

FERDINANDO SULLA

*La 'varietà di stili' nella musica sacra di Leo:
la Messa in Si_b Maggiore del 1737*

L'esiguità di informazioni che distingue la produzione sacra tra il XVII e XIX secolo, è tra gli aspetti che maggiormente possono affascinare. La ricostruzione dell'ambito storico e sociale, insieme all'esame codicologico dei testimoni, offre la possibilità di addentrarsi in un *mare magnum* di aneddoti, riferimenti e collegamenti a volte anche forzati che contribuiscono ad accrescere l'alone di mistero e di inafferrabilità di un fenomeno affatto secondario nell'attività artistico-produttiva nell'Italia di quel tempo, dando frutto a innumerevoli congetture di carattere storiografico e filologico.

A tale contesto appartiene certamente la produzione sacra di Leonardo Leo, e in particolare quella delle messe, composizioni per lo più destinate alle occasionalità solenni: l'intonazione dei brani dell'*ordinarium missæ*, se non indicata in maniera esplicita dall'autore, non possiede la specificità del *proprium* che concede qualche indicazione in più - seppur generica - sulla collocazione rituale dei brani e le eventuali circostanze esecutive.

I lavori liturgici di Leo, oggi conservati nelle maggiori Biblioteche europee, comprendono nove messe nel moderno 'stile misto' o 'stile concertato' (considerando anche le due versioni della *Messa in Sol Maggiore* conservate a Parigi e Berlino), dalla tipica struttura della Messa di Gloria - solo la *Messa in Do Maggiore*, custodita a Londra presso la British Library, comprende anche il «Credo» - e una messa completa composta nel cosiddetto 'stile antico', conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma. Nel tempo sono state rinvenute anche intonazioni di sezioni singole dell'*ordinarium*, forse appartenenti ad altri lavori completi, oppure

concepito come brani autonomi che, secondo le esigenze dei vari ambiti liturgici, venivano eseguite all'occorrenza come pezzi sostitutivi o integrativi - tale prassi sarà sempre più consolidata nei decenni seguenti, soprattutto nell'ambiente bolognese, milanese e veneziano, andando a costituire per la messa cantata un modello assimilabile a quello del 'centone sacro'.¹ Questo contributo ha l'obiettivo di ricostruire, seppur in modo inevitabilmente lacunoso, il contesto storico e biografico in cui fu concepito uno dei piccoli capolavori sacri di Leo: la *Messa in Sib Magg.* del 1737.²

Contesto storico e biografico

All'inizio del 1737 Leo ricopriva ancora le cariche di secondo maestro al Conservatorio di S. Maria della Pietà dei Turchini - in qualità di assistente di Fago³ - e quella di pro-vice maestro della Real Cappella⁴ - assunta nel 1730 in seguito alla morte prematura di Leonardo Vinci. La richiesta di licenza del 20 marzo 1737, avanzata a Carlo III di Borbone in occasione dell'allestimento del *Siface* a Bologna, testimonia, infatti, il perdurare dell'incarico che da lì a poco muterà in un nuovo impiego di prestigio:

¹ Sulla definizione di 'centone sacro' si veda: FERDINANDO SULLA, *La Messa di Ravenna di Rossini*, programma di sala (11/VIII/2024), Pesaro: Rossini Opera Festival, (XLV edizione - 2024), in corso di pubblicazione.

² In questo articolo verrà adottata per praticità la denominazione delle messe formulata da Ralf Krause nel suo meritorio studio circa la produzione sacra di Leonardo Leo: RALF KRAUSE, *Die Kirchenmusik von Leonardo Leo (1694-1744) Ein Beitrag zur Musikgeschichte Neapels im 18. Jahrhundert*, Regensburg, Gustav Bosse, 1987; trad. it consultata: ID., *La musica sacra di Leonardo Leo (1694-1744) Un contributo alla storia musicale napoletana del '700*, ed. it. a cura di Renato Bossa, Oria, Italgrafica Edizioni, 1996.

³ R. KRAUSE, *La musica sacra di Leonardo Leo* cit., 1996, p. 4.

⁴ GIACOMO LEO, *Leonardo Leo, Musicista del secolo XVIII e le sue opere musicali*, Bologna, Arnaldo Forni, 1977 (1^a ed. Napoli, Melfi & Joele, 1905), p. 100.

Leonardo Leo Pro-vice maestro della R. Cappella umilmente prostrato ai piedi della M. V. supplica dispensargli la licenza di tre mesi da portarsi in Bologna per la composizione dell'opera di questa primavera. E il tutto avrà a grazia Ut Deus.⁵

Ottenuto il permesso da parte del sovrano, Leo poté assistere così alle fasi di allestimento e prima rappresentazione del nuovo melodramma, avvenuta l'11 maggio presso il Teatro Malvezzi, e considerato il periodo di assenza si può presumere che abbia partecipato anche alle successive 36 'trionfali' riprese.⁶ Nell'ottobre dello stesso anno fu promosso a vice maestro della prestigiosa compagine reale, cedendo il posto a Giuseppe de Maio⁷ e succedendo a Domenico Sarro che assunse la mansione di primo maestro dopo la morte di Francesco Mancini.⁸ Nelle polizze di

⁵ Real Archivio, Casa Reale, fasc. 3.

⁶ < <http://www.baroccofestival.it/leonardo-leo-bio/> > (consultato l'ultima volta il 29 maggio 2024).

⁷ Il nuovo pro-vice maestro Giuseppe De Maio, secondo un rapporto del cappellano maggiore del 9 maggio 1736, era organista soprannumerario; cfr. Real Archivio, Casa Reale, fasc. 2.

⁸ Le nuove mansioni dei tre maestri della Real Cappella sono altresì confermate da due lettere, contenute in Real Archivio, Casa Reale, fasc. 10: la prima datata 5 novembre 1739, in cui Gaetano Maria Brancone, al tempo segretario di Stato degli Affari ecclesiastici, scriveva al Marchese di Salas «coll'aggiunto memoriale Leonardo Leo, Vice: maestro della R. Cappella, sollecita essergli concessa una licenza di quattro mesi per recarsi a Milano e Torino, a fine di fare rappresentare e accompagnare due sue opere, [per il carnevale del 1740: *Scipione nelle Spagne* a Milano e *l'Achille in Sciro* a Torino]. Il Re vuol sapere se il detto Leonardo Leo abbia qualche impegno per la R. Cappella o per il R. Teatro; e non avendone gli si accordi la detta licenza»; la seconda lettera datata 12 novembre in cui Erasmo Ulloa-Severino, uditore generale, scriveva al Marchese di Salas che «Leonardo Leo Vice maestro non è necessario alla R. Cappella perchè pel servizio di questa vi è il maestro Domenico Sarro, il Pro-vice maestro Giuseppe De Maio e molti altri organisti; e perciò la mancanza del Leo poco importa, anche perchè egli non ha

pagamento della Real Cappella, Leo viene citato per la prima volta come vice-maestro il 23 dicembre 1737:⁹

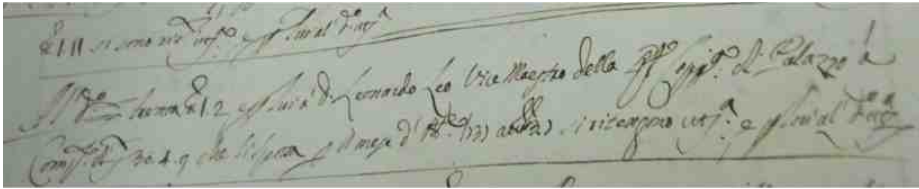


Fig. 1 – Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di Sant’Eligio, matr. 1056 - 23/XII/1737

Al detto [Diego Natoli],¹⁰ 30.1.2, e per lui a Leonardo Leo Vice Maestro della Real Cappella del Regio Palazzo a compimento di ducati 30.4.9, gode per suo saldo del mese di agosto 1737; atteso

impegni pel S. Carlo. È in arbitrio perciò di S. M. concedere questa licenza di quattro mesi». Cfr. anche G. LEO, *Leonardo Leo* cit., p. 101.

⁹ Nelle precedenti polizze, relative al 1737, Leo viene sempre citato come «Musico della Real Cappella del Regio Palazzo», a tal proposito cfr. Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di Sant’Eligio, matr. 1050 - 18/III/1737, matr. 1047 - 20/VII/1737, matr. 1056 - 25/VIII/1737, matr. 1056 - 28/IX/1737, matr. 1054 - 9/X/1737, matr. 1055 - 27/XI/1737.

¹⁰ Diego Natoli era uno dei governatori della Congregazione di Santa Cecilia a Montesanto, nonché Tenore annoverato tra i cantori della Real Cappella. Per quest’ultima istituzione svolgeva anche il ruolo di ‘impresario’ per la gestione delle questioni economiche, tale notizia può essere dedotta da alcune polizze di pagamento relative al 1736, per esempio: «Alla Regia Cassamilitare d. Trecento.ottantadue tarì 2.15., e per essa alli Musici di Voci, et Istromenti della Real Cappella di Sua Maestà fattoli esito à 2 corrente per marzo 1736. e per essi à Diego Natoli, Paolo Pierro, e Filippo Branni Governatori del Monte di Santa Cecilia per ripartirli», Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo, matr. 854 - 9/V/1736; altre polizze che citano Natoli in veste di ‘impresario’, conservate presso l’Archivio Storico del Banco di Napoli, sono: Banco del Salvatore, matr. 970 - 12/VI/1736; Banco di San Giacomo, matr. 856 - 11/VII/1736. Le polizze citate sono trascritte in *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale reperite nei giornali di cassa dell’Archivio del Banco di Napoli per gli anni 1726-1737*, progetto a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», IX, 2015, cd-rom, pp. 49, 58, 69 (ringrazio Paologiovanni Maione per la segnalazione).

tari 3 e grana 7 si sono ritenuti per una mesata del monte e spesa di liberanza¹¹

Secondo il rapporto del cappellano maggiore per la mansione era previsto uno stipendio mensile di 30 ducati¹² e nella nuova veste di vice-maestro sarà citato anche in una ricevuta autografa datata 2 agosto 1738, annessa ai conti del Real Teatro di San Carlo.¹³

Il 1737 rappresenta uno dei momenti nevralgici della storia della 'Real azienda' grazie alla politica di riorganizzazione portata avanti da Carlo III di Borbone, il cui intento fu di ampliare l'organico del complesso musicale. Infatti dal 1708 si registrò gradualmente un incremento numerico delle maestranze impiegate, con l'aggiunta degli strumenti a fiato tra i suoi componenti stabili. La compagine era così strutturata:¹⁴

¹¹ Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di Sant'Eligio, matr. 1056 - 23/XII/1737; cfr. STEFANIA PRISCO, *Le carte degli antichi banchi e la storia dello spettacolo a Napoli nel XVIII secolo: il 1737*, in «Quaderni dell'archivio storico», Fondazione Istituto del Banco di Napoli, 2011-2013, p. 232; trascritta anche in *Spoglio delle polizze bancarie* cit., cd-rom: anno 1737, p. 119.

