

SALVATORE ESPOSITO FERRAIOLI

«*La morte d'Abel*» di Leonardo Leo:
suggerimenti drammaturgiche e strategie compositive

Fra gli oratori composti da Leonardo Leo, due sono intonazioni di libretti metastasiani: *Sant'Elena al Calvario* e *La morte d'Abel*.¹ La sintesi fra lo stile antico, cifra della musica sacra di Leonardo Leo,² e il linguaggio musicale del melodramma napoletano – uno stile leggero, risultato di una transizione che a partire dagli anni '20 del Settecento aveva abbandonato le complesse logiche del basso continuo in favore della predilezione della melodia della voce superiore – unitamente alla poesia elegante del Poeta Cesareo capace di coniugare afflato spirituale e istanze intellettuali, sono i fattori che fanno di questi oratori due degli esempi migliori della letteratura del genere.³

Partendo da alcune zone d'ombra che circondano alcuni aspetti de' *La morte d'Abel*, come ad esempio i motivi ispiratori del libretto e la data di composizione, il presente contributo intende:

I. proporre una possibile chiave di lettura del racconto veterotestamentario rispetto ad alcune dinamiche politico-religiose in atto durante il regno dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo;

¹ Cfr. GIUSEPPE A. PASTORE, *Don Lionardo. Vita e opere di Leonardo Leo*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, pp. 191-193.

² Cfr. 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, Brindisi, Provincia di Brindisi, 1996, pp. 175-180.

³ Cfr. JOHANN HERCZOG, *Il perfetto melodramma spirituale. L'oratorio italiano nel suo periodo classico*, Roma, Istituto Bibliografia Musicale, 2013, p. 317.

II. intavolare un'indagine circa la prima esecuzione e le successive, facendo riferimento ai libretti e alle partiture manoscritte pervenutici;

III. esaminare le strategie compositive adottate da Leonardo Leo in questo oratorio, mettendole a confronto con la sua stessa produzione, nonché con quella sul medesimo soggetto di altri autori di scuola napoletana e non, al fine di coglierne l'originalità alla luce delle affinità e delle differenze.

I. Nell'aprile del 1730⁴ Pietro Metastasio venne chiamato a Vienna per succedere ad Apostolo Zeno come poeta cesareo presso la corte di Carlo VI d'Asburgo. Fra i suoi compiti rientrava la stesura dei libretti non solo delle opere da rappresentarsi presso il teatro di corte, delle serenate e delle cantate composte per i giorni di festa relativi al cerimoniale della famiglia imperiale ma anche degli oratori che si eseguivano durante la Settimana Santa presso la Cappella imperiale. Infatti Carlo VI, figlio del devoto Leopoldo I «educato dai gesuiti in fervido spirito controriformista»,⁵ aveva rinnovato la tradizione del *Sepolcro*⁶ trasmessagli

⁴ Cfr. *ivi*, p. 172.

⁵ *Ivi*, p. 54.

⁶ Seppur ascrivibili entrambi a forme musicali paraliturgiche, vi erano sostanziali differenze che distinguevano il *sepolcro* dall'*oratorio*: innanzitutto il *sepolcro* consisteva di una sola parte e non prevedeva una predica, accolta invece nell'*oratorio* fra le due parti che lo costituivano; l'argomento elaborato era un episodio o un aspetto della Passione, senza il ricorso ad una vera trama e arricchito dall'intervento di figure allegoriche; vi prendevano parte per lo più solisti ed un organico ristretto, condizioni che permettevano una rappresentazione scenica «più nel senso di una patetica devozione che di una profana teatralità»; *ivi*, p. 55. Infine le esecuzioni dei sepolcri del Giovedì santo avevano un carattere intimo, privato ed elitario e non erano accessibili ad un pubblico così più ampio, seppur selezionatissimo, come avveniva invece per l'oratorio. Tuttavia, a prescindere da queste differenze sostanzialmente formali, l'elemento costante che unisce questi due generi poetico-musicali è la devozione e la spiritualità cristiana che li innerva,

dal padre e, a partire dal 1719,⁷ commissionò prima ad Apostolo Zenò e poi a Pietro Metastasio i libretti delle azioni sacre da rappresentarsi presso la *Hofburgkapelle* durante la Settimana Santa.

Gli oratori composti per la corte di Carlo VI dovevano «racchiudere possibilmente anche riferimenti alla famiglia imperiale e a certe attualità politiche, nonché un'apologia dell'assolutismo per volontà e grazia divina».⁸ In questo senso la trama dell'oratorio metastasiano *Betulia liberata* del 1734 è particolarmente chiarificatrice: l'eroina Giuditta decapita Oloferne e salva il suo paese dall'assedio nemico. Questa trama non è altro che lo specchio della difficile situazione dinastica che attanagliava la casata degli Asburgo: senza un erede maschio Carlo VI si vede costretto nel 1713 ad emanare la Prammatica sanzione la quale, abbandonando la legge salica, prevede la successione al trono anche per via femminile. In questo modo l'imperatore dichiara come legittima erede sua figlia l'arciduchessa Maria Teresa.⁹ La centralità della figura femminile nella situazione dinastica asburgica si riverbera anche nei libretti di Pietro Metastasio nei quali spesso si riscontrano elementi di eroicità femminile e, per esteso, sottesi riferimenti alla situazione politica austriaca.

Tornando a' *La morte d'Abel*, eseguito per la prima volta presso la corte imperiale nel 1732 con musica di Antonio Caldara, ci si potrebbe chiedere quali siano stati i motivi ispiratori che

ispirati da un principio temporale e al contempo religioso che vedeva Vienna capitale del Sacro Romano Impero così come istituito da Carlo Magno: una seconda Roma, sede dell'imperatore protettore di Santa Romana Chiesa. Cfr. *ivi*, p. 52.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 59.

⁸ *Ivi*, p. 57.

⁹ Non tutte le potenze europee erano concordi nel riconoscere la legittimità di questa successione, motivo per il quale ebbe luogo un conflitto passato alla storia come guerra di successione austriaca, conclusosi solamente dopo ben 8 anni dalla morte di Carlo VI, nel 1748.

hanno portato il Metastasio a scegliere il racconto veterotestamentario e se questi hanno un qualche collegamento con la situazione politica imperiale a lui contemporanea. Il prof. Herczog nella sua analisi riconosce nella vicenda dell'Abele un'*Arcadia compromessa*,¹⁰ un idillico stato di beatitudine corrotto da un truce omicidio che all'oltraggio del peccato originale aggiunge l'onta del fratricidio. Tuttavia, tenendo presente alcune dinamiche politico-religiose in atto durante gli anni '30 del regno di Carlo VI, si potrebbe ipotizzare che la rottura della pace a cui si fa riferimento nel libretto non è altro che l'immagine e, probabilmente il motivo ispiratore, di un equilibrio compromesso all'interno dell'impero.

