatismi dello «*Juravit*» (Es. n. 10) o il moto melanconico e ondosso del «*De torrente*» (Es. n. 11) per scoprire sentimenti di indole progressista. Leo in ogni opera cerca di stuzzicare l'ascoltatore sperimentando mondi sonori che concepisce in una maniera più istintiva. In buona sostanza, anche se in maniera diversa, i due autori cercano di arrivare a un nuovo modo di concepire la musica, cercando nella strumentazione e nell'armonia una chiave per poter comunicare all'animo umano, in modo che noi ascoltatori ne rimaniamo commossi e ammirati. Gioielli del genere, fino al secolo scorso riuscivano a ottenere qualche sporadica esecuzione; ora è veramente difficile che tali titoli tornino nei programmi delle sale da concerto. Confido in una primavera del Settecento napoletano, in cui fiorisca un interesse che permetta di rieseguire questi tesori di rara bellezza e di elevato sentimento musicale.

APPENDICE

Es. n. 1 – L. LEO, *Dixit Dominus* in Re magg. 1741.
 N. 1: «Dixit Dominus», bb. 39-45.

The musical score is arranged in systems. The first system includes staves for Violins I and II (VI I, VI II), Viola (Vla), Oboes I and II (Ob. I, Ob. II), and vocal parts. The vocal parts include Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Di - xit Do - mi - nus a dex - tris se - de". The second system continues the vocal parts with lyrics: "Di - xit Do - mi - nus a dex - tris se - de". The third system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris se -". The fourth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The fifth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The sixth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The seventh system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The eighth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The ninth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The tenth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The eleventh system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The twelfth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The thirteenth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The fourteenth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The fifteenth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The sixteenth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The seventeenth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The eighteenth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The nineteenth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is". The twentieth system continues the vocal parts with lyrics: "se - de a dex - tris me - is".

Es. n. 2 – L. LEO, *Dixit Dominus* in Re magg. 1741.
 N. 2: «Tecum principium», bb. 21-28.

First system of the musical score. It includes staves for Violin I (VL. I), Violin II (VL. II), Viola (Vla.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B.c.). The lyrics for the vocal parts are: S. Te - cum prin -; A. Te - cum prin - ci - pi - um in di - e in di - e vir - tu - tis vir - tu - tis; B. in di - e vir - tu - tis tu - ae vir - tu - tis. The bassoon part has fingerings 6, 6, 6, 6.

Second system of the musical score. It includes staves for Violin I (VL. I), Violin II (VL. II), Viola (Vla.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B.c.). The lyrics for the vocal parts are: S. ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae vir - tu - tis tu - ae; A. tu - ae Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis; T. in di - e vir - tu - tis vir - tu - tis tu - ae in di -; B. tu - ae Te - cum prin - ci - pi - um in. The bassoon part is divided into Violoncelli and Bassi with fingerings 6, 6, 6, 3, 2, 6, 4, 6, 6, 6.

Es. n. 3 – L. LEO, *Dixit Dominus* in Re magg. 1741.
N. 4: «Juravit Dominus», bb. 1-4.

Largo

Violino I
Violino II
Oboe I
Oboe II
Soprano
Soprano
Alto
Tenore
Basso
B.c.
Violino I
Violino II
Corno I
Corno II
Soprano
Soprano
Alto
Tenore
Basso
B.c.

6
6

Es. n. 4 – L. LEO, *Dixit Dominus* in Do magg. 1742.
N. 5: «Juravit Dominus», bb. 1-5.

[Moderato]

Oboe I
Oboe II
Corno I
Corno II
Violino I
Violino II

p *poco f* *più f* *f*

Ju - - ra - - - - -

Ju - - -

Ju - - - - -

Ju - - - - -

Ju - - - - -

Ju - - - - -

Ju - - - - -

[B.c.]

Es. n. 5 – L. LEO, *Dixit Dominus* in Sol magg.
N. 3: «Juravit Dominus», bb. 1-3.

Largo

The score is for the third movement, «Juravit Dominus», in G major, 3/4 time, marked Largo. It features a woodwind section with Oboe I and II, and Horn I and II. The string section includes Violino I and II, Viola, and B.c. (Cello/Double Bass). The vocal soloists are Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are: Ju - ra - - vit ju - - ra - - - vit.

7 7

Es. n. 6 – L. LEO, *Dixit Dominus* in La magg.
N. 8: «Judicabit in nationibus», bb. 1-6.

Larghetto

Oboe I
Oboe II
Corni
Violino I
Violino II
Viola
Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore
Basso
[B. c.]

Es. n. 7 – L. LEO, *Dixit Dominus* in La magg.
N. 9: «De Torrente», bb. 12-17.

Es. n. 8 – L. LEO, *Dixit Dominus* in Sol magg.
N. 6: «Gloria Patri», bb. 1-6.

Es. n. 9 – L. LEO, *Dixit Dominus* in Re magg. (8 vv.).
 N. 8: «Gloria Patri», bb. 1-23.

Tempo giusto

Violino I
 Violino II
 Soprano
 B.c.

7
 VI. I
 VI. II
 S.
 B.c.

13
 VI. I
 VI. II
 S.
 B.c.

18
 VI. I
 VI. II
 S.
 B.c.

Glo - ria Pa - tri Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Spi -

Es. n. 10 – FRANCESCO DURANTE, *Dixit Dominus* in Re magg. (1753).
N. 3: «Juravit Dominus», bb. 131-142.

4 131

VI. I
VI. II
Vla.
S.
B.c.

Canon[e]
stringere

vit Tu es sa - cer - dos in ae -

135

VI. I
VI. II
Vla.
S.
B.c.

ter - - num Tu es sa - cer - dos in ae -

139

VI. I
VI. II
Vla.
S.
B.c.

ter - - num se - cun - dum

Es. n. 11 – F. DURANTE, *Dixit Dominus* in Re magg.
 N. 6: «De torrente», bb. 1-6.

All^o[egro]

The score consists of two systems of staves. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Bass, and B.c. (Cello/Double Bass). The second system includes VI. I, VI. II, Vla. (Violoncello), S. (Soprano), A. (Alto), B. (Basso), and B.c. (Cello/Double Bass). The B.c. part in the second system includes figured bass notation: 7, 6, ♯, ♯6, ♯6.