¹² Real Archivio, Casa Reale, fasc. 1. *Rapporto del Cappellano Maggiore* del 20 maggio 1735; citato in G. LEO, *Leonardo Leo* cit., p. 18. Stando al rapporto fissato da Cotticelli e Maione tra la valuta dell'epoca e quella attuale, il valore del salario mensile si aggirava intorno agli 800 euro odierni; a tal proposito cfr. *Spoglio delle polizze bancarie* cit., cd-rom.

¹³ Real Archivio, San Carlo, fasc. 465; citato in G. LEO, *Leonardo Leo* cit., p. 18.

¹⁴ L'organizzazione dell'organico è stata dedotta da PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La cappella musicale del Palazzo tra Sei e Settecento*, in *Corte e Cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*, a cura di Anna Maria Rao, Napoli, Federico II University Press, 2020, pp. 93-96.

MAESTRI					
Domenico Sarro, maestro di Cappella Leonardo Leo, vice maestro di Cappella Giuseppe de Majo, pro vice maestro					
CANTORI					
Soprani	Contralti	Tenori	Bassi		
Gaetano Majorano	Pietro Giordano	<u>Diego Natoli</u>	Giovanni Battista		
Nicola Ricchetti	Nicodemo Nicola	Lorenzo Baldacchini	Palomba		
Francesco Guardia	Francesco Gizzi	Tommaso Scarlatti	Geronimo Piano		
Domenico Gizzi	Domenico Melchor	Don Alessandro	Giacchino Corrado		
Agostino Marchetti	Francesco Alarcon	Inguscio	Francesco		
Giuseppe Passari			Caffarano		
STRUMENTISTI					
Organo	Liuto	Violino*	Violoncello	Contrabbasso	Oboe*
Pietro Scarlatti	Nicola Ugolino	<u>Domenico de Matteis</u>	Diego Ugolino	Filippo Brandi	Giovanni Comes
Giuseppe Vitagliano	Matteo Sarao	Antonio Raiola	Vittozzi	Francesco Aversano	Paolo Pierr
Antonio Raicola	Salvatore Toro	Nicola Alborea		Gioacchino Bruno	Salvatore Lizio
Andrea Basso		Carlo Antonio			Gaetano Besozzi
Giuseppe de Bottis		Giannass			<u>Giuseppe Besozzi</u>
Giovanni Veneziano		Giovanni Sebastiano			
Felice Brandi		Antonio Infantes			
		Carlo Giardino			
		Giuseppe Salernitano			
		Carlo Giordan			
		Vito Antonio Pagliarulo			
		Giuseppe Avitrano			
		Crescenzo Pepe			
		Domenico Salernitano			

Tab.1 – Organico della Real Cappella nel 1737

Nella tabella sono sottolineati i nomi dei musicisti menzionati nelle polizze di pagamento del 1737 e relative ai servizi prestati presso la Real Cappella. *Nelle file dei violini sono presenti anche coloro che suonavano le viole, così come per gli oboisti era previsto un impegno maggiore con altri strumenti a fiato, in quanto nel loro caso il polistrumentismo era una consuetudine.

Per quanto riguarda il ruolo plurivalente dei musicisti, già negli ultimi decenni del secolo precedente è ben nota la dimestichezza dei violinisti «anche con gli altri archi e il fagottista Giuseppe Brandi – dagli anni Settanta [del '600] appartenente all'organico – è anche violista, si segnala per gli anni Settanta anche l'uso della bandora oltre quello dell'arciliuto e della tiorba; alcuni cantanti, inoltre, avevano un'estensione tale da passare con disinvoltura dal soprano al contralto e viceversa e da tenore a basso e viceversa – ad esempio Angelo Antonio Mele canta sia da tenore che da basso e anche i celebri castrati Matteo Sassano e Nicola Grimaldi non disdicono, talvolta, incursioni nelle parti contraltili».¹⁶ Inoltre, per il periodo di maggior espansione

¹⁵ A tal proposito si cfr. FRANCESCO TORREFRANCA, *Giovanni Benedetto Platti e la sonata moderna*, Milano, Ricordi, 1963; ALFREDO BERNARDINI, *Oboe Playing in Italy from the Origins to 1800*, diss. University of Oxford, 1985; THEMO WIND, *Alessandro Besozzi di Torino (1702-1793)*, diss. Universiteit Utrecht, 1982; ID., *Alessandro Besozzi: Porträt eines Virtuosen*, «Tibia», I, 1986, pp. 13-22 e BRUCE HAYNES, *The Eloquent Oboe: A History of the Hautboy 1640-1760*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

¹⁶ Per tutte le informazioni relative all'istituto napoletano si vedano ULISSE PROTA-GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di Felice De Filippis, Ulisse Prota-Giurleo, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952, pp. 19-77; *I Teatri di Napoli nel secolo XVII*, 3 voll., a cura di Ermanno Bellucci e Giorgio Mancini, Ulisse Prota-Giurleo, Napoli, il Quartiere, 2002, III volume; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Il mondo musicale seicentesco e le sue istituzioni: la Cappella Reale di Napoli (1650-1700)*, in *Francesco Cavalli. La circolazione*

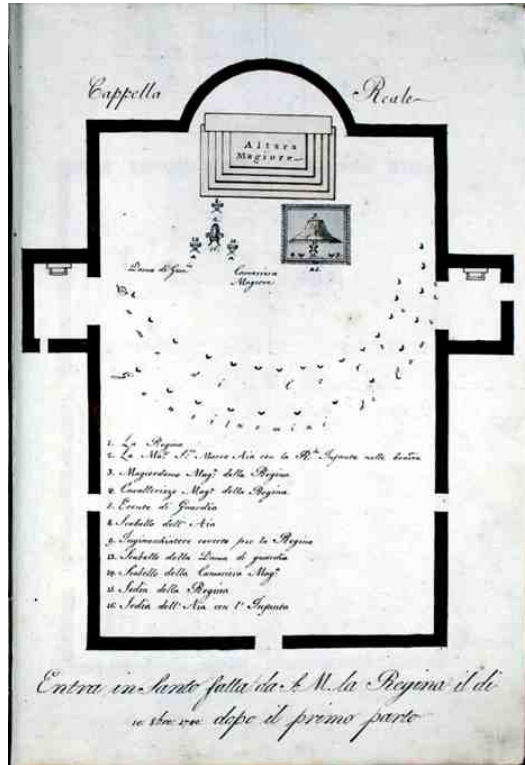


Fig. 2 – Pianta della Cappella Reale nel 1740. Cerimoniale 1493, Napoli, Archivio di Stato, c. 36^r

Descrizione all'interno dell'immagine:

«Cappella Reale. Entra[ta] in Santo fatta da S.M. la Regina il dì 10 ottobre 1740* dopo il primo parto

Altare maggiore

Dama di guardia.

Cameriera maggiore.

Dame di corte.

Gentiluomini di camera.

1 La Regina.

2 La marchesa di santo Marco aia con la reale infanta nelle braccia.

3 Maggiordomo maggiore della Regina.

4 Cavallerizzo maggiore della Regina.

5 Esente di guardia.

8 Scabello dell'aia.

9 Inginocchiatore coperto per la Regina.

13 Scabello della dama di guardia.

14 Scabello della cameriera maggiore.

15 Sedia della Regina.

16 Sedia dell'aia con l'infanta.»

*a c. 145^r nel testo la data riportata è 13 ottobre.

dell'organico registrato nel 1737, Maione afferma che «va da sé che molti dei musicisti impegnati nell'organico della Cappella Reale esercitassero il proprio magistero anche presso la sala del Teatro di San Carlo – ad assumere un ruolo di rilievo nella formazione dell'orchestra è il primo violino Domenico de Matteis, lo stesso della cappella palatina – che in occasione della sua inaugurazione ostentava un organico orchestrale più cospicuo di quello adoperato nella “rottamata” sala del San Bartolomeo».¹⁷

A proposito, invece, dell'eventuale occasione liturgica o festività religiosa che fu propizia per la composizione di una nuova messa nell'agosto del 1737, non si ha nessuna informazione a riguardo. La succitata polizza del 23 dicembre rappresenta l'unica notizia diretta riferita all'attività professionale di Leo svolta per la Cappella Palatina in quel periodo. Perciò, nel tentativo di ricostruire le condizioni di committenza annesse al contesto esecutivo, la formulazione di alcune congetture risulta inevitabile. Considerato il periodo di composizione, una prima ricorrenza degna di un servizio musicale riguardevole, è la festa della Madonna Assunta alla quale fu dedicata proprio la Cappella Reale nel 1646. Ma è lecito supporre che ad animare una simile circostanza fosse un lavoro del maestro di cappella principale e non dei sottoposti. La prima occasione ufficiale immediatamente successiva alla data di composizione della messa, per la quale si può iniziare a supporre un'eventuale esecuzione, era la festività di Piedigrotta, ricorrenza religiosa celebrata l'8 settembre di ogni anno dal 1653 al tempo dei viceré spagnoli, in onore della Madonna custodita nella chiesa edificata, appunto, ai piedi della grotta che dava accesso a Pozzuoli dalla Riviera di Chiaia.¹⁸

dell'opera veneziana nel Seicento, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini Edizioni, 2006, pp. 309-341.