Nel 1648 la pace di Westfalia sanciva la fine della Guerra dei Trent'anni e circa la questione religiosa confermava il principio *cuius regio, eius religio* prescritto dalla pace di Augusta nel 1555 ma, rispetto a questa, aggiungeva fra le confessioni religiose dell'Impero quella Riformata, oltre alla Cattolica e alla Luterana, e accoglieva il principio dell'*exercitium religionis* che poteva essere *publicum*, con il beneplacito del principe, o *privatum*. Infatti il principe poteva non accettare le altre confessioni ma in virtù dello *ius tolerandi* doveva riconoscere ai propri sudditi eterodossi la pienezza dei diritti civili e politici e concedere la così detta *devotio domestica*, cioè la facoltà di esercitare in famiglia, nei limiti della casa, la propria religione. Tuttavia, se da una parte il principe, in virtù dello *ius recipiendi*, aveva la facoltà di ammettere nel proprio stato tutte e tre le confessioni, dall'altra aveva l'autorità, secondo lo *ius reprobandi*, di respingere dal suo territorio i sudditi professanti una delle due confessioni diverse dalla sua. In questo caso il *beneficium emigrationis* concedeva ai dissidenti il diritto di espatriare.¹¹

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 202-208.

¹¹ Cfr. FRANCESCO RUFFINI, *La libertà religiosa. Storia dell'idea*, introduzione di Arturo Carlo Jemolo, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 130-132.

Quest'ultimo scenario si presentò nel Principato arcivescovile di Salisburgo, conservatore e storicamente riluttante alla riforma protestante,¹² durante il governo di Monsignor Leopold Firmian, il quale negò la pubblica professione del culto evangelico:¹³ lo stesso Carlo VI con un editto imperiale del 26 agosto 1731

¹² «Ferocissimamente si esercitava allora il dominio cattolico gerarchico sul territorio del principato arcivescovile di Salisburgo. Ai tempi della riforma si era sparsa la dottrina evangelica fra le buone popolazioni che vivono in quelle amene valli nelle solitarie alpestri capanne, in quelle oscure miniere, ed eziandio in Salisburgo; nella splendida capitale degli arcivescovi, aveva quella dottrina trovato molti aderenti, e le persecuzioni, a cui sino allo scorcio del secolo decimo sesto gli abitatori del Salisburghese eran segno, avevano servito a maggiormente confermare nella detta dottrina i discendenti di tante vittime. Non potendo il popolo professare pubblicamente il culto evangelico, leggeva nascostamente la bibbia, sotterrando sovente il santo libro nel bosco, ove radunavasi pel culto divino in lontane spelonche, ed ove insegnava ai fanciulli segretamente il catechismo di Lutero, mentre pubblicamente osservava le esterne formalità del culto cattolico» EDUARD DULLER, *Storia del popolo tedesco. Dalle origini sino al 1846*, traduzione in italiano a cura di Giuseppe Sandrini, 2 voll., Torino, Pomba, 1853, II, p. 153.

¹³ «Ma quando venne a quel seggio l'arcivescovo Leopoldo di Firmian, uomo leggiere e rotto ai piaceri, i Gesuiti ed il cancelliere Röhl, ipocrita e senza coscienza, presero i più rigidi provvedimenti per svellere dalle radici la dottrina evangelica. I Gesuiti, muniti di ampi poteri, percorrevano il paese in tutti i versi, e dappertutto introdussero il saluto: "Sia lodato Gesù Cristo", e ciascuno incontrandosi con un altro doveva così salutarlo, e non già col "buon giorno", come si era sempre usato. Ma il buon popolo delle campagne, professante la dottrina evangelica, stimava una profanazione del santo nome di Gesù, che anche un uomo di perduta vita dovesse pronunziarlo in mezzo alle bestemmie e nelle gozzoviglie; di che non voleva a nessun patto accomodarvisi. Questo rifiuto diede all'arcivescovo Firmian pretesto ed appiccò a nuove crudele persecuzioni. Si fecero visite domiciliari a quegli evangelici, che rifiutavano il detto saluto, togliendo loro le bibbie che trovavano nelle loro case; si punivano quegli infelici con colpi di bastone, si caricavano ferri, si tenevano in prigione, si facevano loro soffrire la fame o si condannavano a fortissime pene pecuniarie per indurli col timore ad abbracciare il cattolicesimo». *Ivi*, pp. 153-154.

intervenne militarmente per sedare il malcontento dei dissidenti;¹⁴ a questo, nonostante le preghiere del partito protestante locale presso la Dieta di Ratisbona,¹⁵ il 31 ottobre 1731 seguì l'editto di espulsione promulgato dall'arcivescovo.¹⁶ Tra il novembre del 1731 e il novembre del seguente anno, 20.000 protestanti che abitavano le valli periferiche del principato salisburghese furono costretti ad emigrare: accolti nella Prussia orientale da re Federico Guglielmo I, furono impiegati «in un'opera di colonizzazione e valorizzazione della regione scarsamente abitata e coltivata».¹⁷ Secondo il giudizio dello storico Dario Pfanner «questa espulsione, compiuta fra l'indignazione di tutta la Germania, fu la più vasta nella storia delle persecuzioni religiose».¹⁸

¹⁴ Cfr. MATHIEU RICHARD AUGUSTE HENRION, *Storia universale della Chiesa dalla predicazione degli Apostoli fino al pontificato di Gregorio XVI*, Milano, Lampato, 1841, XI, p. 188.

¹⁵ Cfr. E. DULLER, *Storia del popolo tedesco* cit., II, p. 154.

¹⁶ Cfr. M. R. A. HENRION, *Storia universale* cit., XI, p. 189: «Egli giustificava tale sua condotta con varie ragioni, tra le quali quest'erano le principali: "che quella gente avesse in materia di Religione sentimenti opposti non solamente alla professione della Romana Chiesa, ma eziandio alla Confessione di Augusta: che la maggior parte di loro non sapea cosa credesse: che non poteano essere riguardati se non come tanti fanatici, e per conseguenza non meritavano di partecipare i benefizj del Trattato di Vestfalia: ch'eransi più volte ammutinati contro esso Arcivescovo, loro Principe naturale: che spesso teneano Combricole contrarie alle Leggi del Paese: che ricusavano di pagare i tributi: che minacciavano di adoperare contro i Cattolici il ferro, e il fuoco; che per ciò era necessario punire esemplarmente almeno i Caporioni di tali attentati; ond'ei non potea dar loro la libertà, che cercavano, di sortire da' suoi Stati, senza esaminare maturamente la faccenda". I Principi Protestanti assunsero la difesa di quella gente, pretendendo che l'Arcivescovo ingiustamente li perseguitasse, mentre usava contro di loro vessazioni, e passi direttamente contrarj alla pace conchiusasi nel Trattato di Vestfalia». *La storia degli anni 1732 e 1733. Divisa in quattro libri*, Amsterdam (i.e. Venezia), Pitteri, s.d. (c. 1740-1800), p. 176. Cfr. scheda bibliografica del Servizio Bibliotecario Nazionale: <http://id.sbn.it/bid/BA1E014246>.

