ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

ALTA PATRONA S. A. R. LA PRINCIPESSA DI PIEMONTE

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

G. B. PERGOLESI

(1710 - 1736)

NOTE E DOCUMENTI

RACCOLTI IN OCCASIONE DELLA SETTIMANA CELEBRATIVA

(15-20 SETTEMBRE 1942-XX)

TICCI EDITORE LIBRAIO - SIENA

1942-XX

G. B. PERGOLESI
(ritratto ad olio nel R. Conservatorio di Napoli)

G. B. PERGOLESI

(1710-1736)

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

ALTA PATRONA S. A. R. LA PRINCIPESSA DI PIEMONTE

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

G. B. PERGOLESI

(1710 - 1736)

NOTE E DOCUMENTI

RACCOLTI IN OCCASIONE DELLA SETTIMANA CELEBRATIVA

(15-20 SETTEMBRE 1942-XX)

TICCI EDITORE LIBRAIO - SIENA

1942-XX

Anche quest'anno il nome di Vivaldi è nel programma delle manifestazioni con un Concerto di musiche inedite, poichè è mio proposito di continuare ogni anno a rivelare la luminosa e copiosa produzione del sommo veneziano che trionfalmente inaugurò la prima di queste Settimane. *E questo mi auguro possa essere incentivo alla pubblicazione desiderata della Sua* Opera Omnia.

Come sempre, in ogni attività delle mie Istituzioni musicali, il mio pensiero devoto e riconoscente si rivolge alla Augusta Patrona di esse, S. A. R. la Principessa Ereditaria Maria di Piemonte. *Alla Reale Accademia d'Italia sotto i cui auspici ambiti si svolgono le manifestazioni, il mio ringraziamento più vivo. Alla Regia Accademia dei Rozzi che mi ha rinnuovato anche questa volta la Sua preziosa, signorile generosità, torno ad esprimere la mia speciale, piena, commossa riconoscenza anche perchè solo per questa Sua larghezza ospitale si sono rese possibili queste celebrazioni nella mia cara Siena.*

Devo inoltre ricordare e ringraziare, per la comprensione immediata usatami e gli aiuti concessimi: la Banca d'Italia, il Banco di Roma, il Monte dei Paschi di Siena, l'Amministrazione Provinciale, la R. Università degli Studi, l'Ente del Turismo, l'Azienda di Cura e Soggiorno, la Confederazione Professionisti e Artisti, gli Enti cittadini e le Autorità tutte.

A questa IV Settimana *mancherà, purtroppo e con mio grande dolore, la preziosa presenza del caro, illustre amico Maestro Alfredo Casella primo animatore di queste manifestazioni, colpito da grave malattia, quest'anno, proprio nel pieno del Suo lavoro qui a Siena! Tale assenza, ripeto, colma l'anima mia di profondo rammarico ed a Lui, che sento vicino e cui a mia volta sono affettuosamente, trepidamente vicino in spirito, invio i miei più fervidi voti della più sollecita e perfetta guarigione, assieme a quelli di tutti i Docenti, di tutti i numerosi iscritti a questo undecimo annuale della mia Accademia che meco, impazienti, Lo riattendono fra noi. Ad Alfredo Casella voglio e tengo qui ripetere la mia calda riconoscenza per l'opera appassionata ed intelligente ch'Egli ha sempre svolta a favore di queste mie Istituzioni.*

Al maestro Virgilio Mortari, al Maestro Riccardo Nielsen che anche questa volta mi sono stati preziosamente a fianco elaborando le principali musiche del programma, va la gratitudine mia ammirata e sincera che non minore io rivolgo ai valorosi interpreti delle medesime: Maestro Antonio Guarnieri animatore sommo sempre, ad Alceo

Galliera come a tutti gli altri valenti esecutori, ai Registi Govoni e Pavolini e agli scenografi Marchi e Severini.

E qui non voglio dimenticare il Cav. Prof. Piero Baglioni, il prezioso e fedele Direttore della mia primogenita Istituzione, la M. I. V., *che anche questa volta si è prodigato per la complessa organizzazione materiale della Settimana, resa ancor più difficile dal presente momento.*

Come la Settimana Scarlattiana, *anche questa verrà inaugurata da S. E. Massimo Bontempelli che ringrazio di apportare, con la sua parola suggestiva, maggiore lustro a queste celebrazioni. Come gli altri anni questo fascicolo, che vuole continuare la serie dei precedenti, dedicati a Vivaldi, agli Scarlatti ed alla Scuola Veneziana, raccoglie scritti interessanti il Pergolesi; ed è fatica del prezioso e carissimo amico mio S. A. Luciani che in speciale modo ringrazio. A Don Filippo Caffarelli, al dott. Adelmo Damerini, alla dott. Luin, al dott. Rolandi, ad Olga Rudge, a Franco Schlitzer, al prof. Fausto Torrefranca e ad Emilia Zanetti, collaboratori appassionati, il mio animo grato.*

Siena, Settembre 1942-XX.

GUIDO CHIGI SARACINI

PROGRAMMA DELLE MANIFESTAZIONI

MARTEDÌ 15 SETTEMBRE: Ore 16,25, nella Sala del «*Mappamondo*» del *Palazzo Pubblico*: inaugurazione della «Settimana», con un'orazione dell'Eccellenza MASSIMO BONTEMPELLI, seguìta da un concerto vocale e strumentale, diretto da EMILIO SALZA (Sonata in stile di concerto per violino, archi e cembalo; Mottetto «*Adoro te devote*» per soprano e archi; Concerto in fa min. per archi).

MERCOLEDÌ 16 *Settembre*: Ore 20,30 nel R. Teatro dei Rozzi: Prima rappresentazione dell'Opera comica in 3 atti «FLAMINIO» (1735) diretta da ANTONIO GUARNIERI, elaborazione di VIRGILIO MORTARI (regia di MARCELLO GOVONI, scene su bozzetti di GINO SEVERINI).