¹⁷ P. MAIONE, *La cappella musicale del Palazzo tra Sei e Settecento* cit., p. 96.

¹⁸ Sulla storia di questo santuario e sul suo significato antropologico cfr. GIUSEPPE PORCARO, *Piedigrotta. Leggenda, storia, folklore*, Napoli, Fiorentino,

Secondo la tradizione le prescrizioni rituali della ricorrenza religiosa prevedevano il coinvolgimento musicale per l'intera novena, nonché l'esecuzione dei primi, secondi vesperi e celebrazione eucaristica durante il giorno della solennità:

Al Monastero di Santa Maria di Piedigrotta d. cinquantuno e per girata di Don Lorenzo de Filippis Procuratore, a Domenico Sarro per la musica fatta nella novena e festività della Madonna di Piedigrotta à 8 del passato mese di settembre 1729_ una con la comodità della carrozza per li musici e resta con questo pagamento intieramente soddisfatto [...].¹⁹

L'importanza politica acquisita nei decenni da questa festa fu molto rilevante, poiché la cerimonia religiosa venne utilizzata per mostrare l'autorità militare del regnante producendo un successo popolare davvero incredibile. Infatti «il conte di Castrillo (1653-1659) aveva già introdotto delle varianti nella celebrazione formalizzando la presenza del viceré e della viceregina nel santuario grazie alla convocazione di una gara di fuochi d'artificio; il marchese di Astorga aveva aggiornato e dato maggior rilievo a questa presenza nel 1674 istituzionalizzando una parata militare lungo la Riviera di Chiaia». ²⁰ In riferimento

1958; LUIGI M. LOSCHIAVO, *Storia di Piedigrotta*, Roma, [s.n.], 1974; FRANCO MANCINI – PIETRO GARGANO, *Nel segno della tradizione. Piedigrotta. I luoghi, le feste, le canzoni*, Napoli, A. Guida, 1991; CLAUDIO CANZANELLA, *La Madonna di Piedigrotta: il culto, il mito, la storia*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1999.

¹⁹ Archivio del Banco di Napoli, Banco dei Poveri, matr. 1104 - 21 ottobre 1729; trascritta in *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale cit.*, cd-rom: anno 1729, p. 40. Inoltre, Paologiovanni Maione mi segnala una polizza relativa al 1723 che verrà pubblicata in un suo futuro lavoro, e nella quale s'incontrano ulteriori riferimenti alle prescrizioni rituali per la festività di Piedigrotta.

²⁰ L. M. LOSCHIAVO, *Storia di Piedigrotta cit.*, pp. 132 e 320-321; v. inoltre *Cerimoniale di Napoli 1650-1717 – Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di*

alla consuetudine, il maggiordomo maggiore di Carlo di Borbone non fece altro che dare nuovo vigore a una manifestazione che contava su un ampio supporto storico e su un forte radicamento tradizionale,²¹ «sovradimensionandola e introducendo alcune varianti al fine di mostrare la diversa natura della sovranità di colui che in quel momento prendeva parte alla stessa».²² Dopo i successi riscossi nelle celebrazioni del 1734 e del 1735, Santiestaban, maestro delle cerimonie di Carlo di Borbone, nel 1736 ne intensificò il carattere marziale facendo partecipare 3.500 militari. L'effetto imponente della cerimonia può essere dedotto dalla dettagliata cronaca che Montealegre inviò in Spagna:

[...] le galee, che in numero di 5 sono in questo bacino, due di Spagna e tre di Napoli, si mossero quel giorno, e vestite di tutti i loro fenicotteri e gagliardetti, stazionarono secondo l'antica usanza sulla stessa marina di Piedi Gruta. [...] dando grande soddisfazione a questa città, che paga molto per tali apparizioni e che in questa occasione manifestò una straordinaria gioia nel vedere Sua Maestà.²³

Napoli 1650-1717, a cura di Attilio Antonelli, Soveria Mannelli, Rubbettino e Crotone, Mediaservice, 2012.

²¹ *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla capitale*, 2ª ed., a cura di Franco Mancini, Napoli, Edizioni scientifiche, 1997, p. 119.

²² Cit. da PABLO VAZQUEZ GESTAL, *La fondazione del sistema rituale della monarchia delle Due Sicilie (1734-1738). Storia ed epistemologia*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1800*, a cura di Attilio Antonelli, Napoli, Arte'm, 2017, p. 61.

²³ Archivo General de Simancas, Estado, legajo 7747: José Joaquín di Montealegre a José Patiño, Napoli 11 settembre 1736 (trad. da: «las galeras, que en numero de 5 se hallan en esta darzena, dos de España y tres de Napoles, se movieron aquel dia, y vestidas en todas sus flamulas, y gallardetes se apostaron segun la antigua costumbre sobre la misma marina de Piedi Gruta. [...] dando grandissima satisfaccion a este pueblo, que se paga mucho de semejantes apariencias y que en esta ocasion manifesto

Il grande successo fece ripetere la manifestazione anche nel settembre del 1737.²⁴



Fig. 3 – ANTONIO JOLI, *Il corteo dei reali a Piedigrotta*, olio su tela, metà del XVIII secolo, Napoli, collezione Valerio

La festa della Madonna di Piedigrotta era seguita dall'altro momento forte della devozione popolare napoletana: il 19 settembre, festività di San Gennaro, e «considerando il significato di questa figura, sulla cui importanza ogni approfondimento risulta superfluo, era logico che il re formalizzasse ogni anno la sua relazione con l'icona più trascendente di tutta la città con l'obiettivo che gli venisse attribuita la stessa venerazione da parte dei suoi sudditi».²⁵ Già dal 1734 la strategia di solennizzare la festa del patrono con celebrazioni sempre più sfarzose era forse diretta a «rinvigorire, insieme alle celebrazioni realizzate in precedenza per la Madonna di Piedigrotta, il fervore popolare per la monarchia da poco instaurata»,²⁶ poiché, stando a quanto riporta il marchese di Bissy inviato del re di Francia, Carlo cominciava a soffrire di un calo di popolarità non del tutto trascurabile:

extraordinario jubilo en ver a Su Majestad». V. inoltre *Avviso n° 39 Napoli, 11 settembre 1736*.

²⁴ Cfr. *Avviso n° 39 Napoli, 10 settembre 1737*.

²⁵ P. VAZQUEZ GESTAL, *La fondazione del sistema rituale* cit., p. 61.

²⁶ *Ibid.*

Ogni giorno ho nuovi motivi per notare e constatare una così grande diminuzione dell'amore della nobiltà e del popolo di questo Paese per il loro Re, che si può, senza equivoci, essere certi che ci sono pochissime persone che gli sono affezionate.²⁷



Fig. 4 – Interno del duomo di Napoli, ostensione delle reliquie di San Gennaro, in JEAN CLAUDE RICHARD DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781

La cerimonia, secondo le fonti disponibili, fu un vero successo e continuò ad essere celebrata negli anni seguenti per il suo alto contenuto simbolico, proprio come indicano le gazzette del 1735, 1736 e 1737.²⁸ Secondo il *Cerimoniale 1490* le funzioni pubbliche officiate nella Cattedrale di Napoli per il santo patrono, alle quali Carlo III di Borbone era solito partecipare, venivano sempre precedute da una celebrazione liturgica privata presso la Cappella Reale, occasione perfetta per la realizzazione di una nuova messa eseguita con la più ‘ricca pompa’.

²⁷ Archive du Ministère des Affaires étrangères, Correspondance Politique, Naples, 29, ff. 105-105^v: il marchese di Bissy, Napoli 14 agosto 1734; trad. da: «J’ai tous les jours des nouvelles raisons de remarquer et d’observer une si grande diminution dans l’amour de la noblesse et des Peuples de ce Pays-cy pour leur Roy, que l’on peut, sans se méprendre, estre seur qu’il y a très peu de personnes qui lui soient attachées»; cit. in P. VAZQUEZ GESTAL, *La fondazione del sistema rituale* cit., pp. 61-62.

²⁸ *Avviso n° 41 Napoli*, 27 settembre 1735, *Avviso n° 41 Napoli*, 25 settembre 1736 e *Avviso n° 41 Napoli*, 24 settembre 1737.



Fig. 5 – La Cappella Reale di Napoli, con le doppie nozze per procura di due principesse Borbone: Maria Teresa (con Francesco II d’Asburgo) e Maria Luisa (con Ferdinando III di Lorena), olio su tela, 1790, Napoli, Palazzo Reale (sala III, detta saletta neoclassica)

L’attività compositiva nel 1737

L’intensa produzione di Leo nel 1737 vide oltre alla *Messa in Sib maggiore*, la composizione di due concerti per violoncello e la realizzazione di ben quattro drammi per il teatro musicale, tra i quali l’*Olimpiade*, seconda opera messa in scena il 19 dicembre al Teatro di San Carlo da poco inaugurato.