¹⁷ MARIO ROSA – MARCELLO VERGA, *Storia dell'Età Moderna: 1450-1815*, Milano, Mondadori, 2000, p. 110.

¹⁸ *Ibid.*

Alla luce di queste vicende storiche l'espulsione di Caino dal Giardino dell'Eden corrisponde a quella dei protestanti salisburghesi; la discordia fra i figli di Adamo rispecchia il contrasto fra i fratelli germani divisi dalle divergenze in materia religiosa; l'amore e l'istinto materno, il desiderio di riconciliazione e la disperazione che distinguono Eva,¹⁹ l'unica figura femminile del libretto, è la personificazione della casa regnante degli Asburgo, preoccupata per la sorte dei suoi figli e sudditi. In questo senso la vicenda de' *La morte d'Abel* non è più la rottura di uno stato di beatitudine ideale, l'Arcadia, ma di un equilibrio politico-religioso reale e concreto, la pace di Westfalia.²⁰

II. Durante il vicereame austriaco insediatosi nel 1707 al termine della Guerra di successione spagnola, si può dire che a Napoli si inaugura la stagione d'oro dell'oratorio. Infatti da questo momento, abbandonata la forma del dramma sacro tipico della precedente dominazione spagnola,²¹ i compositori della scuola napoletana vengono talvolta chiamati a mettere in musica i libretti della corte cesarea in quanto principi e patrizi del vicereame aspiravano ad allinearsi quanto più possibile alle direttive artistiche e spirituali della corte viennese confermando, per esteso, la propria lealtà e fiducia all'imperatore.

Nel segno di queste dinamiche sembra abbia visto la luce *La morte d'Abel* di Leonardo Leo, su commissione dal viceré Luigi Tommaso Raimondo, conte di Harrach. Le fonti che rimandano alla committenza del viceré sono essenzialmente due: gli scritti di Francesco Florimo e Giuseppe Sigismondo.

¹⁹ Cfr. J. HERCZOG, *Il perfetto melodramma spirituale* cit., p. 206.

²⁰ Le parole intonate dal coro nel finale dell'oratorio sembrano facciano riferimento alla coscienza dell'arcivescovo Firmian, uomo tanto pio quanto crudele: «Mortali, a noi si parla. Ogn'un di noi à parte nel delitto, ma non l'è nel dolor. Detesta ogn'uno le vie degli empj, e v'introduce il piede: abborrisce Caino, e in se nol vede». *Opere drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo. Volume terzo*, Venezia, Bettinelli, 1733, p. 103.

²¹ Cfr. J. HERCZOG, *Il perfetto melodramma spirituale* cit., p. 36

Il Florimo nel terzo volume della sua opera “La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori” , pubblicata nel 1882, riporta: «Nel 1732 [Leonardo Leo] musicò *La morte d’Abel* del Metastasio [...]. Nello stesso anno 1732 scrisse *Sant’Elena al Calvario* [...]. Tutti e due questi Oratorii, eseguiti nel Real Palazzo per ordine del viceré conte di Harrach, ebbero benevola accoglienza, e come lavoro eccellente vengono a giusto annoverati tra le più belle produzioni del maestro». ²²

Il Sigismondo invece nella sua opera manoscritta “Apoteosi della musica del Regno di Napoli”, redatta fra il 1820 e il 1821, ²³ fornisce delle informazioni leggermente diverse: «Nel 1732 [Leonardo Leo] scrisse l’oratorio di Metastasio *La morte d’Abel* e, nell’anno seguente, *S. Elena al Calvario* del medesimo, cantati nel real Palazzo per ordine di Sua Eccellenza il viceré Conte di Arrach, che ebbero uno straordinario applauso». ²⁴ Il prof. Raffaele Mellace nell’edizione critica dell’*Apoteosi* è attento a precisare che «le date, e dunque l’ordine, dei due oratori sono invertite». ²⁵ L’informazione è desunta dalla consultazione dei manoscritti musicali dei due rispettivi oratori conservati presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli e appartenuti, prima dell’acquisizione, alla collezione della regina consorte di Napoli Maria Carolina d’Asburgo Lorena, figlia di Maria Teresa d’Austria e nipote dell’imperatore Carlo VI. ²⁶

²² FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, 4 voll., Napoli, Morano, 1881-1882, III, p. 34.

²³ Cfr. ROSA CAFIERO, «Vi prego di rimandarmi la Biografia della Calata del Gigante, che tenni altra volta, per riscontrare alcune cose del Jommelli, e del Piccinni»: *l’Apoteosi della musica nello scriptorium di Giuseppe Sigismondo*, in 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. IX.

²⁴ G. SIGISMONDO, *Apoteosi della musica* cit., pp. 238-239.

²⁵ *Ivi*, p. 239.

²⁶ Cfr. *Indice di tutti i libri, e spartiti di musica che conservansi nell’archivio del Real Conservatorio della Pietà de’ Torchini*, Napoli, s. e., 1801, pp. 15-16.

Infatti, il manoscritto della *S. Elena al Calvario* appartenuto alla regina²⁷ (I-Nc, XXI.3.3) riporta: *Oratorio a Cinque Voci | con VV., violetta, oboe, e corno da caccia | da cantarsi nel Regal Palazzo per ordine | di S. Ecc^{za}. Sigr. Viceré Conte d'Arrach | in quest'anno 1732 | Poesia | del Sigr. Pietro Metastasio | Musica | del Sigr. Leonardo Leo*. Alla precisa datazione del manoscritto si aggiunge che due degli altri quattro manoscritti della *S. Elena al Calvario* ugualmente custoditi nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli riportano anche i nomi dei primi esecutori (I-Nc, Oratori 75-76; I-Nc, XXI. 4.5).

Purtroppo il frontespizio dell'altro manoscritto appartenuto alla regina, quello de' *La Morte d'Abel* (I-Nc, XXI.1.4), fornisce informazioni meno dettagliate: *La Morte d'Abel | Oratorio | Posto in Musica dal Signor | D. Leonardo | Leo*. L'interpolazione di un'altra mano aggiunge: all'altezza della parola "Oratorio" e nello spazio prima del rigo successivo "in 2 parti Poesia di Metastasio scritto in Vienna L'anno 1732"; in fondo "dopo l'anno 1732 – epocha incerta"; in alto a destra "Il lib[rett]o nel v^o[lume] 10 di Metastasio". Quest'ultima informazione ascriverebbe la datazione di queste informazioni fra gli anni 20 e gli anni 30 del XIX secolo dal momento che, da quanto risulta dalle mie ricerche, l'unica edizione in più tomi delle opere di Metastasio che accoglie nel decimo volume il libretto de' *La morte d'Abel*²⁸ è l'edizione stereotipa edita a Cremona dalla stamperia De Micheli – Bellini (v. Fig. 1) nel 1827.