GIOVEDÌ 17 SETTEMBRE: Ore 21; nel R. Teatro dei Rozzi: Replica dell'Opera «*Flaminio*».

VENERDÌ 18 *Settembre*: Ore 20,30 nell'Aula Magna della R. Università: Concerto orchestrale e vocale dedicato a musiche di *ANTONIO VIVALDI*, diretto da ROBERTO LUPI ed EMILIO TIERI (Concerto in Sol magg. per archi e cembalo, Arie per soprano e archi, Sonata per violino, Concerto per 2 flauti, salmoè, 2 trombe, 2 tiorbe, 2 mandolini, cembalo e archi).

SABATO 19 SETTEMBRE: Ore 21, nel R. Teatro dei Rozzi: Prima rappresentazione del Dramma sacro «GUGLIELMO D'AQUITANIA» (1731) diretto ALCEO GALLIERA, elaborazione di RICCARDO NIELSEN (realizzazione scenica di CORRADO PAVOLINI, scene su bozzetti di VIRGILIO MARCHI).

DOMENCA 20 SETTEMBRE: Ore 21, nel R. Teatro dei Rozzi: Replica del Dramma sacro «GUGLIELMO D'AQUITANIA» e chiusura della «Settimana».

Cantanti: INES ALFANI TELLINI, FEDORA BARBIERI, ANTONIO CASSINELLI, RINA CORSI, ALDO DE FENZI, LUIGI FORT, GUSTAVO GALLO, GABRIELLA GATTI, ENRÌCO MOLINARI, NADIA POGGIOLI, MATTIA SASSANELLÎ, ALDO SINNONE, GIOVANNI VOYER.

Violinisti: PINA CARMIRELLI, FERRUCCIO SCAGLIA.

Violista: RENZO SABATINI.

Maestro al Cembalo: FERRUCCIO VIGNANELLI.

Maestri sostituti: SERGIO LORENZI, EMILIO SALZA.

Direttore dell'allestimento scenico: CESARE M. CRISTINI.

Ricercatori ed elaboratori delle musiche: F. CAFFARELLI, ALFREDO CASELLA, S. A. LUCIANI, FEDERICO MONTELLIO, VIRGILIO MORTARI, RICCARDO NÌELSEN, FAUSTO TORREFRANCA.

Coadiutore: M.° VITTORIO BAGLIONI

Direttore artistico della «Settimana»: ALFREDO CASELLA

IL "FLAMINIO"

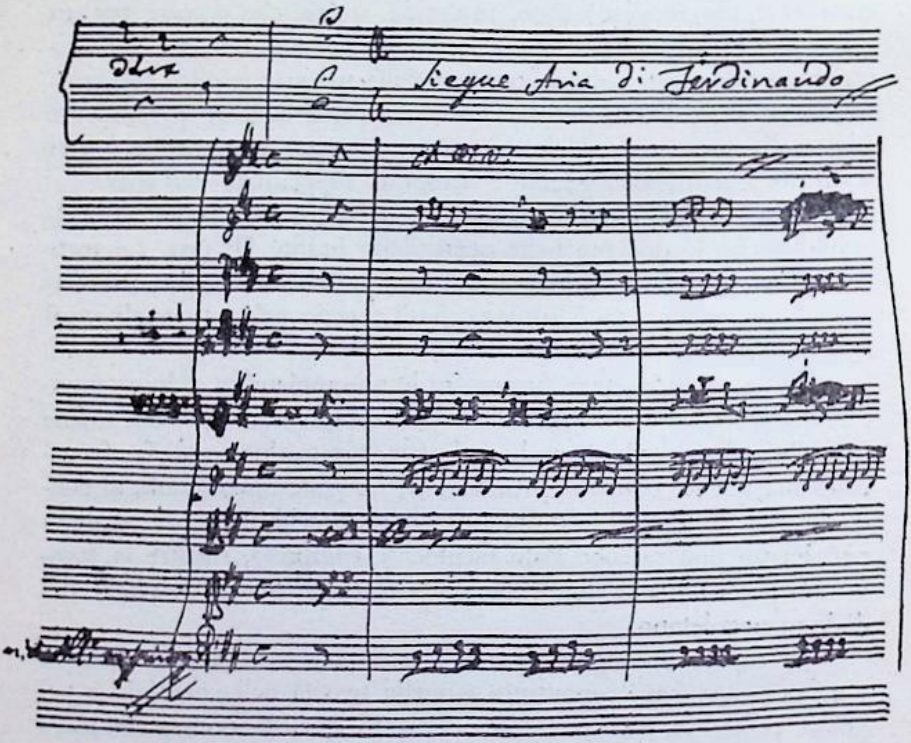
Notissimi sono alcuni *intermezzi* di Pergolesi, e soprattutto la *Serva padrona*. In essa vi è profuso brio irresistibile, equilibrio, unità stilistica, giuste proporzioni, varietà, bel suono orchestrale (ottenuto coi mezzi più modesti) tutto, insomma, quello che occorre per un autentico piccolo capolavoro. Ma dove, secondo noi, il Pergolesi raggiunge l'espressione più completa della sua arte è, oltre che nella musica sacra, nella cosidetta « commedia per musica », specialmente adatta alla sua natura sincera, innocente, portata alla semplicità e al realismo. Purtroppo il genere è decaduto, soppiantato dall'opera comica. Dico « purtroppo » perchè tale decadenza ha trascinato nell'oblio anche le due più belle opere dello Jesino. Di una, *Lo frate 'nnamorato* (Il fratello innamorato) è rimasto vivo il nome, del *Flaminio,* invece, non ne è rimasto che il ricordo nebbioso negli studi riguardanti il nostro Autore.