La produzione nel 1737



Fig. 6 – Cronologia delle opere prodotte nel 1737

Lo studio codicologico condotto sui testimoni autografi superstiti e riconducibili alla fruttuosa annata, ha concesso la possibilità di chiarire anche il periodo di composizione e di rappresentazione de *La simpatia del sangue*, ricondotto da tutte le fonti bibliografiche al generico «autunno 1737» - evidentemente desunto dal libretto napoletano stampato per l'allestimento al Teatro Nuovo.²⁹ Mentre il frontespizio della partitura autografa conservata a Parigi (F-Pn Ms. 2254), riferisce la data dell'ottobre 1737 nella sua usuale forma abbreviata (vedi Fig. 7), impiegata anche nell'autografo del *Concerto per Violoncello n. 2* (vedi Fig. 8):



Fig. 7 - «8bre 1737»
particolare dal frontespizio
di F-Pn Ms. 2254

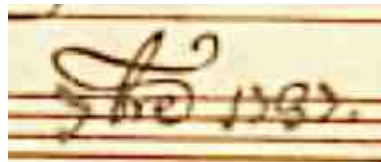


Fig. 8 - «7bre 1737»
Concerto per Violoncello n. 2
particolare dal frontespizio
I-Nc Rari 1.6.15/4

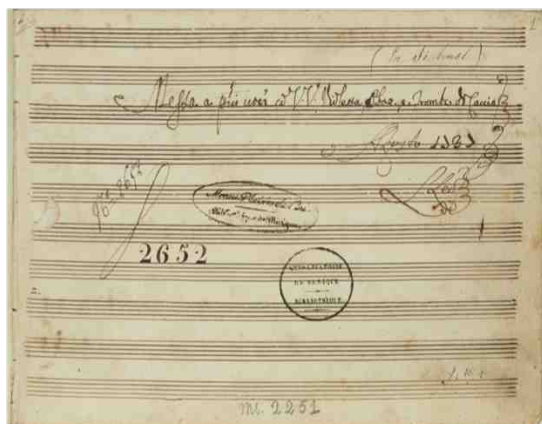
L'autografo e i testimoni della *Messa in Sib maggiore*

La *Messa in Sib maggiore* è una delle poche intonazioni dell'*ordinarium* operate da Leo di cui si conserva ancora oggi un autografo. Custodito a Parigi presso la Bibliothèque National de France (F-Pn MS-2251), sul frontespizio riporta la seguente intestazione originale: «Messa a piu voci con V.V., Violetta, Oboe,

²⁹ Dal frontespizio del libretto: «La simpatia del sangue. Melodramma di notar Pietro Trinchera da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo nell'autunno del 1737. Dedicata all'ill.ma [...] D. Anna Catarina de la Cueva [...] contessa di S. Stefano [...] - Napoli: a spese di Nicola di Biase, 1737»; I-Nc Rari 10.08.22.06.; cfr. anche G. LEO, *Leonardo Leo* cit., p. 61; HELMUT HUCKE – ROSA CAFIERO, s.v. «Leo, Leonardo [Lionardo] (Ortensio Salvatore)», in *Grove Music Online* (<http://www.grove.music.com>), < <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016416> >.

e Trombe da caccia | Agosto 1737». Il manoscritto consta di 17 fascicoli legati tra loro mediante spago e tenuti insieme da una copertina antica:

F-Pn MS-2251



Frontespizio di F-Pn MS-2251 – c. 1r

DESCRIZIONE SOMMARIA

- 17 fascicoli di 22 x 27,5 cm
- cartulazione di mano seriore applicata mediante lapis grigio;
- vuote cc. 12v, 49v, 50r-v, 56v, 60v, 62v.

NOTE

- * in origine il fascicolo fu numerato come «8», successivamente corretto sovrascrivendo l'attuale «9».
- ** cc. 58v fu legata mediante spago al r della successiva c. occultandone le rispettive facciate;

FASC.	STRUTTURA	CC.
1	[Diagram of a single staff structure]	1
		2
		3
		4
		5
2	[Diagram of a single staff structure]	6
		7
		8
		9
3	[Diagram of a single staff structure]	10
		11
		12
		13
		14
4	[Diagram of a single staff structure]	15
		16
		17
5	[Diagram of a single staff structure]	18
		19
		20
6	[Diagram of a single staff structure]	21
		22
		23
7	[Diagram of a single staff structure]	24
		25
		26
8	[Diagram of a single staff structure]	27
		28
		29
		30
9*	[Diagram of a single staff structure]	31
		32
		33
10	[Diagram of a single staff structure]	34
		35
		36
		37
		38
11	[Diagram of a single staff structure]	39
		40
		41
12	[Diagram of a single staff structure]	42
		43
		44
		45
13	[Diagram of a single staff structure]	46
		47
		48
14	[Diagram of a single staff structure]	49
		50
		51
15**	[Diagram of a single staff structure]	52
		53
		54
		55
		56
16	[Diagram of a single staff structure]	57
		58
		[58v]
17	[Diagram of a single staff structure]	59
		60
		61
17	[Diagram of a single staff structure]	62
		63
		64
17	[Diagram of a single staff structure]	65
		66
		67

Tab. 2 – Struttura e descrizione sommaria di F-Pn MS-2251

Attraverso il confronto calligrafico effettuato sui diversi testimoni ritenuti autografi, è stato possibile confermare la paternità del manoscritto: per avvalorare la conformità delle caratteristiche grafiche, si è scelto di prendere a mo' d'esempio le firme apposte sui frontespizi, la particolare foggia della testa della minima e il nome degli strumenti:

FIRME



Fig. 10 – Firma apposta sul frontespizio della *Messa*
F-Pn MS-2251



Fig. 11 – Firma apposta sul frontespizio dell'opera
La simpatia del Sangue
F-Pn Ms. 2254

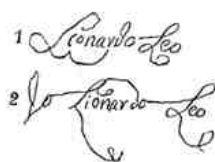


Fig. 12 – Firme complete riportate da Giacomo Leo in *Leonardo Leo, musicista del XVIII secolo e le sue opere musicali*

TESTA DELLE NOTE



Fig. 13 – F-Pn MS-2251, c. 1^v



Fig. 14 – *Motteto pieno*
«Qui plausus, qui concertus»
I-BGi PREIS H3.8823, c. 1^r

NOME DEGLI STRUMENTI

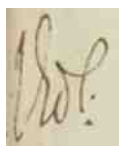


Fig. 15 – F-Pn
MS-2251, c.
13^r

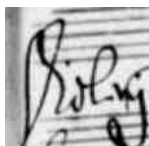


Fig. 16 – F-Pn
Ms. 2254, p. 9

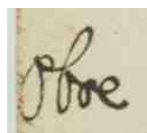


Fig. 17 – F-Pn
MS-2251, c.
14^v

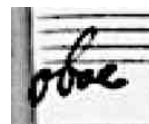


Fig. 18 – F-Pn
Ms. 2254, p.
145

Ulteriori testimoni della Messa si trovano disseminati in Svezia, Germania e Polonia; una copia manoscritta della partitura, della quale è incerto il periodo di produzione, è conservata anche negli Stati Uniti:

COPIE MANOSCRITTE

PARTITURE

S-Skma KO-R (n. 1)	D-B Racc. Winterfeld 47	US-SFp *783.2 Le
copia ms. della seconda metà del XVIII sec., di probabile fattura italiana;	copia ms. del XIX sec.;	copia ms., periodo (?);

ESTRATTI E PARTI STACCATE

S-Skma KO/Sv.-R.	PL-Wu RM4591	PL-Wu RM4592
partitura e parti del «Quoniam» [n.11], con testo svedese aggiunto: «Gud! Du ar allena heilig» [Dio! Tu solo sei santo]; copia del 1814	set di 18 parti mss. del XVIII sec. (mancanti quelle di Cr I-II)	set di 13 parti mss. del 1753

Tab. 3 – Elenco delle copie manoscritte della partitura e parti della *Messa*

La presenza di tali fonti all'infuori del contesto geografico di origine è un'ulteriore dimostrazione della diffusa circolazione della musica sacra partenopea nell'Europa centro-settentrionale, tra il XVIII e il XIX secolo. Infatti il precoce successo dei compositori napoletani tra il 1710 e il 1740 ha portato a considerare alcune delle loro messe come classici della musica

europea. Il fenomeno fu ricoperto di un tale alone mitico tanto da stimolare la formulazione di leggende infondate, come nel caso di Alessandro Scarlatti: al grande compositore napoletano, oltre a essergli tradizionalmente attribuita l'invenzione del recitativo accompagnato, gli viene riconosciuta anche l'introduzione dell'aria solistica nella messa concertata. Una narrazione che dimostra come questo genere tipicamente napoletano fosse una pietra miliare nella storia della musica sacra.³⁰ Per ironia della sorte, Scarlatti fu l'unico grande di questa *scuola* a non lasciare messe concertate nella tipologia partenopea, poiché le sue uniche due messe di certa autenticità furono composte a Roma.³¹

Giuseppe Santarelli, prima cantante poi maestro della cappella papale, insolito sostenitore della musica sacra con accompagnamento strumentale, in una lettera del 1774 a Martin Gerbert, nella quale lamenta la decadenza della contemporanea musica da chiesa, sottolinea l'apice artistico raggiunto dalla scuola napoletana in questo ambito nei primi decenni del secolo:

[...] a questo punto di perfezione era giunta in Italia la musica sacra di stile osservato sotto il poc'anzi lodato Gio. Pier Luigi da Palestrina. A questo punto di perfezione era giunta in Italia la musica sacra di una o più voci con l'accompagnamento dell'orchestra sotto Francesco Durante; e a questo punto di perfezione era giunta in Italia la musica drammatica sotto Vinci, Sassone [Hasse] e Pergolesi.³²

³⁰ ALFRED OREL, *Die katholische Kirchenmusik 1600-1750*, in *Handbuch der Musikgeschichte*, a cura di Guido Adler, Frankfurt, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924 (facs. Tutzing, Hans Schneider, 1961), I, p. 508 (pp. 507-536).

³¹ CLAUDIO BACCIAGALUPPI, *Con quegli 'Gloria, gloria' non la finiscono mai. The Neapolitan concerted mass and its reception history*, «Recercare», XVIII, 2006, pp. 114-115.

³² Giuseppe Santarelli a Martin Gerbert, Roma, 11 September 1774 in *Korrespondenz des Fürstbistes Martin II. Gerbert von St. Blasien*, a cura di Georg Pfeilschifter, 2 voll., Karlsruhe, Müller, 1931-1934, II, p. 65.