Pertanto, come giustamente osserva il prof. Giuseppe Pastore «se la notizia riportata dal Florimo, che questo oratorio fu eseguito nel Real Palazzo per ordine del Viceré Conte d'Harrach, è esatta, possiamo con sicurezza dire che fu scritto tra la fine del

²⁷ Cfr. G. SIGISMONDO, *Apoteosi della musica* cit., p. 239.

²⁸ *Opere di Pietro Metastasio. Edizione stereotipa*, Cremona, De Micheli – Bellini, 1827, vol. 10, pp. 5-29.



Fig. 1 – LEONARDO LEO, *La Morte d'Abel*, I-Nc, Oratorio XXI.1.4, frontespizio²⁹

1732 e il principio del 1733 perché fu proprio in questo anno che al d'Arrach successe Giulio dei Visconti». ³⁰ Si tenga presente che le notizie riportate dal Sigismondo, consultate dallo stesso Florimo per redigere la sua opera, sono talvolta desunte dalla memoria di musicisti e compositori più anziani: infatti entrambi gli autori, per limiti cronologici, non sono che testimoni indiretti delle vicende che riguardano il XVIII secolo.

A questa fumosa e non ben definita esecuzione presso il Palazzo Reale per ordine del viceré se ne contrappone un'altra per

²⁹ Digitalizzazione disponibile online su Internet Culturale: <http://id.sbn.it/bid/MSM0162758>.

³⁰ G. A. PASTORE, *Don Leonardo* cit., p. 130. Cfr. s.v. «Harrach, Aloys Graf von», *Neue Deutsche Biographie*, hg. von Kurz Hermann, Berlin, Duncker & Humblot, 1966, vol. 7, pp. 697-698.

volontà di un patrizio napoletano che, secondo il mio parere, ha abbastanza elementi probatori per candidarsi quale valida prima esecuzione alternativa.

La biblioteca del Conservatorio di Bruxelles conserva un manoscritto del nostro oratorio sul cui frontespizio è riportato: *Oratorio della morte di Abele | Poesia del celebre Metastasio Poeta di S. | Cesarea Maesta, e la musica di Leonardo Leo, per | Servizio di S. Ecc. il signor Marchese del Vasto | parte prima | Luglio 1737 (B-Bc 1085).*³¹ Considerando che l'anno indicato dal frontespizio potrebbe corrispondere verosimilmente all'anno di esecuzione,³² è tuttavia indubbio che questo manoscritto, rispetto a quello conservato presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli, fornisca un elemento in più, ovvero il nome del committente. Questi è Giovan Battista d'Avalos marchese di Vasto (1694-1749), mecenate del Teatro dei Fiorentini di Napoli:³³ per questo teatro e sotto la protezione del marchese Leonardo Leo compone *L'amico traditore*, messo in scena durante la stagione di carnevale del 1737,³⁴ e su

³¹ Cfr. B-Bc 1085 (Bruxelles, Biblioteca del Conservatoire royal), scheda RISM n° 701002027: <https://opac.rism.info/rism/Record/rism701002027>. Il manoscritto era già stato segnalato in AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Le corrispondenze dall'Abruzzo nella "Gazzetta di Napoli" (1675-1768). Un contributo per la ricostruzione dei rapporti musicali fra la capitale e le province*, «Archivio storico per le province napoletane», Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 118 (2000), pp. 365-443: 374.

³² Tenendo conto del mese indicato sul frontespizio del manoscritto, è possibile ipotizzare che l'oratorio sia stato eseguito in occasione della festa del Sacro Monte de' morti che si teneva a Vasto nella terza domenica di luglio. Cfr. LUIGI MARCHESANI, *Storia di Vasto, città in Apruzzo citeriore*, Napoli, da' Torchi dell'Osservatore medico nel Chiostro di S. Pietro a Majella, 1838, p. 247.

³³ Cfr. AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Il marchese Giovanni Battista d'Avalos, protettore di Jommelli*, in *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, p. 87.

³⁴ Cfr. *ibid.*

commissione dello stesso scrive anche il *Concerto a quattro violini obbligati* in Re maggiore (D-B | Mus. Ms. 12836).³⁵

Gli elementi che suggeriscono di posticipare di qualche anno la data di composizione dell'oratorio leoniano e di riconoscere con buona probabilità il committente nella figura del marchese del Vasto e non nel viceré sono almeno tre.

Giovan Battista d'Avalos aveva buoni motivi per emulare la corte di Vienna con l'esecuzione di un oratorio del poeta cesareo presso la propria corte, in quanto se non era viennese di nascita, come il conte d'Harrach, si considerava quantomeno asburgico per elezione: lo zio materno, Cesare Michelangelo d'Avalos (1667-1729), al quale era succeduto perché morto senza figli,³⁶ era ambasciatore di re Carlo III di Spagna presso la corte di Vienna e aveva dimostrato così piena fedeltà all'imperatore Leopoldo I d'Asburgo da ottenere il titolo di Principe del Sacro Romano Impero;³⁷ tornato a Vasto, morto Leopoldo I e conclusasi la guerra di successione spagnola, il marchese continuò a vivere al servizio imperiale fino alla sua morte, avvenuta nel 1735.³⁸

³⁵ Cfr. D-B , Mus.ms. 12836 (Biblioteca di Stato di Berlino - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung), scheda RISM n° 452006697: <https://opac.rism.info/rism/Record/rism452006697>. Cfr. A. MAGAUDDA – D. COSTANTINI, *Il marchese Giovanni Battista d'Avalos* cit., p. 87.

³⁶ Cfr. ANGELORA BRUNELLA DI RISIO, *Palazzo d'Avalos in Vasto*, Pescara, Carsa, 1990, p. 58.

³⁷ *Diploma della dignità di prencipe del S.R.I. conferita dall'invittissimo, ed augustissimo imperador de' romani, Leopoldo I all'altezza prencipale di D. Cesare Michel'Angelo d'Avalos, d'Aquino, d'Aragona marchese di Pescara, e del Vasto, Prencipe di Francavilla, della Roccella, &c. Dell'anno 1704. Tradotto dal latino nell'Idioma italiano da D. Agrippino Boccia Napoletano*, Napoli, Mosca, 1707.

³⁸ Cfr. ELVIRA GENCARELLI, s.v. «Avalos, Cesare Michelangelo d', marchese di Pescara e del Vasto», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 4, 1962, versione online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/avalos-cesare-michelangelo-d-marchese-di-pescara-e-del-vasto_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/avalos-cesare-michelangelo-d-marchese-di-pescara-e-del-vasto_(Dizionario-Biografico)). Recenti studi individuano il 1729 come data di morte di Cesare Michelangelo. Cfr. A. B. DI RISIO, *Palazzo d'Avalos in Vasto* cit., p. 58.