Tutte e due le opere furono fra le più applaudite al loro tempo e il *Flaminio* ebbe la fortuna di essere rappresentato più volte anche fuori Napoli (ricorderemo che nel 1742, giusto due secoli fa, fu accolto nel senese Teatro dei Rinnovati); *Lo frate innamorato,* al contrario, non oltrepassò le mura partenopee, perchè il testo in dialetto napoletano non sarebbe stato facilmente compreso, mentre la favola non poteva vivere che per le allora piacevoli trovate farsesche del dialogo napoletano.

In queste due opere troviamo gli aspetti più genuini della figura pergolesiana e soprattutto « quella soavità nella mestizia e nel dolore profondo, quel sorridere nel pianto, quell'innocenza che tocca il più alto cielo », che hanno commosso il poeta tedesco Luigi Tiek. Il Pergolesi, infatti, a stento adattava la sua anima alla tragedia vera e propria e, d'altra parte, la sua comicità è come un sorriso signorile, i suoi atteggiamenti popolari sono elevati a nobiltà, i suoi personaggi buffi hanno molto spesso inflessioni liriche e sentimentali: non c'è mai la tinta forte della tragedia nè lo spensierato procedere del più schietto Rossini. Sarebbe sciocco il criterio *sportivo* di voler stabilire nel confronto, il peso, la portata e il valore di

due o più musicisti di razza, ma è difficile che l'umorismo di Pergolesi non ci richiami alla mente quello di Mozart, il quale pure è normalmente filtrato da una leggera malinconia con parentesi, ogni tanto, di vera letizia.

Il *Flaminio,* composto l'anno prima della morte mentre il povero Pergolesi era in tristi condizioni di salute, sconfortato per l'insuccesso romano dell'Olimpiade, pieno d'amarezza per la cattiveria dei colleghi invidiosi, non poteva certo essere l'oggetto di un'ispirazione sempre spensierata e festosa.



Pagina autografa del *Flaminio* (Napoli, Bibl. di S. Pietro a Maiella)

Il libretto in tre atti con sette personaggi è stato scritto dallo stesso librettista della *Serva Padrona,* Gennarantonio Federico, sopra una trama prevalentemente patetica, fra la quale s'intrecciano amori ed equivoci sentimentali rallegrati dall'opportuno e ben dosato intervento di figure ed avventure comiche. Due soli personaggi parlano in dialetto (tutto in dialetto, invece, è il mediocre libretto de *Lo fra-*

te 'nnamorato) e da tale caratteristica assumono maggior rilievo le loro fisionomie popolaresche in contrasto con le figure aristocratiche, che parlano in italiano, e con la fantesca Checca, che sfoggia il suo più bell'accento toscano. L'azione è delicata e non ha violenti colpi di scena, ma l'interesse è mantenuto vivo in un'atmosfera, nella quale i sentimenti sono temperati da una leggerezza del procedere e dal non grande conto degli scrupoli, che probabilmente erano i difetti di quella società borghese, che l'ambiente del *Flaminio* forse vuol evocare.

Nella musica di quest'opera, come abbiamo detto, vi sono i caratteri tipici del più maturo Pergolesi. L'*aria* pur seguendo quasi sempre lo schema tripartito non ne è schiava, e la musica che la sostanzia è duttile al pensiero poetico, al significato della parola e alla situazione del personaggio, tende cioè al temperamento della tirannide formale con le esigenze sceniche. I vocalizzi sono pochi, brevissimi, limitati a qualche aria seria e contenuti nelle guide di una ragione espressiva. Non vi è analisi psicologica degli agonisti, ma ogni figura si esprime con un linguaggio che la caratterizza oppure è circonfusa in un'atmosfera musicale aderente al momento drammatico. Ciò si verifica anche nei pezzi a più voci (piuttosto rari), dove spesso le varie parti, anche se riproducono uno stesso motivo, hanno diverse inflessioni nella melodia o nell'appoggio orchestrale se il significato delle parole richieda un variare d'espressione, una sfumatura differente. Càpita poi — come nel duetto finale del primo atto o nel terzetto, che chiude il secondo atto — di trovare pezzi, nei quali i vari personaggi mantengono un atteggiamento musicale indipendente, conforme ai singoli stati d'animo e alle loro posizioni uno di fronte all'altro.

Il duetto fra i due servi « Per te ho io nel core », che sta verso la fine dell'opera è tratto da la *Contadina astuta*. Questo stesso duetto è stato poi sostituito a quello originale della *Serva padrona*: «Contento tu sarai ». Nel *Flaminio* l'inserzione è evidente, perchè non c'è ragione che uno dei personaggi, che ha sempre parlato in napoletano abbandoni il dialetto soltanto per questo brano. Comunque sia, noi accettiamo con fiducia il pezzo in questione, perchè è scritto di pugno del Pergolesi nella partitura autografa della nostra « commedia per musica » e il suo testo è nel libretto pubblicato per la prima rappresentazione: c'è dunque da essere sicuri che l'autore ha approvato la sua inserzione nel *Flaminio,* se — come è probabile — inserzione c'è stata.

Niente di particolare offre il *recitativo secco*. Sì, vi sono, a volte, accenti molto espressivi, e allora anche ardite modulazioni portano il loro contributo vivificatore, ma in generale la declamazione si muove fra pochi schemi melodici sostenuti da comuni formule armoniche e tonali. Se si pensa ai bei recitativi di Alessandro Scarlatti o a quelli che lo stesso Pergolesi ha composto, ad esempio, per le cantate bisogna concludere che il mezzo in oggetto era, per il teatro, già così decaduto da essere quasi del tutto trascurato anche da un compositore, che pure — lo ripetiamo — era istintivamente portato verso l'efficacia e la verità dell'espressione verbale.