Per questo motivo dalla seconda metà del XVIII secolo ci fu una ricezione molto produttiva e attiva di questa tipologia di messa. Per la prima volta un repertorio di musica sacra concertata veniva eseguito sistematicamente lontano dal suo luogo d'origine e a distanza di anni dalla sua creazione. La linea di diffusione più diretta che interessò questo repertorio è associata all'attività svolta dai compositori fuori dalla loro città natale e/o di formazione, con esecuzioni e commissioni d'occasione: il soggiorno di Porpora a Venezia; l'esecuzione della *Messa in Fa* di Pergolesi a Roma ottenuta grazie al suo mecenate il duca di Maddaloni; la commissione di una messa a Jommelli per gli Incurabili a Venezia. La diffusione di queste opere poteva avvenire anche indirettamente attraverso altri canali. Per esempio, è noto l'aneddoto desunto dalla corrispondenza epistolare tra Padre Martini e Girolamo Chiti, maestro di cappella del Laterano: il vice-legato pontificio a Bologna, Giovanni Cornaro, aveva sottratto numerose composizioni sacre concertate di proprietà della cappella lateranense non restituendole mai all'istituzione legittima proprietaria. Chiti inviò una lista dei brani a Padre Martini, nella speranza che potesse intercedere presso il prelado per un eventuale reso delle partiture, che comprendevano opere di Durante, Scarlatti, Vinci, Brunetti e Sarro. Chiti teneva particolarmente a questo 'bottino', poiché il Laterano era l'unica basilica romana dove era concesso eseguire, con speciale dispensa papale, un repertorio con accompagnamento orchestrale.³³

L'espansione di questo stile in Europa, invece, potrebbe essere giustificata dal fatto che il contemporaneo tripudio

³³ C. BACCIAGALUPPI, *Con quegli 'Gloria, gloria'* cit., pp. 135, 151-152; cfr. anche I-Bc, *Epistolario Martiniano*, I.6.62a, Chiti a Martini, [27.IV.1754] Cfr. ANNE SCHNOEBELEN, *Padre Martini's collection of letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An annotated index*, New York, Pendragon Press, 1979, no. 1572 78.

dell'opera napoletana permise il diffondersi della musica sacra con la quale condivideva le origini e la paternità. Ma risulta una soluzione affrettata per Claudio Bacciagaluppi che, invece, imputa lo sviluppo europeo di tale fenomeno al dominio asburgico nel Regno di Napoli (1707-1734). Fu proprio quest'ultimo, secondo lo studioso italiano, che giocò un ruolo fondamentale per la sua espansione e favorì l'esecuzione a Praga di alcune di queste partiture sacre. Da lì poi raggiunsero la Germania centrale e meridionale, dove furono adattate alla prassi locale: nei paesi protestanti come l'Inghilterra e la Germania settentrionale, per esempio, le messe napoletane venivano eseguite in concerto, e svolsero un ruolo decisivo nell'affermare questi modelli compositivi come parte del canone musicale cosiddetto 'classico'.³⁴

La messa in 'stile napoletano'

Nell'introdurre le questioni stilistiche sulla 'messa napoletana', è necessario fornire alcune precisazioni sulla terminologia che unisce vecchie definizioni a quelle di più recente formulazione. Nel corso di questa indagine, seguendo il criterio di classificazione suggerito da Fux, si è voluto intendere come genere unico impiegato per la musica di destinazione liturgica il cosiddetto 'stile ecclesiastico', che comprende i due principali sottogeneri: 'stile antico' e lo 'stile moderno', con le annesse declinazioni tassonomiche utilizzate nel corso dei secoli da teorici, musicisti e musicologi:

³⁴ C. BACCIAGALUPPI, *Con quegli 'Gloria, gloria' cit.*, pp. 136, 145.

STILE ECCLESIASTICO	
Stile antico (<i>stylus antiquus</i>)	Stile moderno
/ stile a cappella	/ stile misto (<i>stylus mixtus</i>)
/ stilerigioso	/ 'varietà di stili'
/ stile 'alla palestrina'	/ stile galante
/ stile osservato	/ stile figurato
/ 'stil di basilica'	/ stile operistico - stile teatrale
	/ stile napoletano
	/ stile strumentale
	/ stile concertato

Tab. 4 – terminologia impiegata per definire i generi dello stile ecclesiastico

Le varie strutture riscontrabili nelle messe concertate italiane presentano una certa flessibilità, a seconda dell'uso locale e dell'occasione liturgica, condizioni che non concedono una formulazione precisa nella definizione dello *stile napoletano* coniato tra gli anni '20 e '40 del XVIII secolo, ma se ne possono tracciare i tratti principali della pianificazione generale e alcuni dettagli formali del modello, che ha poi esercitato influenze determinanti sulle altre abitudini compositive regionali.

Le messe concertate italiane erano scritte per esecuzioni solenni, nelle quali venivano cantate anche le parti non destinate all'assetto polifonico-corale e strumentale. Alcuni musicologi hanno suggerito che questo genere di messa venisse eseguita durante la celebrazione della *missa lecta*, ma è stato dimostrato come tale deduzione fosse fittizia.³⁵ Il tratto distintivo più evidente delle

³⁵ Girolamo Chiti, in una lettera a Giovanni Battista Martini, a proposito dell'esecuzione di una messa concertata, dichiara di trovare inutile che il coro ripeta l'intonazione del Gloria dopo il sacerdote, così dimostrando indirettamente che non si tratta di una 'messa silenziosa' in virtù del canto emesso dal celebrante: «Il Gloria in excelsis dice bene, ma sta ancora *ad libitum*, e poco usa in Roma replicarsi l'intonato dal celebrante, essendo

messe concertate italiane, e quindi anche napoletane, consisteva nel mettere in musica solitamente le prime tre parti dell'*Ordinarium*. Infatti le fonti appartenenti all'Italia settentrionale e centrale contengono soprattutto: *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*. L'omissione del *Sanctus* e dell'*Agnus* era una pratica comune in Veneto già a partire dagli anni '20 del Seicento,³⁶ e a Napoli si trovano coppie di *Kyrie* e *Gloria* risalenti all'inizio del secolo successivo.³⁷ Da qui la consuetudine di appellare queste composizioni come «Messa di

questa idea più napoletana che altro, che con quegli *Gloria Gloria* non la finiscono mai e viene a slongare la messa pigliando il posto al sostanziale dell'altri versetti, mi rimetto però all'uso loro lombardo, purché sia discreto e breve.», I-Bc, *Epistorlario Martiniano*, I.6.32, Chiti a Martini, [11.XI.1752]. Cfr. A. SCHNOEBELN, *Padre Martini's collection* cit., no. 1551, cit. in C. BACCIAGALUPPI, *Con quegli 'Gloria, gloria'* cit., pp. 149-150.

³⁶ Claudio Bacciagaluppi, nei suoi studi circa la diffusione e le radici stilistiche della 'messa napoletana', ipotizza una probabile origine veneziana del modello, in virtù del legame diretto intercorso tra le due città durante il periodo di attività a Napoli di Pietro Andrea Ziani tra il 1680 e il 1684, all'epoca maestro di cappella presso il Palazzo Reale. Del compositore veneziano ancora oggi si conservano alcune messe presso la Biblioteca dei Girolamini, nei decenni passati inaccessibile per i pesanti interventi di restauro che interessarono l'intero complesso storico. Nel corso della mia indagine è stato possibile consultare la messa risalente al 1684 citata da Bacciagaluppi, operazione che avrebbe potuto confermare l'ipotesi da lui avanzata, ma che invece non ha trovato alcun riscontro: il *Gloria* della messa di Ziani è ancora quello della tipologia sezionale seicentesca e non con la tipica articolazione in più movimenti del modello settecentesco; inoltre la datazione risulta errata, poiché la fonte non riporta alcuna indicazione in merito. La origini della messa in 'stile napoletano' rimangono, quindi, ancora una questione aperta. Sulle ipotesi avanzate da Bacciagaluppi cfr.: ID., *Con quegli 'Gloria, gloria'* cit.; ID., *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2010, p. 32.

³⁷ Sulla tradizione musicale sacra in area veneziana e bolognese cfr. BERTHOLD OVER, *Per la gloria di Dio: solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn, Orpheus-Verlag, 1998, pp. 109-115, e anche ANNE SCHNOEBELN, *The concerted mass at San Petronio in Bologna, ca. 1660-1730*, Ph.D. diss., University of Illinois, 1966, pp. 186-193, in

Kyrie e Gloria» o semplicemente «Messa di Gloria». Il completamento dell'*ordinarium* poteva prodursi in occasione di feste particolarmente alte, e il *Credo*, il *Sanctus* e l'*Agnus* potevano essere eseguiti anche in stile concertato. Tuttavia quest'ultimi brani erano sempre molto più brevi rispetto ai primi, e venivano fissati su partiture separate. Un compositore napoletano di solito completava la struttura della messa concertata con *Credo*, *Sanctus* e *Agnus*, privi di assoli solistici vocali/strumentali, di forme di ritornello – anche se si possono incontrare dei casi in cui sono presenti brevi ritornelli strumentali nei movimenti principali – assegnando ai brani un assetto in gran parte omofonico, soprattutto per il *Sanctus* e l'*Agnus* che a volte constavano di poche battute. Questa evoluzione stilistica nelle parti 'secondarie' della messa, successive al *Gloria*, viene spiegata da Martin Gerbert con la volontà di contenere l'espressività mondana all'approssimarsi delle parti liturgicamente più solenni.³⁸ Una seconda spiegazione a tale pratica può essere desunta ancora una volta da una lettera di Chiti a Padre Martini. Il maestro di cappella romano riferendosi alle pratiche musicali in voga a Roma e Bologna di far suonare delle sinfonie strumentali al momento dell'Offertorio, descrive il fenomeno in modo polemico:

cui si cita come primo caso di messa 'Kyrie-Gloria-Credo', i *Salmi boscarecci* di Ignazio Donati pubblicati nel 1623. Nel contesto napoletano, invece, la prima messa Kyrie-Gloria prevenuta ai nostri giorni è di Gaetano Veneziano ed è datata 1703; a tal proposito cfr. FRANCESCA TURANO, *La musica sacra di G. Veneziano: qualche verifica e ipotesi di ricerca*, in *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento*, Atti del convegno di Lecce (6-8.XII. 1985) a cura di Detty Bozzi e Luisa Cosi, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, p. 40.