Inoltre, secondo il principio di esclusività nella committenza musicale, ammesso che l'oratorio sia stato scritto nel 1732 per la corte del viceré, è improbabile che Leo abbia presentato al suo mecenate un'opera già eseguita a Napoli e risalente a cinque anni prima. A questo assioma va aggiunto una qualità personale di Leonardo, ovvero una ferma e decisa coscienza morale. Infatti racconta Francesco Florimo che il nostro, recatosi a Torino nel 1740 per mettere in scena *L'Achille in Sciro* del Metastasio, compose il celebre *Miserere* a due cori su richiesta del duca di Savoia: «allorché ritornò in Napoli dopo aver composto questo *Miserere*, del quale si era sparso il grido per tutta l'Italia, gli alunni del Conservatorio di Sant'Onofrio pregarono il maestro che permettesse loro di prenderne copia. Egli si rifiutò, per riguardi dovuti al Principe Reale per cui l'aveva composto, e che ne l'aveva sì generosamente ricompensato, onde credeva di non aver più diritto di proprietà su tale componimento».³⁹

Infine interrogando i libretti pervenutici che attestano le riprese dell'oratorio leoniano, queste si registrano a partire dal 1738, ovvero cinque anni dopo la data indicata dal Sigismondo e sei da quella fornita dal Florimo: non si spiegherebbe questo silenzio, tenendo presente invece che l'altro celebre oratorio di Leonardo Leo, la *S. Elena al Calvario*, composto, come abbiamo visto, nel 1732 ed eseguito nel Real Palazzo, è stato eseguito più volte a partire fin dall'anno successivo, il 1733.⁴⁰ Pertanto la data del 1737 quale prima esecuzione de' *La morte d'Abel* sembra la più plausibile anche perché più vicina cronologicamente alla prima ripresa, ovvero quella bolognese del 1738.⁴¹

Un altro manoscritto napoletano invece ha probabilmente giocato un ruolo fondamentale affinché l'oratorio di Leonardo

³⁹ F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli* cit., III, p. 35. L'episodio è riportato anche in G. SIGISMONDO, *Apoteosi della musica* cit., p. 239.

⁴⁰ G. A. PASTORE, *Don Lionardo* cit., p. 192, n° 99.

⁴¹ *Ivi*, p. 191, n° 98.

Leo varcasse i confini del viceregno austriaco: si tratta di quello conservato presso la biblioteca della Congregazione dell'Oratorio (I-Nf MS 420.4). Infatti, come si è già accennato, a partire dal 1738 si registrano diverse esecuzioni de' *La morte d'Abel* in altrettanti oratori filippini, ed è probabile che queste siano state incentivate e promosse dal libero scambio di pagine di musica sacra che intercorreva fra le diverse case dell'Istituto fondato da san Filippo Neri. Si ha testimonianza di questo mutuo sostegno artistico fin dai primi anni della fondazione della congregazione⁴² e sembra lecito ipotizzare che questo sodalizio musicale fra le case filippine sia perdurato per tutto il XVIII secolo e oltre.⁴³

Per questa indagine è stato utile e di rilevante importanza la consultazione dei libretti a stampa da cui risulta che l'oratorio *La morte d'Abel* di Leonardo Leo è stato eseguito: nel 1738 a Bologna, presso l'oratorio dei padri filippini detti "della Madonna di Galiera";⁴⁴ l'anno successivo la sera del Venerdì santo nuovamente nella città petroniana ma presso l'oratorio della veneranda Arciconfraternita di S. Maria della Morte;⁴⁵ l'anno dopo

⁴² «Il 29 ottobre 1586 i padri Ancina, Talpa e Tarugi furono inviati dal santo fondatore a Napoli per organizzare la casa Filippina di nuova fondazione; il padre Giovenale, in una lettera di appena due anni dopo – 16 dicembre 1588 – probabilmente indirizzata al fratello Giovanni Matteo, chiede alla casa romana di Santa Maria in Vallicella di inviare a Napoli non solo un liuto ma anche carte da musica: "per il Barcarolo detto Imperiale nostro amorevole, et fidato, non mancate di mandare il liutone con qualche nuova musica di L. Vittoria, e gl'hinni del Palestrina"». GIANCARLO ROSTIROLLA, *La musica a Roma al tempo del cardinal Baronio. L'oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano*, in *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, Roma, Istituto di Bibliografia musicale, p. 61.

⁴³ Cfr. J. HERCZOG, *Il perfetto melodramma spirituale* cit., p. 36.

⁴⁴ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994 [d'ora in poi SARTORI], n. 29.

⁴⁵ SARTORI, n. 30.

ancora presso le chiese oratoriane di Roma⁴⁶ e Genova⁴⁷ e presso la corte modenese;⁴⁸ nel 1741 presso l'oratorio dei padri filippini di Venezia;⁴⁹ il 15 giugno del 1749 a Viterbo in occasione dei festeggiamenti di sant'Antonio da Padova;⁵⁰ infine durante la quaresima dell'anno seguente nuovamente a Modena presso la corte estense.⁵¹

Inoltre è verosimile ipotizzare che la presenza di alcuni manoscritti dell'oratorio leoniano nelle stesse città sopra indicate costituiscano un'ulteriore testimonianza di queste esecuzioni: una copia⁵² è conservata presso il Fondo musicale manoscritto della chiesa di S. Maria della Consolazione, detta della Fava, casa oratoriana dal 1662 al 1912, anno in cui ai figli di san Filippo Neri subentrarono quelli di sant'Alfonso M. de Liguori, i redentoristi;⁵³ il catalogo a stampa curato da Gaetano Gaspari ci informa che presso la Biblioteca del Liceo musicale di Bologna⁵⁴ è conservata una «partitura del tempo dell'autore»;⁵⁵ infine, il manoscritto

⁴⁶ SARTORI, n. 15952.

⁴⁷ SARTORI, n. 15949. Un altro libretto, ma senza data, è pubblicato a Genova e rimanda ad un'esecuzione presso i padri filippini della città. SARTORI, n. 15950

⁴⁸ SARTORI, n. 15951.

⁴⁹ SARTORI, n. 15953.

⁵⁰ SARTORI, n. 15958.

⁵¹ SARTORI, n. 15959.

⁵² Cfr. I-Vsmc MS 2a-b (Venezia, Chiesa di S. Maria della Fava).

⁵³ Cfr. SIMONETTA PELUSI, *Dall'oratorio di San Filippo Neri ai Redentoristi. La Biblioteca di Santa Maria della Consolazione di Venezia*, «Spicilegium Historicum C.SS.R.», 55, 2007, vol. 1, pp. 163-181. Un'altra copia manoscritta è conservata presso il fondo musicale appartenuto al compositore Gian Francesco Malipiero. Cfr. GIULIA GIOVANI, *Il manoscritto di cantate e arie di Alessandro Stradella del Fondo Malipiero*, «Lettere da San Giorgio. Fondazione Giorgio Cini», 30, 2014, pp. 25-27: 25.

⁵⁴ Cfr. I-Bc GG.94 (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna).