Abbiamo sopra accennato al bel suono e alla varietà dell'orchestra pergolesiana: tali pregi sono legati alla qualità della musica e da essa dipendenti: nulla vi è di artificioso e raramente sono in evidenza mezzi esteriori, che rivelano il magico segreto del « bel sentire ». Anche sotto questo aspetto il giudice analitico e l'accademico ascoltatore non possono che sentirsi a disagio di fronte al « puro cantore ». Egli sia benedetto, perchè non vi è dono più prezioso, in arte, di ciò che non ha bisogno di spiegazioni o di difese, peggio se le difese sono preventive...

Il *Finale* non differisce molto da quelli delle altre opere del tempo. Si tratta di un breve pezzo, che ha la funzione di annunciare al pubblico la fine dello spettacolo. Esso, un tempo, non era ascoltato, perchè sin dalle prime note gli spettatori si accingevano a lasciare il teatro abbandonando ogni attenzione e senza preoccuparsi del disturbo arrecato; i musicisti, perciò, non davano importanza alla composizione di questa parte dell'opera. Ciononostante il *Finale* del *Flaminio* non è il solito pezzo cantato da tutti i personaggi all'unissono o in raddoppio con il coro, sembra invece preludere alla morale e al commiato *concertanti* dell'opera comica. Esso infatti incomincia con una frase, con la quale il personaggio « gabbato » rivolge alle tre coppie degli innamorati il suo pensiero di filosofica rassegnazione, e dice:

Ite a godere
ch'io non v'invidio:
d'altre maniere
goder saprò!

A lui si contrappongono festosi i tre futuri mariti, al coro dei quali si uniscono le spose, mentre il povero « scornato » insiste nelle sue conclusioni.

Anche la *Sinfonia* non ha particolarità formali di rilievo. Si tratta di una composizione divisa in tre piccoli tempi: gioiosi il primo e il terzo, molto delicato l'*andante* centrale.

* * *

Chi ha fatto la riduzione scenica e l'adattamento musicale del *Flaminio* ha seguito gli stessi criteri che lo hanno guidato negli oramai numerosi suoi lavori del genere, confortato da una fortunata esperienza e dalla generale approvazione di tutti coloro che possono con diritto parlare di « mestiere della musica e del teatro » e di tutti quelli che, innamorati del nostro grande passato più che della fredda « archeologia » che necessariamente si accompagna alla storia, hanno a cuore la pratica conoscenza e la diffusione delle musiche antiche e degli antichi spettacoli in sedi diverse da quelle degli eruditi. I quali, come è noto, non sempre si identificano con i musicisti, o viceversa.

Anche questa volta, dunque, il riduttore ha innanzi tutto considerato e valutato attentamente il materiale musicale che aveva a disposizione e dei molti, troppi, pezzi del lunghissimo spartito originale ha fatto una scelta, scartanto le parti meno espressive e le più convenzionali, conservando invece tutto quanto poteva giovare al logico svolgimento della vicenda drammatica e della conseguenza musicale. Da ciò la necessità di adattare il libretto. Per tale adattamento troppi scrupoli sarebbero stati inutili, perchè non vi era alcun valore letterario da tutelare e, d'altra parte, era bene sopprimere alcune scene che evidentemente erano state create soltanto per poter affidare quel certo numero di arie a ciascun cantante imposto dalle esigenze del teatro di allora.

Il riduttore ha creduto poi di trasportare al secondo atto l'arrivo di un personaggio (*Ferdinando*) che originariamente stava nel primo, cosa che ha notevolmente alleggerito il sovraccarico primo atto sostanziando, invece, di necessario interesse drammatico il secondo.

Come è stato detto, alcune arie sono state soppresse e, di conseguenza, anche i recitativi sono stati ridotti alle proporzioni accettabili dall'irrequieto ascoltatore moderno e secondo le vere necessità dello sviluppo scenico. E' risaputo che il pubblico settecentesco prestava attenzione soltanto in certi momenti, (di solito quando il cantante favorito esibiva alla ribalta la propria aria di bravura) mentre durante il resto dello spettacolo (quante ore durava lo spettacolo settecentesco!) parecchie arie erano cantate inutilmente e i lunghissimi recitativi andavano per lo più perduti fra il rumore dei numerosi

crocchi di persone improvvisati, come in piccoli salotti, in mezzo alla folla degli spettatori. Oggi, invece, che il pubblico sta attento durante tutta la rappresentazione non si deve abusare della sua fatica, considerando anche che la musica del passato, e soprattutto la musica dell'incipriato settecento, non offre quella varietà, alla quale ci hanno abituato i compositori del nostro e dello scorso secolo. E poichè anche nelle opere recenti, o relativamente recenti, si taglia il superfluo senza che nessuno si scandalizzi, sarebbe, secondo il buon senso, ingiustificata l'ostinazione dell'integrità dove sono tutti convinti che il superfluo ha maggiore parte e maggiore peso.

Nè desterà allarme che, come abbiamo detto, qualche scena — e, conseguentemente, qualche aria — sia stata spostata (la nostra felice esperienza ci lascia perfettamente tranquilli al riguardo) se si pensa che ben altro era pacificamente praticato nel teatro settecentesco e dagli stessi compositori, che quel teatro nutrivano delle loro opere.

Quanto all'orchestra il riduttore ha conservato gli strumenti della partitura originale tenendo conto che la massa d'archi oggi richiesta è molto maggiore di quella del napoletano Teatro Nuovo nell'autunno del 1735 e che perciò la funzione del clavicembalo come riempitivo armonico poteva essere conservata soltanto nei pezzi, che per la speciale caratteristica della musica richiedevano una riduzione di organico a pochi elementi solisti, o press'a poco. Per il resto, la realizzazione armonica è stata operata in seno alla stessa orchestra d'archi cercando, inoltre, di fissare per iscritto quella varietà di colori, il conseguire la quale, un tempo, era probabilmente compito estemporaneo di chi curava la concertazione.