³⁸ MARTIN GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, S. Blasien, [s.n.], 1774 (facsim., ed. Othmar Wessely, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1968), p. 300.

Insomma alla messa fatto il Credo segue la sinfonia, al vespero dopo il 3.0 salmo segue la sinfonia, e terminate le sinfonie, il popolo se ne va via, si che l'è terminato il più forte, restando l'ultimi residui della musica a suo piacere, e senza soggettione d'impegno.³⁹

Non stupisce, quindi, che i compositori romani e bolognesi, e presumibilmente anche i napoletani, non abbiano dedicato molta attenzione al *Sanctus* e all'*Agnus*.⁴⁰

L'orchestra tipica di una messa napoletana è un misto di elementi tradizionali e innovativi. La tradizione austriaca e veneziana delle *missæ solemnis*, risalente al XVII secolo, che prevedeva l'uso di trombe e timpani nell'orchestra, è sconosciuta a Napoli. Qui è frequente, infatti, l'impiego delle sole trombe, in eventuale alternanza con i corni francesi; così come per gli oboi, i flauti o i clarinetti, che per ovvie ragioni venivano suonati dagli stessi musicisti. Il coro solitamente si presenta a cinque parti, con il raddoppio della voce di soprano, e sono molto comuni gli effetti a doppio coro; le parti vocali si dividono in soli e ripieni, così come gli archi sono divisi in due orchestre.

Girolamo Chiti conferma che l'usanza di dividere gli archi fosse una caratteristica tipica della musica sacra napoletana:

³⁹ VI-Bc, Epistolario Martiniano, 1.VI.30, Girolamo Chiti a Giovanni Battista Martini, 9 August 1752; (consultabile anche in A. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's collection of letters* cit., no. 1549). Sul tema cfr. anche: I-Bc, Epistolario Martiniano, I.6.62, Chiti a Martini, 30.XII.1752: «finito dunque il 3.o salmo, e fatta doppio come è solito la sinfonia, in Roma si stile [?], e si può dir finita la musica delli vesperi, et ancor della messa dopo fatta la sinfonia all'offertorio» (consultabile anche in A. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's collection of letters* cit., no. 1559).

⁴⁰ C. BACCIAGALUPPI, *Con quegli 'Gloria, gloria' cit.*, pp. 133-134.

la messa, e Credo sono a due orchestre [di] violini responsive, e ciò serva per pura notitia sua [...] L'uso di due orchestre, più napoletano che romano, sono risposte e botte del primo e 2.do coro di violini che meglio di me saprà. Perdoni il proscritto [sic]». ⁴¹

Non si rintracciano fonti napoletane contemporanee che descrivano come fossero disposti i musicisti, ma un suggerimento utile a tal proposito può venire dal trattato di violinistica del 1791 di Francesco Galeazzi, che in un elenco di possibili disposizioni dei posti a sedere nelle chiese italiane cita che una doppia orchestra è spesso seduta faccia a faccia sui due lati della navata centrale. ⁴²

Un'altra caratteristica immediatamente identificabile delle messe napoletane è la suddivisione del *Gloria* in più movimenti singoli, di cui il numero varia solitamente a tra gli otto e i dodici brani. I movimenti corali sono regolarmente intervallati da movimenti solistici, come: *Laudamus* e *Quoniam* che sono arie solistiche; il *Domine Deus* è un duetto o terzetto; il *Qui tollis* solitamente può prevedere assoli strumentali.

All'interno di questa musica sacra dal tono solenne, paradossalmente l'unico tipo di aria consentito era la più semplice e umile delle forme profane, cioè l'aria binaria basata su un solo verso di poesia, quindi senza il *da capo*. Questa forma a metà strada tra la *cavata* seicentesca e la successiva *cavatina* settecentesca, fu utilizzata solo in casi particolari nell'opera tra gli anni '20 '30 del Settecento, come l'aria d'ingresso di Livietta nell'intermezzo *Livietta e Tracollo* di Pergolesi. Il motivo è

⁴¹ I-Bc, Epistolario Martiniano, I.6.118 Chiti a Martini, 8 November 1756 (consultabile anche in A. SCHNOEBELN, *Padre Martini's collection of letters* cit., no. 164017).

⁴² FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Roma, Cracas, 1791 (facs. Courlay, Fuzeau, 2006), p. 217.

certamente da ricercare in parte nella moderazione che si addice alla musica sacra, e in secondo luogo può trovare fondamento nel testo stesso: se il *Gloria* può essere diviso in linea di principio in tanti movimenti separati quanti sono i versi – il versetto liturgico copre di solito la lunghezza di un solo verso poetico – quelli musicati come pezzi solistici avranno, quindi, la forma di un'aria d'opera con un solo verso. Infatti diverse erano soluzioni pensate dai compositori quando si voleva conferire una forma chiusa a un brano della messa che occupava più versetti, come il «Laudamus te» e il «Domine Deus», o si separavano le invocazioni come movimenti indipendenti (per esempio: «Domine Deus, Domine Filii, Domine ... agnus»), oppure le tre invocazioni venivano distribuite tra le voci, andando a formare un brano d'insieme (duetto o terzetto vocale).

<p>◆ <i>Messa in Sib Magg.</i> (1737)</p> <p>Organico: 2Ob, 2Cor*, 2 Tr, Vni I-II, Vle. BC – S solo, C solo; Coro e soli (S I, S II, C, T, B);</p> <p>Struttura:</p> <p>Introduzione (Ritornello strumentale)</p> <p>Kyrie e Christe – Coro e soli a 5</p> <p>Gloria in excelsis – Coro e soli a 5</p> <p>Laudamus – S I, S II, Coro a 4 (3 cori)</p> <p>Gratias – C solo, Coro a 5</p> <p>Domine Deus – S solo, C solo (duetto)</p> <p>Qui tollis I (Qui sedes) – Coro e soli a 5</p> <p>Qui tollis II – S solo</p> <p>Quoniam – Coro a 4</p> <p>Cum Sancto spiritu – Coro a 5</p>	<p>◆ <i>Messa in Sol Magg.</i> (1ª versione 1733)</p> <p>Organico: 2Ob, 2Cor, 2 Tr, Vni I-II, Vle, BC – S solo, C solo, Coro e soli S I, S II, C, T, B;</p> <p>Struttura:</p> <p>Introduzione (Ritornello strumentale)</p> <p>Kyrie e Christe – Coro a 5</p> <p>Gloria in excelsis – Coro e soli a 5</p> <p>Laudamus – Coro a 5 (2 cori)</p> <p>Gratias – C solo, Coro a 5</p> <p>Domine Deus – S solo, C solo, T solo (terzetto)</p> <p>Qui tollis I (Qui sedes) – 2 Cori e soli a 5</p> <p>Qui tollis II – S solo</p> <p>Quoniam – Vno Solo, Coro a 4</p> <p>Cum Sancto spiritu – Coro a 5</p>	<p>◆ <i>Messa in Fa Magg.</i> (Pergolesi 1734?)</p> <p>Organico: 2Ob, 2Cor, 2 Tr, Vni I-II, Vle, BC (Archi e BC divisi in 2 cori)</p> <p>S solo, C solo; 2 Cori a 5 (S I, S II, C, T, B)</p> <p>Struttura:</p> <p>Kyrie e Christe – Cori a 5</p> <p>Gloria in excelsis – Cori a 5</p> <p>Laudamus – S solo</p> <p>Gratias – Cori a 5</p> <p>Domine Deus – S solo, C solo (duetto)</p> <p>Qui tollis I (Qui sedes) – Cori a 5</p> <p>Qui tollis II – Cori a 3 (C, T, B I – S I, S II, B II)</p> <p>Quoniam – S solo</p> <p>Cum Sancto spiritu – Cori a 5</p>
<p>*Trombe da caccia, Corni da caccia;</p>		

Fig. 19 – Morfologia del modello 'napoletano' nelle messe di Leo e Pergolesi

Intorno al 1750, la musica sacra italiana iniziò a discostarsi dall'incontaminata semplicità 'classica'. L'esempio emblematico di questa 'decadenza' stilistica anche nell'ambito napoletano è rappresentato da compositori come Giacomo Insanguine (1728-1795), che presentano nella scrittura una ricchezza che supera considerevolmente quella dei maestri più antichi: presenza di

trombe e corni insieme; alcune delle arie solistiche prevedono l'accompagnamento di strumenti a fiato. Anche dal punto di vista formale questa nuova moda presenta alcune caratteristiche insolite: movimenti corali in forma di ritornello per il *Kyrie-Christe*; i ritornelli dei movimenti solistici sensibilmente più lunghi rispetto a quelli della tipica aria da chiesa; addirittura la presenza di brevi recitativi accompagnati che collegano le sezioni di ripresa di un brano.⁴³ L'uso di questi espedienti, che inevitabilmente crearono irregolarità formali, non sono da attribuire alla scarsa capacità e/o qualità degli autori, ma sono invece segni di una ricerca innovatrice che i compositori della generazione più giovane cercarono di apportare al modello della messa concertata a partire dalla seconda metà del XVIII secolo fino ai primi anni dell'Ottocento. L'operato di Insanguine sarà uno dei tanti che provocherà una reazione da parte dei musicisti più conservatori, intenti a non abolire ma a preservare il buon stile concertato.

Aspetti stilistici della Messa in Sib Magg.

Nelle messe di Leo intonate nel moderno 'stile concertato', la pianificazione dell'opera e gli aspetti morfologici della 'messa napoletana' si uniscono agli aspetti stilistici identificativi del linguaggio comune adoperato dai compositori dell'epoca. Per la *Messa* del 1737, nel cosiddetto 'stile misto' o 'varietà di stili', Leo raccoglie gli stilemi sia del genere antico, sia di quello a lui più contemporaneo.