⁵⁵ *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna compilato da Gaetano*

conservato presso la biblioteca di stato della Sassonia⁵⁶ potrebbe avere a che fare con la cosiddetta “vendita di Dresda” e risultare, pertanto, una copia imparentata con quello modenese. Infatti per risollevarne economicamente le sorti del ducato di Modena, a seguito delle ingenti spese durante la guerra di successione austriaca, nel 1746 Francesco III d’Este vendette 100 quadri della sua collezione privata per 100.000 zecchini ad Augusto III re di Polonia ed elettore di Sassonia.⁵⁷ Questa tesi troverebbe la sua conferma in un’informazione riguardante il manoscritto di Dresda riportata dalla scheda del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) nella quale è indicata quale ultimo proprietario Maria Antonia Walpurgis, elettrice consorte di Sassonia e moglie di Federico Cristiano, figlio di Augusto III.⁵⁸

Gaspari compiuto e pubblicato da Luigi Torchi per cura del Municipio, Bologna, Romagnoli dall’Acqua, 1893, vol. 3, p. 12.

⁵⁶ Cfr. D-DI Mus.2460-D-5 (Dresda, Sächsische Landesbibliothek), scheda RISM n° 212006054: <https://opac.rism.info/rism/Record/rism212006054>. Il manoscritto non riporta la sinfonia.

⁵⁷ Cfr. JOHANNES WINKLER, *La vendita di Dresda*, traduzione in italiano a cura di Germana Baleni, Modena, Panini, 1989.

⁵⁸ Circa la tradizione dell’oratorio leoniano in terra germanofona, diverse biblioteche custodiscono copie de’ *La morte d’Abel* risalenti alla seconda metà del Settecento ed oltre: Colonia, Musikwissenschaftliches Institut der Universität (D-KNm L 275 R); Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn Mus.Hs.17541); Monaco, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs Mus.ms. 905); Bonn, Universitäts und Landesbibliothek (D-BNu Ec 120.4); Berlino, Sing-Akademie zu Berlin (D-Bsa SA 127, D-Bsa SA 128, D-Bsa SA129), Staatsbibliothek zu Berlin (D-B Am.B 266, D-B Am.B 269, D-B Mus.mus. 12820, D-B Mus.mus. 12820/1.). Una presenza così massiccia di manoscritti testimonia l’apprezzamento di questa pagina musicale sacra in ambienti colti accademici tedeschi: la conferma è l’esecuzione di buona parte dell’oratorio leoniano durante un *Concert spirituel* organizzato da Johann Friedrich Reichardt nel 1783 a Berlino. Cfr. HOWARD ELBERT SMITHER, *A history of the oratorio*, Chapel Hill – London, University of North Carolina Press, 1987, Vol. 3: *The Oratorio in the Classical Era*, p. 89. L’oratorio non ha riscosso simile

III. Le seguenti considerazioni di ordine musicale riguardano principalmente la sinfonia e i cori in quanto l'analisi delle arie e il quadro tonale che ne consegue risultano già ampiamente studiati sia da Smither⁵⁹ che da Herczog.⁶⁰

Antonio Caldara in qualità di vicemaestro di cappella presso la corte di Vienna doveva necessariamente soddisfare, assecondare e compiacere il gusto personale «estheticamente e ideologicamente determinato»⁶¹ dell'imperatore Carlo VI. L'imperatore prediligeva e apprezzava una scrittura seria, «fitta e contrappuntistica che guardava al modello del primo maestro di cappella Johann Joseph Fux (1660-1741)»,⁶² figura di spicco del Barocco tedesco meridionale nonché autore del celebre *Gradus ad Parnassum* (1725) un trattato di contrappunto e composizione «garante di uno stile osservato».⁶³ Queste influenze sono evidenti fin dalla introduzione strumentale dell'oratorio *La morte di Abel* eseguito presso la Cappella di Corte durante la Settimana Santa del 1732.⁶⁴ L'introduzione, per archi e basso continuo, è divisa in due movimenti: *Larghetto* ed *Andante*. La severità del brano strumentale è marcata non solo dalla tonalità d'impianto – un austero Fa minore – ma anche dalla condotta canonica e a

fortuna in terra francese nonostante se ne conservi una copia a Parigi presso la Bibliothèque nationale de France (F-Pn D-6867): infatti, consultando i programmi dei *Concert spirituel* organizzati nella capitale francese, fra le composizioni di Leonardo Leo risulta eseguito, per ben sei volte dal 1763 al 1764, soltanto il *Dixit Dominus*. Cfr. CONSTANT PIERRE, *Histoire du Concert spirituel. 1725-1790*, Paris, Société Française de musicologie, 1975, pp. 283, 284, 286. Secondo alcuni studi, il manoscritto francese de' *La morte d'Abel* di Leonardo Leo è di fattura italiana. Cfr. GIULIA GIOVANI, *Tra Napoli e Parigi*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, p. 166.

⁵⁹ Cfr. H. E. SMITHER, *A history of the oratorio* cit., pp. 90-91.

⁶⁰ Cfr. J. HERCZOG, *Il perfetto melodramma spirituale* cit., pp. 332-343.

⁶¹ *Ivi*, p. 657.

⁶² *Ivi*, p. 59.

⁶³ *Ivi*, p. 60.

⁶⁴ Cfr. *ibid.*

carattere imitativo delle parti; inoltre, l'impiego di intervalli aspri e lancinanti nel soggetto canonico, come quello di settima diminuita nel secondo movimento, introduce efficacemente l'uditorio al dramma veterotestamentario (v. Ess. 1-2).

Es. 1 – ANTONO CALDARA, *La morte d' Abel* (da: A-Wn, Mus.Hs.18202, f. 2^r-2^v): Sinfonia, 1° mov., Larghetto

Larghetto

[Violino I]
[Violino II]
[Viola]
[Basso continuo]

Es. 2 – A. CALDARA, *La morte d' Abel* (da: A-Wn, Mus.Hs.18202, ff. 3^r-4^v): Sinfonia, 2° mov., Andante

Andante

[Violino I]
[Violino II]
[Viola]
[Basso continuo]

Tuttavia, «se un libretto scritto per la Cappella Cesarea di Vienna doveva corrispondere alla più severa approvazione teologica e dogmatica, e possibilmente elaborare un argomento che permettesse una certa associazione con la famiglia imperiale, o un'attuale situazione politica, nella Napoli allegra, permeata dello spirito del melodramma prodotto da una scuola di geniali maestri locali, si sarebbe stabilito uno sconfinamento con l'autoctono dramma sacro. Analogamente vanno valutati molteplici aspetti musicali di carattere diverso, se si confrontano le introduzioni strumentali serie e anche contrappuntistiche viennesi con le sinfonie leggere, moderne, pur intercambiabili, napoletane». ⁶⁵ Alcuni compositori della scuola napoletana coevi a Leonardo Leo avevano elaborato soluzioni in questa direzione, scrivendo delle sinfonie che stilisticamente richiamavano quelle che introducevano i melodrammi a teatro, favorendo ed accompagnando la progressiva secolarizzazione della forma sacra oratoriale. ⁶⁶

La sinfonia dell'*Oratorio di Maria dolorata* di Leonardo Vinci (ca. 1723), ⁶⁷ per soli archi e basso continuo, è in tre movimenti e si apre con un energico unisono degli archi in sol minore che ben presto lascia spazio a sprezzanti episodi del violino primo che con i suoi virtuosismi conduce il discorso musicale quasi come in un concerto solistico, alternandosi fra solo e tutti; segue un secondo movimento (*largo*) di sole 5 battute che introducono al terzo e ultimo movimento, dall'andamento di minuetto (v. Ess. 3-5).