La nostra fatica sarà stata premiata se la conoscenza del *Flaminio* e delle altre musiche pergolesiane del programma senese, oltre che arrecare diletto, avrà fissato la messa a fuoco del compositore jesino nella coscienza del pubblico italiano portando così un altro pratico contributo ai pregevoli studi che benemeriti musicologi, offrendo il loro ingegno e la loro tenacia, compiono da molti anni in favore di una più giusta valutazione del nostro grande passato.

VIRGILIO MORTARI

Bozzetto del monumento a Pergolesi (Teatro S. Carlo)
di Stanislao Lista

IL "GUGLIELMO D'AQUITANIA„

Le notizie che il Fétis appose sulla prima pagina del I° volume del Guglielmo, (Napoli: Biblioteca di S. Pietro a Majella) riassumono quelle dei primi biografi più seri del Pergolesi (poi riferite e allargate fin troppo dal Faustini-Fasini) su questo lavoro, senza che i successivi studi siano valsi a smentirle o a porle seriamente in dubbio. L'asserzione che sia stato composto « essendo (il P.) ancora alunno del collegio » non è stata smentita dalle ricerche compiute dal Di Giacomo sui registri superstiti del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo; ricerche, risolte, per quanto riguarda l'autore dello Stabat, nella sua identificazione con quello Jesi il cui nome ricorre qua e là negli anni dal 1726 al '30. Dato che la menzione dei registri è motivata dalla fornitura di corde di violino all'allievo « capoparanza » (caposquadra), è facile spiegare un silenzio anticipato, come si vedrà, d'un anno. Ugualmente per il « Prima opera di Pergolesi ». Anche oggi, che più approfondite indagini hanno assegnato a un periodo anteriore alcune composizioni dello Jesino, sconosciute o mal note, il Guglielmo resta pur sempre il lavoro con cui in data sicura si inizia ufficialmente la sua carriera creativa. Intorno alla prima esecuzione i dati più concreti che possediamo si limitano a quelli che offre la partitura napoletana cui occorre ancora ritornare privi come si è del libretto originario e di ogni documento o testimonianza contemporanei.

I due volumi, dell'esemplare (1) (di cui il secondo volume contiene il 2° e 3° atto), sono contrassegnati sulla costa dalla comune dicitura: PERGOLESI. S. Guglielmo. Sulla prima pagina del I° volume è scritto: *Atto Primo. Introduzione* (sic) *S. Guglielmo. Pergolese.* Tra gli spazi lasciati in senso longitudinale si legge di calligrafia differente: « *Dramma Sacro in* 3 *atti. Poesia Anonima. Prima op. di Pergolesi. Rappresentato nel chiostro di S. Agnello l'anno* 1731 *essendo,* » ecc.

(1) Il più antico dei quattro conosciuti, gli altri si trovano alla Preuss Staats Bibliotheck di Berlino, nell'Archivio dell'Istituto Leardi di Casal Monferrato, al British Museum di Londra.

(v. s.) Firma: Fétis. Della stessa calligrafia in alto « manca il libretto ». Finita l'introduzione, segue quest'altra dicitura a stampatello: « *Li prodigi della Divina Grazia nella conversione e morte di S. Guglielmo Duca d'Aquitania. Dramma Sacro per musica del Sig. Giovan Battista Pergolesi rappresentata* (sic) *nell'anno* 1731. *Atto primo. Scena prima* ». Le citazioni servono a comprovare la veste scenica che dovette essere usata per la prima esecuzione, già suggerita dallo stesso ambiente del chiostro e appoggiata, contro lo scetticismo che potesse destare il solo Fétis di cui sono note le frequenti inesattezze, dalla seconda notizia di sapore ben più antico; veste scenica che non è la profana riduzione registica dell'oratorio, ma il legittimo, dovuto allestimento del Dramma Sacro.

Dramma Sacro e non oratorio: il genere artistico del Guglielmo è il punto da definire per arrivare a un'esatta valutazione del lavoro pergolesiano.

Se qualchecosa si è fatto, e specialmente in Italia, per determinare storicamente ed esteticamente il genere dell'oratorio, specie per quanto riguarda l'aspetto letterario, se si sono stabilite con sufficiente evidenza le fonti della fioritura filippina, riguardo al Dramma Sacro, dopo il capitolo che gli dedicò il Pasquetti (1), la cura si può dire nulla, notando tutt'al più che alla vecchia abitudine di coinvolgere l'oratorio nel melodramma, è seguita quella di trarre il Dramma Sacro dal teatro per mescolarlo all'oratorio in una distinguibilità tutta « ad libitum ». Vero che si tratta di generi quanto mai consimili, e che, specie dopo la riforma della Spagna, l'oratorio in genere e quello napoletano in particolare assume tanto delle forme e dei caratteri melodrammatici da meritare la definizione di *melodramma cieco*. Ma la trasformazione riguarda appunto l'oratorio e non si vede perchè, trovandosi fra le mani un vero e proprio *dramma sacro* enunciato come tale si deva esitare o rinunciarvi a pro dell'altro.

Introvabile, come si è detto, il libretto della prima rappresentazione, il Rolandi ne segnalava, in occasione del bicentenario pergolesiano, (2) un esemplare relativo a un'esecuzione romana del 1742 modificato nell'intitolazione e più nella sostanza: La Conversione / di S. Guglielmo / *Duca d'Aquitania.* / Componimento Sacro / *Per mu-*

---

(1) Cap. VIII - L'oratorio musicale in Italia - G. Pasquetti. Firenze - succ. Le Monnier.