Il primo brano *Kyrie - Christe - Kyrie* è introdotto da un ritornello strumentale indipendente, così come accade anche nella seconda *Messa in Sib Magg.* [s.d.], I-CAS [s. segn.]. In entrambi i

⁴³ Si fa riferimento al caso 'unico', come dichiarato dallo stesso Bacciagaluppi, riscontrabile in una *Messa* di Insanguine conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Milano, Nosedà H161; cfr. C. BACCIAGALUPPI, *Con quegli 'Gloria, gloria' cit.*, pp. 126-127.

lavori sacri possono essere individuate delle analogie nei rispettivi *incipit* della sezione introduttiva:

	Introduzione - Vni I (bb. 1-2)	Kyrie I - Soprano I (bb. 26-30)
<i>Sib Magg.</i> 1737	 Es. 1a	 Es. 2a
<i>Sib Magg.</i> [s.d.]	 Es. 1b	 Es. 2b

Tab. 5 – Es. dall’Introduzione e dal *Kyrie I* estratti da *Messa in Sib Magg.* 1737 (es. 1a, 2a) e *Sib Magg.* [s.d.] (es. 1b, 2b)

Brano dalla tipica struttura tripartita, coincidenti con le tre invocazioni litaniche, dopo l’introduzione strumentale, il primo «Kyrie eleison» presenta una condotta omofonica delle voci con l’alternanza tra tutti e soli; il «Christe», invece, in stile fugato, esordisce nella tonalità della relativa minore (Sol min.). Caratteristico è l’uso dell’*hemiolia* che spezza la ‘monotonia’ dei moti contrappuntistici fungendo da collegamento, senza soluzione di continuità, alla parte conclusiva del secondo e ultimo «Kyrie», ripresa variata e abbreviata della prima sezione.

1. Introduzione	
Rit. str. - A – B – A ^I	
- Ritornello Str.:	<i>Con spirito</i>
	♩
	<i>Sib Magg.</i>
	Archi e B.c.
- Kyrie:	[no ind. di tempo]
	♩
	Soli (S, A, T, B), Coro (S1, S2, A, T B), Archi e B.c.

- Christe, Kyrie:	<i>Andante</i>
	3/4 - C
	Sol min. – Sib Magg.
	Soli (S, A, T, B), Coro (S1, S2, A, T, B), Archi e B.c.

Tab. 6 – Struttura e organico dell'Introduzione [Kyrie-Christe-Kyrie]

I primi due versetti del *Gloria*, «Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis» si aprono con un preludio strumentale che in parte anticipa il materiale tematico intonato poi dalle voci. Gli strumenti prevedono un accompagnamento caratteristico ed autonomo e non in semplice raddoppio delle voci, intervenendo con brevi interludi ed epiloghi conclusivi nei tre episodi.

2. Gloria	
Rit. str.: A – B – Coda	
- Gloria:	<i>Allegro</i>
	C
	Soli (S1, S2, A,T, B), Coro (S1, S2, A, T, B), 2 Ob., 2 Tr, Archi e B.c.
- Et in terra pax:	[no ind. di tempo]
	3/8
	Re min.
	(c.s.)
- Bonæ voluntatis:	<i>Presto</i>
	C
	Re Magg.
	(c.s.)

Tab. 7 – Struttura e organico del [*Gloria*]

L'«et in terra pax» è caratterizzato dal moto melodico procedente per salti di sesta minore ascendenti, che usati insieme a quelli di settima minore discendenti conferiscono una certa enfasi 'galante'. L'intento è rafforzato ulteriormente dai salti discendenti di decima nella fase conclusiva della sezione:



in ter - ra pax, in ter-ra pax,

Es. 3 - «Gloria», bb. 88-91

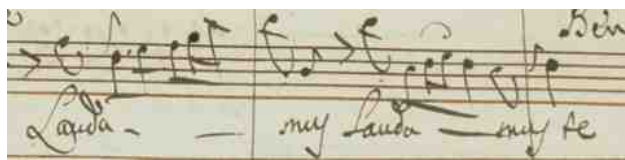
L'articolazione interna dei numeri del *Gloria* prosegue con l'intonazione del «Laudamus te»:

3. [Laudamus te]
Duetto (S1, S2, Coro) - Rit. str. - A - AI - coda
<i>Allegro</i>
C
SolMagg.
Soli (S1, S2), Coro (S1, S2, A, T, B), 2 Ob., Archi e B.c.

Tab. 8 - Struttura e organico del [Laudamus te]

In esso è riconoscibile la 'declamazione parlato-affettuosa'⁴⁴ che vuole ricreare il ritmo del parlato. In essa il tratto caratteristico è l'allungamento a volte volutamente esagerato di tutte le sillabe accentate, e il suo utilizzo non mira tanto a far risaltare determinate parole, quanto, invece, ad ottenere un cambiamento o un incremento di sonorità, raggiungendo un *climax* emotivo (vedi esempi a, b, c):

⁴⁴ A tal proposito cfr. SIEGFRIED SCHMALZRIEDT, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis*, Stuttgart, Hänssler, 1972, pp. 74, 77-88.



a) Fig. 21 – F-Pn MS-2251, c. 23^r (S 2 solo, bb. 19-21)



b) Fig. 22 – F-Pn MS-2251, c. 26^v (S 1 e S 2 soli, bb. 51-54)



c) Fig. 23 – F-Pn MS-2251, cc. 25^v-26^r (S 1 e S 2 soli, bb. 51-54)

Al centro del successivo numero musicale, il «Gratias», vi è la declamazione oggettivo-mensurale, secondo la definizione data da Schmalzriedt e che Krause identifica con il principio fondante di tutte le opere sacre di Leo.⁴⁵ Essa ha la pretesa di mediare fra musica e parola valorizzando l'espressione ritmica più intensa della nota puntata e del valore ritmico che la completa (rapporto ritmico 3:1):



Es. 4 – «Gratias», bb. 7-11

⁴⁵ R. KRAUSE, *La musica sacra di Leonardo Leo* cit., p. 181.

4. [Gratias]
Aria (C e Coro) - Rit. str. - A - B - AI - BI
<i>Andantino grazioso - Presto</i>
C - €
Do min. - Sol Magg.
Solo (C), Coro (SATB), Archi e B.c.

Tab. 9 – Struttura e organico del [*Gratias*]

Il suo polo opposto è costituito dalla terza e ultima tipologia di declamato, quello ‘danzante’. In essa la musica sta in primo piano e l’effetto che ne deriva è di oscuramento dell’accento della parola. Nella musica sacra di Leo la declamazione danzante ha un impiego ridotto e quindi un’importanza molto relativa. Krause la rileva solo in poche composizioni, per lo più non liturgiche, come per esempio: «Prata, colles, plantae, flores»; «Nautae in navis sine remo»; «O mi sponse».⁴⁶

Così come per il «Laudamus», Leo impiega la forma dell’aria da chiesa ‘semplice’ anche nel «Domine Deus»:

5. [Domine Deus]
Duetto (S e C) - Rit. str. - A - AI - Coda
<i>Andante grazioso</i>
C
Mi min.
Soli (S, C), Archi e B.c.

Tab. 10 – Struttura e organico del [*Domine Deus*]

Il modello dell’aria bipartita risulta quello preferito anche nelle messe di Pergolesi, contrariamente ad altri autori che preferiscono il modello ‘esteso’ con 3 interventi solistici e 4 ritornelli strumentali. La semplicità di questa struttura garantisce la moderazione, l’austerità e la compostezza proprie della musica di destinazione liturgica. Nel brano la distribuzione dei tre versetti nelle voci solistiche segue lo stesso criterio di alternanza usato da Pergolesi nel «Domine Deus» della sua *Messa in Re Magg.*

⁴⁶ *Ivi*, p. 182.

Il forte *pathos* drammatico del «Qui tollis – qui sedes» è enfatizzato dall’accesso cromatismo, dai salti di ottava degli strumenti, dai ribattuti di crome negli archi e dai contrasti dinamici. Il canto segue una formula di risposta a mo’ di litania nella prima sezione che si contrappone musicalmente alla sezione lirico-cantabile seguente, infatti è resa molto espressiva l’intonazione delle parole «miserere nobis» per il Qui tollis I (Qui sedes), conferendo ancor più il carattere di una breve scena drammatica.

6. Qui tollis
Tutti (Coro e Soli – Solo – Coro e Soli) A – B – A
- Qui tollis I (Qui sedes)
Rit. str. – a – b – bI
<i>Larghetto</i>
3/4
Sol min.
Soli (S1, S2, A, T, B), Coro (S1, S2, A, T, B), 2 Cr. da caccia, Archi e B.c.
- Qui tollis II
Rit. str. – a – a ^f
<i>Arioso</i>
♩
Sib Magg.
Solo (S), Archi e B.c.

Tab. 11 – Struttura e organico del *Qui tollis*

Gli ultimi due numeri il «Quoniam» e il «Cum Sacro Spiritu», si presentano come brani d’insieme: il primo in stile imitativo, il secondo è costruito, invece, su una fuga ‘moderna’ nella quale l’uso dell’*hemiolia* ne accentua il carattere perorativo.

7. Quoniam
Rit. str. - A ^I - A ^{II} - A ^{III} - Coda
<i>Con spirito</i>
♩ - 3/4
Do Magg.
Coro (S, A, T, B), 2 Ob., 2 Cr. da caccia, Archi e B.c.