Francesco Feo per la sinfonia dell'oratorio dedicato a San Francesco di Sales (1734) ⁶⁸ individua un organico pieno: trombe,

⁶⁵ *Ivi*, p. 21.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 36.

⁶⁷ Cfr. LEONARDO VINCI, *Oratorio di Maria dolorata*, edizione critica a cura di Gaetano Pitarresi, Bologna, Ut Orpheus, 2009.

⁶⁸ Cfr. TERESA CHIRICO, s.v. «Feo, Francesco», in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, vol. 46, 1996, versione *online*: [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-feo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-feo_(Dizionario-Biografico)/).

Es. 3 – LEONARDO VINCI, *Oratorio di Maria dolorata* (da: I-Nc, Oratorio 9.19, f. 1^r-1^v): Sinfonia, 1° mov.

[Violino I]
[Violino II]
[Viola]
[Basso continuo]

6
11
11

Es. 4 - L. VINCI, *Oratorio di Maria dolorata* (da: I-Nc, Oratorio 9.19, f. 3^v): Sinfonia, 2° mov., Largo

Largo

[Violino I]
[Violino II]
[Viola]
[Basso continuo]

Es. 5 – L. VINCI, *Oratorio di Maria dolorata* (da: I-Nc, Oratorio 9.19, f. 3^v):
Sinfonia, 3° mov.

oboi, archi e basso continuo. Questa introduzione strumentale, come la precedente, è in tre movimenti e inizia con un unisono fra trombe e archi che, proseguendo nel discorso musicale, si esalta in roboanti accenti trionfalistici (v. Es. 6). Possiamo riscontrare simili sonorità in una sinfonia di Leonardo Leo, ma come introduzione ad un'opera: il *Catone in Utica* (1729) (v. Es. 7).⁶⁹

Es. 6 – FRANCESCO FEO, *S. Francesco di Sales Oratorio a quattro voci con strumenti* (da: I-Vsmc, 32.a, ff. 1^v-3^r): Sinfonia, 1° mov., Allegro

⁶⁹ Cfr. LUISA COSI, s.v. «Leo, Leonardo de», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 64, 2005, versione online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-de-leo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-de-leo_(Dizionario-Biografico)/).

7

Musical score system 7, measures 7-11. Features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note patterns. The melody is in the upper voice, starting with a quarter rest followed by eighth-note runs.

12

Musical score system 12, measures 12-16. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The upper voice features a melodic line with a long slur over measures 13-14, and a final measure with a half note.

17

Musical score system 17, measures 17-21. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth-note runs. The upper voice has a melodic line with a slur over measures 17-18 and a final measure with a half note.

Es. 7 – LEONARDO LEO, *Il Catone* (da: GB-Lam, MS 75, ff. 1^v-3^r): Sinfonia,
1° mov., Spiritoso

Spiritoso

The musical score is arranged in five systems of staves. The first system includes staves for Trombe (Trumpets), Oboe, Violini (Violins), Viola, and Basso continuo. The second system continues the Violini, Viola, and Basso continuo parts, with a measure rest in the Trombe staff. The third system continues the Violini, Viola, and Basso continuo parts, with measure rests in the Trombe and Oboe staves. The score is marked 'Spiritoso' and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Per la sinfonia d'introduzione a' *La morte d'Abel*, il Leo non rinuncia alla forma napoletana in tre movimenti ma conduce il discorso musicale in maniera elegante e severa, impiegando soluzioni di imitazione fra le parti. Infatti il nostro compositore sembra, in qualche modo, operare una sintesi fra lo stile compositivo del suo tempo con l'insegnamento del maestro, Nicola Fago. Questi per l'oratorio *Faraone sommerso* (1709)⁷⁰ aveva scelto una soluzione che sicuramente sarebbe stata apprezzata presso la corte asburgica, con una sinfonia in due tempi – largo e allegro – nella quale gli ingressi canonici delle voci e il gioco di imitazione delle parti rispecchiano l'austerità sacrale della materia (v. Ess. 8-9).

Es. 8 – NICOLA FAGO, *Faraone sommerso*. Oratorio a quattro voci con *VV. e Violetta* (da: I-Fc, B.2374, f. 1^v): Sinfonia, 1° mov., Largo

The image shows a musical score for the Largo movement of the Symphony from Nicola Fago's *Faraone sommerso*. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Basso continuo. It shows the first five measures of the piece. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Largo'. The Basso continuo part includes figured bass notation: 6 4, 7 5, 6 4#, 6, 7 5 6 #, 7 6 #.

⁷⁰ Cfr. GAETANO PITARRESI, *Il Faraone sommerso: le storie di Mosè tra dramma scolastico e oratorio*, 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. 56-81.

Es. 9 - N. FAGO, *Faraone sommerso* (da: I-Fc, B.2374, ff. 1^v-2^v): Sinfonia,
2° mov., Allegro

Leonardo Leo adotta uno stile per la musica sacra ben diverso da quello profano da teatro scegliendo come soluzione una sintesi fra lo stile antico della musica da chiesa, severo e contrappuntistico, con quello moderno, concertato e galante. Queste istanze trovano spazio in modo particolare nel primo movimento della sinfonia:⁷¹ la tonalità d'impianto è sol maggiore e l'organico prevede archi, oboi, corni e basso continuo; la solennità sacrale della forma musicale si avverte fin dalle prime battute, un esordio all'unisono fra archi e basso continuo in un maestoso «*ductus alla francese*»⁷² dal ritmo puntato; il primo e il

⁷¹ In generale in questo primo tempo si possono scorgere i germi della dialettica della forma sonata. Sebbene non sia presente una sezione vera e propria di sviluppo, il discorso musicale è così strutturato: prima idea tematica in sol maggiore (A); seconda idea tematica in Re minore (B); prima idea tematica in Re maggiore (A1); seconda idea tematica in Sol minore (B1); sintesi: prima idea tematica e coda in Sol maggiore (A2).

⁷² J. HERCZOG, *Il perfetto melodramma spirituale* cit., p. 331.

secondo oboe sono all'unisono rispettivamente col primo e secondo violino mentre i corni con note lunghe e sicure riempiono l'armonia; alla seconda battuta, sorretti al basso da una progressione armonica discendente, i primi espongono un soggetto seguiti, in imitazione canonica, dai secondi e dalle viole; questa prima parte si conclude con una cadenza al secondo grado maggiore che predispone alla sezione successiva (v. Es. 10).