(2) U. Rolandi - Vicende di musiche e libretti pergolesiani - Bollettino dei Musicisti, maggio-giugno 1936.

sica / Da cantarsi nell'oratorio de' RR. P. P. / della / congregazione dell'oratorio / di Roma / In Roma M.DCC.XLII / Per Giovanni Zémpel presso Monte Giordano. / *Con licenza de' superiori.*

Data la completa soppressione del personaggio del Capitano Cuosemo, d'accordo con la nuova qualifica di *componimento sacro,* si potrebbe pensare almeno a una sostanza più oratoriana del testo, mutato poi da esigenze esterne, ambientali. Ma l'identificazione del librettista in persona dell'ambiente napoletano, come ce la dà il Faustini-Fasini e soprattutto la corrispondenza del testo della partitura di S. Pietro a Majella con gli usi e gusti locali in materia di rappresentazione sacra, demoliscono completamente questa ipotesi.

Da entrambi i titoli è indicato quale momento della vita di Guglielmo sia stato scelto a materia della curiosa agiografia che vedremo. Esattamente il momento culminante. L'odio bellicoso del X° Duca D'Aquitania verso il Papa Innocenzo II°, tradotto nei servigi che egli rivolse all'antipapa Anacleto (XII° Secolo e per la vicenda in particolare i cinque anni 1133-1138), già cede appena a un quarto del lavoro e cioè dopo la rampogna di S. Bernardo che sta sullo scorcio finale del I° atto. Il resto è tutto dedicato alla lotta fra bene e male che si scatena intorno al protagonista, rinnovandosi dal primo rifugio scelto per l'espiazione, l'eremo montano del II° atto, alle soglie del convento italiano, dove, perdonato dal Papa e divenuto cieco per essersi interposto da paciere fra le due frazioni contendenti, la morte coglierà G. Naturalmente la lotta è fatta evidente dall'Angelo e dal Demone che accompagnano il convertito, travestiti in varie fogge e coadiuvati dalle alleanze terrene di Bernardo di Chiaravalle, il primo, e del Capitano Cuosemo, condottiero delle milizie del Duca, il secondo. La presenza di quest'ultimo personaggio che, dicendo in dialetto dalla prima all'ultima le sue smargiassate e viltà, rappresenta l'inserzione del comico, è tutt'altro che nuovo nella storia del teatro napoletano. Anzi se il personaggio che parla il dialetto è amatissimo dal pubblico partenopeo, e quindi costantemente presente sulle sue scene, questa sorta di Capitan Fracassa, risalente fino all'Aretino, gli s'identifica nel XVII° secolo divenendo il tipo napoletano per eccellenza. Ma del resto tutto il lavoro, per come il Croce (1) ci presenta i drammi religiosi in grande voga a Napoli nella seconda metà del « 600 », appare ricalcato, sia pure in proporzioni ridotte, su quei modelli: « imitazioni del-

(1) B. Croce: I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII - Nuova ediz.: Bari, Laterza pag. 103.

le *comedias de santos spagnole*», come esse «esposizioni drammatiche della vita del Santo in 3 *atti* o giornate (da rilevare il taglio invece binario dell'oratorio) con angeli o demoni... e coi soliti napoletani che sostituivano i *graciosos,* intessuti di tentazioni e vittorie e una glorificazione finale ».

Ricordato che lo stesso Croce poche righe più in là, aggiunge che « alcuni di questi drammi erano ridotti a drammi per musica » e quali compositori indica impersonalmente gli allievi dei Conservatori, è facile ravvisare l'origine tradizionalistica del lavoro pergolesiano che alla data in cui è creato risulta invece che un'ibrida novità un omaggio al passato. Anche l'aspetto con cui lo ritroviamo a Roma ribadisce questa sua ragione d'essere napoletana e scenica. Per l'esecuzione fra le pareti dell'oratorio filippino, cui deve riferirsi l'esemplare musicale di Casal Monferrato, data l'eguale eliminazione del Capitano, è logico che il dramma diventi componimento sacro e il personaggio napoletano sparisca del tutto.

Non è da credere che l'uso di questi saggi drammatico-sacri, equivalenti pressapoco per i giovani dei Conservatori a quello che sarà la cantata finale per i loro nipoti dell'«800», fosse poi abbandonato all'epoca di Pergolesi. Se disgraziatamente solo due opere, segnate coll'etichetta di « *melodramma sacro* » si sono fino ad oggi conservate negli archivi di Napoli (precisamente nell'Archivio dei Filippini) si ha notizia dal Florimo che diversi musicisti napoletani, anche dei più noti, ne composero e proprio nel primo scorcio del « 700 ». Però negli anni che rispondono a quelli degli studi di Pergolesi non si trovano ricordati melodrammi o drammi sacri di compositori di una certa fama; e data la sete di novità di cui parla il De Brosses, buona a menar colpi di spugna sulle musiche più belle quasi all'indomani della loro « prima », è da ritenersi che i modelli che gli si offrirono intorno fossero quasi esclusivamente gli oratori del Leo stesso e del Vinci che proprio nel « '31 » dà la Vergine Addolorata.

I limiti e l'occasione di questo scritto rendono però preferibile ricercare i rapporti nell'ambito della produzione dello stesso Pergolesi e soprattutto in quella degli anni più vicini.

Non è appuntando l'analisi soltanto sui mezzi messi in uso che si vedrà il divario fra il nostro lavoro e la « Morte di S. Giuseppe », l'oratorio non datato che il Radiciotti per primo considerò da assegnare ad un'epoca anteriore immediatamente al Guglielmo. Si vedrebbe che di nuovo, da questo punto di vista, non c'è gran che nel

dramma sacro. Buona parte di quelle che si fu soliti considerare più o meno giustamente come innovazioni successive del Pergolesi sono già in opera nell'oratorio.