Tab. 12 – Struttura e organico del *Quoniam*

8. Cum Sancto Spiritu
Fuga a 5 vv.
<i>Con spirito - Presto</i>
3/4 - Sib Magg.
Coro (S1, S2, A, T, B), Archi e B.c. (Ob. in raddoppio)

Tab. 13 – Struttura e organico del *Cum Sancto Spiritu*

Caratterizzante è l'uso delle dinamiche che risalta gli aspetti timbrici e coloristici della strumentazione. Un primo esempio è fornito dalle escursioni repentine che vanno dal *piano* al *forte*, con la chiara volontà di differenziare timbricamente il contrasto tutti-soli nei passaggi omofonici dei brani corali. Nei brani solistici, come il «Domine Deus» e il secondo «Qui tollis», si incontrano sfumature dinamiche come «piano assai», «poco forte» e «fortissimo», che creano netti contrasti nell'ambito di una o più battute consecutive, in linea con il carattere volutamente drammatico dei pezzi:

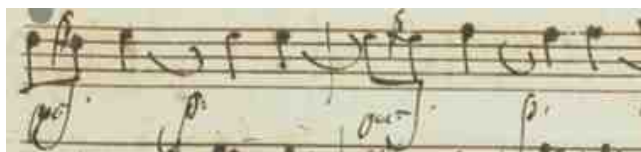


Fig. 24 - F-Pn MS-2251, c. 38^v (Vni I, bb. 33-34)

Inoltre, quando nell'ambito di più battute s'incontra la successione dinamica «piano» «forte» «fortissimo» come nel caso del «Qui tollis», si può supporre che Leo intendesse un crescendo dinamico graduale. Il termine «crescendo» compare solo a tratti nel «Qui sedes» della *Messa in La Magg.* [s.d.]. Spesso i

cambi dinamici *piano* e *forte* nel Basso continuo differenziano anche il contrasto timbrico nei componenti della sezione: al *piano* corrispondono le indicazioni «Viol:[oncelli]» o «Viol:[oloncelli] soli» con rispettivo cambio di chiave; «organo chiuso»; «senz'organo»; al *forte* corrispondono invece le indicazioni «tutti», «Bassi», «organo aperto».

Si riscontra l'impiego degli ottoni (trombe lunghe o corni da caccia), solo nei brani d'assieme dal carattere omofonico e in stile figurato.

Tra i 'classici' dello stile ecclesiastico

Tra la seconda metà del XVIII sec. e l'inizio del XIX si registra crescente atteggiamento critico nei confronti degli 'abusi' musicali in ambito liturgico, che nella seconda parte dell'800 darà vita al fenomeno culturale conosciuto come cecilianesimo. Alcuni interventi prescrittivi circa la musica sacra furono già promulgati nel corso del '600 da Papa Alessandro VII, *Constitutio piæ sollicitudinis* (1657), disposizioni rafforzate poi da Innocenzo XII nel 1692. Nel corso del '700, invece, fu perentoria la pubblicazione dell'enciclica *Annus qui hunc* di Benedetto XIV (1749), ennesimo tentativo mirato ad orientare la musica liturgica nelle chiese di Roma ad un tono più consono per le imminenti celebrazioni per il Giubileo nel 1750. In questo documento, in cui si reclama il decoro del tempio e del retto modo di celebrare la liturgia, il pontefice mette in guardia i responsabili (sacerdoti, maestri, cantori e organisti), affinché nelle chiese non vengano eseguiti quei canti e brani organistici dalla deliberata eco operistica, ma il teatro pervade il sentire musicale comune, specialmente in Italia. Una spiegazione di questo fenomeno è data da Francesco Attardi quando scrive:

Arrivando adesso all'inizio dell'800, ci potremmo chiedere come mai l'intimismo della musica strumentale non suscitasse interesse neppure nel rinnovato spirito romantico. A nostro parere, è proprio questa nuova spiritualità che darà il "colpo di

grazia” al genere strumentale. Quando le nuove estetiche musicali infrangeranno le forme classiche e porranno sugli altari la melodia, come espressione diretta e immediata del sentimento, dove essa non è più vincolata strettamente a schemi ritmici e formali, si accentuerà in Italia quella tendenza, già naturale, al melodizzare e quindi al canto: e sarà proprio il canto l’espressione più genuina del romanticismo italiano.⁴⁷

E canto significava opera con il suo codice e il suo vocabolario musicale. Di questi stilemi non ne sarà esente sia il linguaggio vocale, sia quello strumentale - soprattutto organistico - in una Chiesa dove i maestri erano anche attivi operisti.

Ancora dalla corrispondenza tra Martini e Chiti si desume l’atteggiamento nei confronti di queste ‘moderne’ tendenze stilistiche fino alla metà del Settecento: tutto ciò che non corrisponde ai requisiti di stile a cappella è guardato come deviazione imperdonabile dalla polifonia palestriniana, l’ideale assoluto e immutabile della musica sacra:

Intorno alle sinfonie che si praticano in Roma, io gli dico che in oggi usa per lo più fare l’overture de’ teatri, o di Perez o di Jumella, Manna, Burinello [*sic*] ecc.; insomma le più strepitose, fare, e rifare, disfare, e dare ad intendere. In somma, strepiti strepiti, bassi lunghi di tenuta, girate [*recte*: tirate] di violini per li moderni teatrali, che l’è una vergogna. Povero Corelli e Torelli.⁴⁸

⁴⁷ FRANCESCO ATTARDI, *Roma Musicale nell’800. Dalla Musica Vocale alla Strumentale*, Padova, Zanibon, 1979, p. 17; cfr. anche: AURELIO PORFIRI, *La querelle sulle dodici sonate per organo o armonio di padre Pier Battista da Falconara. La musica sacra italiana alla fine del XIX secolo tra tradizione e riforma*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XXXIV, 2013, pp. 349-368: 352.

⁴⁸ I-Bc, Epistolario Martiniano, I.6.38, Chiti a Martini, 22.XI.1752 (consultabile anche in: A. SCHNOEBELEN, *Padre Martini’s collection of letters cit.*, no. 1557 cfr. *supra*, nota 35; v. anche: I-Bc, Epistolario Martiniano, Chiti a Martini, [11.xi.1752]; anche C. BACCIAGALUPPI, *Con quegli ‘Gloria, gloria’ cit.*, p. 134, nota 30.

Per tutto il secolo e la prima metà dell'Ottocento sarà, quindi, un crescendo inarrestabile di prese di posizione e di documenti a vario livello d'ufficialità, prodotti da studiosi, prelati e congregazioni: scritti occasionali, progetti organici, lettere pastorali, regolamenti capitolari e atti sinodali diocesani. Tutti con l'intento di agire per assicurare una durata dei brani musicali adeguata a quella del rito per il quale erano stati concepiti, rimuovere dal linguaggio musicale sacro ogni elemento di profanità e/o teatralità, reagire alla «perversione delle forme liturgiche», metter freno all'«impertinenza della musica organistica», impedire il «naufragio della parola liturgica» e gli «arbitri rituali».⁴⁹ Ma nel dipanare le ragioni fondanti dei 'principi riformatori', non mancano gli evidenti equivoci. Infatti, in molti casi, negli argomenti a sostegno della tradizione si citano i compositori capisaldi del teatro italiano settecentesco a modello del «vero modo di componer Ecclesiastico»:⁵⁰

i Vescovi, o i Direttori di quelle tali Chiese, che hanno un maestro che non vuol scrivere nel vero stile ecclesiastico, l'obbligassero a servirsi delle a Composizioni dei più rinomati maestri defonti, quali sono stati, a cagion d'esempio, Leo, Pergolesi, Durante, Clari, Hasse, Caffaro, Perez, Iomelli Buranello, Trajetta, Sacchini, ecc.. [...] Io credo in fatti, che una delle cagioni primarie, per cui ora molti maestri non compongono nel vero stile da Chiesa, nasca ancora dal non sentirsi quasi mai le belle, e rare Composizioni in questo genere dei più bravi maestri defonti dalle quali si potrebbe rilevare certamente, ed apprendere assai meglio, che da

⁴⁹ Virgolettati da FELICE RAINOLDI, *Traditio canendi. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati*, Roma, Edizioni Liturgiche, 2000, p. 483.

⁵⁰ PIETRO GIANNELLI, *Dizionario della musica sacra e profana*, Venezia, Andrea Santini, 1801 (consultata), 3 voll., ²1820 (7 voll.), ³1830 (7 voll. Venezia: G. Piciotti), III, p. 111.

qualunque precetto, o consiglio, qual sia il vero, e perfetto stile ecclesiastico.⁵¹

Gli stessi autori che nei decenni precedenti furono additati dai trattatisti ed accademici contemporanei come rei di aver cavalcato l'onda della deriva moderna, introducendo nella musica ecclesiastica il vezzo dello stile teatrale.

Anche Pietro Gianelli, lessicografo musicale, insegnante e compositore italiano,⁵² nel suo *Dizionario della musica sacra e profana*, il primo in lingua italiana, riprende la lista degli 'eletti' e grandi testimoni della tradizione – tra i quali Leonardo Leo – fornita da Manfredini:

E finalmente ricorra alle composizioni dei rinomati maestri defonti come Leo, Pergolesi, Durante, Clari, Hasse, Caffaro, Perez, Jomelli, Buranello. Trajetta, Sacchini ec. Dallo studio di questi apprenderà assai meglio che da qualunque precetto o consiglio circa il modo di scrivere per chiesa.⁵³

Un'apparente incoerenza di pensiero che suggerisce un punto di vista più ampio sul cambiamento di prospettiva nella prassi esecutiva della musica liturgica, ben presente già dall'epoca preclassica e classica.⁵⁴

⁵¹ VINCENZO MANFREDINI, *Regole armoniche*, Venezia, Adolfo Cesare, 1797, pp. 118-119.

⁵² Per il profilo biografico di Pietro Gianelli, cfr: MILTON SUTTER, s.v. «Gianelli, Pietro», in *The New Grove Dictionary of music and musicians*, London, MacMillan, 2001: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11072>; GILBERTO PRESSACCO, *La musica nel Friuli storico*, in *Enciclopedia monografica del Friuli Venezia Giulia*, 1-4 (9 voll.), 1971-1983, Udine, Istituto per l'enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 3/IV (1981), *La storia e la cultura*, pp. 2026.

⁵³ P. GIANNELLI, *Dizionario della musica cit.*, III, p. 110-111.

⁵⁴ MILTON SUTTER, *Aspetti della prassi organistica in Italia nel Settecento e nel primo Ottocento*, «L'organo: rivista di cultura organaria e organistica», II, 1973, pp. 139-155: 153.