Es. 10 – LEONARDO LEO, *La Morte d' Abel* (da: I-Nc, Oratorio XXI.1..4, ff. 1^v-2^v): Sinfonia, 1° mov., Maestoso e spiccato

Maestoso e spiccato

Violini

Oboe

Viola

Corni

[Basso continuo]

7

10

La solennità e la pomposità dell'apertura cedono il passo ad una seconda idea tematica nella tonalità più scura e riflessiva di Re minore. In questo Andantino primi violini e basso continuo dialogano sotto voce in un confronto serratissimo: nelle prime battute si confrontano in imitazioni all'ottava; segue una progressione discendente nella quale le dissonanze delle appoggiature cromatiche conferiscono al discorso musicale uno spirito tormentato e travagliato, confermato, con simile strategia, nella progressione armonica successiva, questa volta di carattere ascendente; la salita armonica approda ad un pedale di dominante sul quale i primi violini costruiscono movimenti per semitoni ascendenti mentre le viole per semitoni discendenti dando luogo ad un dialogo fra le parti per moto contrario; la tensione del pedale di dominante non si scarica subito ma è tardata da un fraseggio sincopato che prolunga la tensione costruita con queste strategie cromatiche fino alla tanto agognata cadenza al secondo grado minore (v. Es. 11).

Es. 11 – L. LEO, *La Morte d'Abel* (da: I-Nc, Oratorio XXI.1.4, ff. 2^v-4^r):
Sinfonia, 1° mov., Sottovoce andantino - Maestoso e spiccato

The image displays a musical score for Example 11, consisting of two systems of music. The first system, starting at measure 19, is titled 'Sottovoce Andantino' and 'Sottovoce'. It features three staves: the top staff for the first violin, the middle staff for the viola, and the bottom staff for the basso continuo. The music is in 2/4 time and D minor. The second system, starting at measure 33, is marked 'Senza Cembalo' and continues with the same three staves. This section includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth system.

42 **Maestoso e spiccato**

Il Leo non rinuncia al contrappunto nemmeno nei cori finali delle rispettive parti che costituiscono l'oratorio, solitamente «brevissimi ed insignificanti»⁷³ come arriva a definirli il prof. Herczog e scritti in stile per lo più omoritmico (si confronti ad esempio quello conclusivo dell'oratorio dedicato a S. Francesco di Sales di Francesco Feo, di sole 21 battute: v. Es. 12). Invece il coro conclusivo de' *La morte d'Abel*, per la condotta delle parti e la drammatica spiritualità che lo caratterizzano (v. Es. 13), non ha nulla da invidiare ad altre pagine di musica sacra di Leonardo Leo, come ad esempio quelle destinate alla liturgia (v. Es. 14).

⁷³ *Ivi*, p. 21.

Es. 12 – F. FEO, *S. Francesco di Sales Oratorio a quattro voci con strumenti*
 (da: I-Vsmc, 32.b, ff. 62^r-63^r): *Già l'Eresia* [Coro], Allegro

Allegro

Trombe

Oboe

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Le viole col basso

Allegro

Già l'E - re - si - a con l'em-pia lar-ve da noi di - spar -

Già l'E - re - si - a con l'em-pia lar-ve da noi di - spar -

Già l'E - re - si - a con l'em-pia lar-ve da noi di - spar -

Già l'E - re - si - a con l'em-pia lar-ve da noi di - spar -

ve e splen-de-jil so-le e splen-de-jil so - - - - - le di ve - ri - tà vir - tù del

ve e splen-de-jil so-le e splen-de-jil so - - - - - le di ve - ri - tà vir - tù del

ve e splen-de-jil so-le e splen-de-jil so - - - - - le di ve - ri - tà vir - tù del

ve e splen-de-jil so-le e splen-de-jil so - - - - - le di ve - ri - tà vir - tù del

Es. 13 – L. LEO, *La Morte d'Abel* (da: I-Nc Oratorio XXI.1.4, ff. 114^v-121^r): *Parla l'estinto Abelle* [Coro], Grave, Andantino

Grave

Violini *dolce*

Corni

Violetta

[Soprano] *sottovoce*
Par - la fe - stin - to fe - stin - to A - be - le e con le chia -

[Contralto]
Par - la fe - stin - to fe - stin - to A - be - le e con le chia - re chia -

[Tenore]
Par - la fe - stin - to fe - stin - to A - bel - le e con le chia -

[Basso]
Par - la fe - stin - to fe - stin - to A - bel - le e con le

[Basso continuo] *sottovoce*

Grave

11

re vo - ci del san - gue il par - ri - ci - da ac - cu - sa

re vo - ci del san - gue il par - ri - ci da il par - ri - ci - da ac - cu - sa

re vo - ci del san - gue il par - ri - ci da il par - ri - ci - da ac - cu - sa mor

chia - re vo - ci del san - gue il par - ri - ci - da il par - ri - ci - da ac - cu - sa

6 5
5 4 f

22 **Andante**

p *f* *f* *p* *f*

mor - ta - li a noi si par - la a noi si par - la a noi a noi si

mor - ta - li a noi si par - la a noi si par - la a noi

ta - li a noi si par - la a noi si par - la a no - i a noi a noi si par - la

mor - ta - li a noi si par - la a noi si

Andante

36

32

par - la o - gnum di no - i ha par - te nel de - lit - to ma non

o - gnum di no - i ha par - te nel de - lit - to ma non Tha non

o - gnum di no - i ha par - te nel de - lit - to ma non Tha non

par - la o - gnum di no - i ha par - te nel de - lit - to ma non

42

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

Itha nel do - lor ma non Itha nel do - lor

Itha nel do - lor ma non Itha non Itha nel do - lor

Itha nel do - lor ma non Itha non Itha nel do - lor

Itha nel do - lor ma non Itha non Itha nel do - lor

f *p* *f* *p*

Es. 14 – L. LEO, *Messa a 5 voci e ripieni*
 (da: D-DI, Mus. 2460-D-1,⁷⁴ ff. 101-103): *Cum Sancto Spiritu*

Vivace ma non presto

Violini

Oboe

Corni

Viola

[Soprano 1]

Cum Sancto Spiritu Cum Sancto

[Soprano 2]

Cum Sancto Spiritu Cum Sancto

[Contralto]

Cum Sancto Spiritu Cum Sancto

[Tenore]

Cum Sancto Spiritu Cum Sancto

[Basso]

Cum Sancto Spiritu Cum Sancto

[Basso continuo]

Vivace ma non presto

⁷⁴ Cfr. R. KRAUSE, *La musica sacra di Leonardo Leo cit.*, pp. 23-24.

9

Spi - ri - tu Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i
 Spi - ri - tu Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i
 Spi - ri - tu In glo - ri - a Spi - ri - tu Cum San - cto Spi - ri - tu in

5 6 7 7 6 7 6

16

a De - i Pa - tris cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a
 Pa - tris A - men cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i
 De - i Pa - tris A - men A - cto Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a
 glo - ria De - i Pa - tris De - i Pa - tris Cum

6 5 6 7 7 6 2 2 4 6 7 6