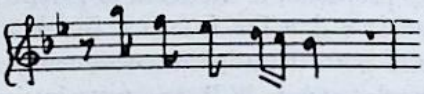
A un'analisi formalistica, esercitata sui singoli pezzi, di veramente nuovo se ne ha a proposito del Quartetto, straordinariamente evoluto riguardo a quello che chiude l'oratorio e degno di figurare in un antologia pergolesiana, del duetto fra Angelo e Demone: brevissimo , in cui ognuna delle parti ha una sua espressione musicalmente indipendente dall'altra, anche quando si combinano insieme, e nella parte comica, a cominciare dalla prima aria del Capitano, che, tornando a un taglio decisamente tripartito, da quello quadripartito delle arie serie (1) ha un'A. in costante divenire melodico.

Ma anche alla sola lettura dei suoni, o a un'ascoltazione sorda ai rapporti col testo, la differenza fra il Guglielmo e il S. Giuseppe balza evidente nonostante le numerose affinità della materia sonora. Si vedano a questo proposito, la strettezza di parentela tra « l'Appena spira » di S. Michele e il « Tra fronda e fronda » di S. Bernardo, uscite da uno stesso gusto naturistico teneramente arcadico. E l'intera parte dell'Angelo, esclusa la Iª Ar., tutta intrisa di quello stesso gusto di un celestiale rococò che si stende fiorito di nuvolette a *bouquet* sul S. Giuseppe. Il punto dove tale materia si distingue è la maniera vocale in una colla scelta melodica. Il vanto pergolesiano dell'affrancamento della scrittura vocale dalle ornamentazioni mediante l'abolizione delle più numerose (mantenute solo nelle opere serie) e l'assorbimento delle più espressive, è nel Guglielmo che si attua per la prima volta evidentissimo. L'osservazione minuta di questa scrittura mostra quanto si serva della *realizzazione* più o meno mascherata degli abbellimenti semplici: l'appoggiatura, il mordente e infine quello che il Marpurg chiama « flatté », traducibile solo approssimativamente in doppia appoggiatura superiore (due biscrome discendenti per grado: di semitono e tono o di due toni, sulla croma puntata). Non che nel S. Giuseppe ciò non vi sia già, ma velato dalla vicinanza dell'abbellimento non realizzato e di una fioritura abbastanza ricca alla quale nel Guglielmo P. rinuncia completamente. Di riflesso, quell'assorbimento già detto si perfeziona e specialmente riguardo al « flatté », che Pergolesi non solo modifica ritmicamente in due semicrome seguite da croma o da semiminima puntata, ma

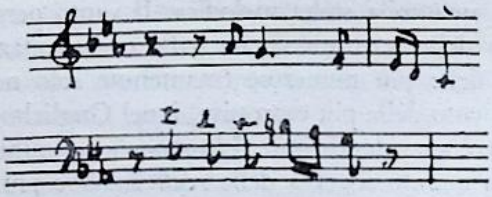
(1) Bipartizione dell'A.

aggrega a quel membro melodico che lungo tutta la creazione dell'autore dello Stabat diverrà tipico inciso patetico.

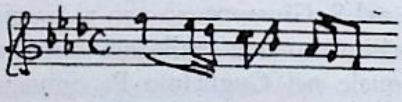
Non si tratta altro che di un frammento di scala discendente, scavato talvolta dall'intervallo di 2° ecced. e concluso dal « flatté » realizzato. Dal S. Giuseppe, dove appare fugacemente, al Flaminio, ultima opera, per non parlare che della produzione vocale pergolesiana, le citazioni potrebbero essere innumeri ed è interessante che il Radiciotti, (1) a proposito dell'aria di Salustia (Salustia 1731) « Per queste amare lacrime », lo indichi ripreso dal Leo, non solo, ma in lavoro dell'anno seguente e oratorio per giunta, quale la « S. Elena al Calvario ». Se ricorre per la prima volta nel S. Giuseppe, è nel Guglielmo che Pergolesi lo potenzia ricorrendovi ripetutamente sia nella sua forma prima, sia con modifiche nucleate sullo stesso punto germinale. E questo proprio dove l'ingenuo testo poetico prende ala nella musica. Un affiorare nella IIª aria di S. Bernardo



come sviluppo del motivo primo, e un illuminarsi pateticissimo nelle interiezioni del Quartetto



fino all'apice dell'Aria di Guglielmo « Manca la guida al pié » dove, in quella tonalità di fa min. propria alle più dolorose espressioni dello Jesino, diviene l'idea principale, testa dell'introduzione



ripresa dalla voce: uso e insistenza in funzione della resa drammatica del testo che è fondamentale cura di tutto il lavoro (2).

---

(1) G. Radiciotti - *Pergolesi* - Milano: fratelli Treves 1935 - pag. 26.

(2) E' qui il momento per notare come per subire il fascino pergolesiano occorra una semplicità e un candore più ardui di quelli che richiedono oggi certi « primitivi ».

Pur senza rappresentare nulla di particolarmente notevole, la sinfonia d'introduzione per archi, oboi, corni e trombe, armonizza genericamente con ciò a cui preludia. Il modello è scarlattiano. All'Allegro iniziale, che impresta la tonalità (re magg.) e la materia melodica principale (accordo perfetto maggiore) da una sorta di vera e propria formula, antica di più un secolo e panitaliana per come la si vede risalire da Scarlatti ai compositori veneziani e romani quasi ogni volta si incontrino immagini di guerra, d'ambizione d'impero, (1) segue un andantino per archi soli in la min. di una espressione ansiosa, dipinta dal costante ritmo rinsaccato dei violini; e infine un Andante di nuovo nella tonalità principale, che accenna a una certa andatura di danza, ancora secondo gli usi di molte sinfonie di Alessandro Scarlatti concluse con un minuetto. Si è detto — si armonizza genericamente — infatti come la più magniloquente delle sinfonie d'opera seria pergolesiane, la ritroviamo a iniziare l'Olimpiade (1735), mentre l'ultimo tempo conclude quella dell'Adriano in Siria (1734).

Dalla 1ª aria di Guglielmo, in cui peraltro l'idea di tratteggiare l'impulsivo e riottoso carattere del duca, attraverso la frequente alternativa di movimento, è di una elementarità fanciullesca, l'intento di rappresentare i personaggi *imitandone* sentimenti e carattere si fa sempre più chiaro mano mano che ciascuno succede all'altro con la sua aria. La logica della sfilata è l'antica logica drammatica del contrasto del tutto trascurata nel S. Giuseppe, però d'accordo col libretto che per l'oratorio è completamente privo di elementi drammatici.

Conclusa la presentazione, ha veramente inizio il dramma che è introdotto dal relativo accompagnato, anteposto alla 2ª aria di S. Bernardo. L'oscurarsi dell'atmosfera, osservato anche dai trapassi tonali, fa magg., sol min., do min., ha una coerenza armoniosa e il fervore patetico cui arriva il Quartetto, snodatissimo nell'articolazione delle parti, balenante di ansie e serenità, centra e fa suo il senso spirituale della scena a cui il modesto librettista faticosamente tendeva. Nè la lena manca al giovanissimo autore per condurre il seguito della vicenda tenendosi accosto al testo, che per quanto umilmente, gli dà un buon canovaccio; la sua celebrata *ve-*

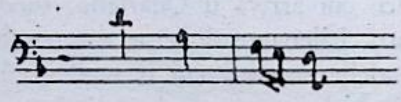
---

(1) Questa formula melodica, cui s'accompagna di solito la presenza delle trombe, è probabilmente derivata dall'impiego e dalla tecnica di queste.

rità d'espressione dipinge con un rilievo crescente per la finitezza e l'efficacia rapida di certi tratti. E la varietà, moda tirannica che costringerà anche lui stesso a illogici atteggiamenti, serve questa volta a superare la tipeggiatura accostandosi a un maggiore realismo espressivo.

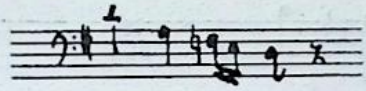
Per Guglielmo, per la sua ostinata angoscia, Pergolesi riesce a superare l'emozione del 1° atto, e l'energia dell'accento del recitativo accompagnato preannunzia il valore dell'Aria. Il calore lirico di questa è veramente quello del « primo dei grandi musicisti romantici » (Torrefranca) e il pathos pergolesiano è già attuato fino nei particolari lessicali, come la naturalistica maniera di rendere «cresce l'affanno del cor » con quello spezzare le parole nella successione cromatica ascendente poi ristagnando. Che dopo questa tensione le arie successive segnino un declino è non solo naturale, ma, anch'esso, piuttosto pergolesiano, come quella fretta dimessa di concludere. La morte di Guglielmo ottiene solo poche battute di recitativo secco (ma di una qualità di declamato fra le migliori di tutta la sua produzione) e il bene trionfa in un'allegoria di ascensioni e precipizi che rinuncia all'apoteosi, come sarà degli Amen di quasi tutte le sue composizioni religiose, dalle Messe allo Stabat, e di quei cori di parecchie opere che corrono alla fine per la scorciatoia più breve. Una ripresa di quota si ha soltanto nell'aria del Capitano Cuosemo con la sua mimica onomatopeica che l'accende di un colore di farsa. Ma valore distaccato, d'episodio, che richiamerebbe l'antica ragione d'essere edonistica di simile personaggio, mentre per tutto il resto del lavoro e specialmente dove si condensa in dramma il Capitano vi si inserisce fino a raggiungere una grossa umanità.

A volerlo è stato Pergolesi stesso attraverso il linguaggio diretto della musica. La denuncia lampante è al duetto fra Capitano

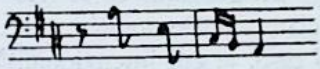


e Demone (atto II) « Chi fa bene ». Il suo frammento tematico che è fra i tanti (Iª Ar. di S. Bernardo, Iª Ar. del Capitano, Iª Ar. del Demone e l'altra dello stesso « Se mai viene », 2ª e ultima Ar. dell'Angelo) modellati direttamente sull'accordo perfetto, se pure con colori e movenze tutte diverse delle arie *guerresche,* ritor-

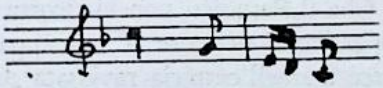
na immediatamente nella successiva aria del Capitano « Se n'era venuto lo triste furfante »



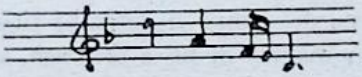
incuneandosi, pensiero fisso di timore in questa sorta di canzone a ballo in cui l'umorismo si fa gesto e movenza. Ebbene tale frammento, di cui Pergolesi si ricorda nel Flaminio (Ar. di Agata « Non vo' tale sposo ») come semplice ricordo musicale, ha nel Guglielmo apparizioni precedenti e successive singolarmente, connesse al valore delle parole: dal « poi cado » della Iª Ar. es.: « A fondar le mie grandezze » del Demone,



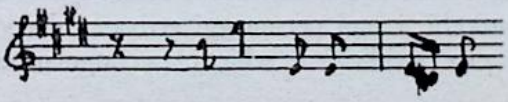
al « Spersa in boschi orrendi » nella seguente Aria dell'Angelo,



fino alla « quiete e pace » dell'Ar. di S. Bernardo: « Fra fronda e fronda »,

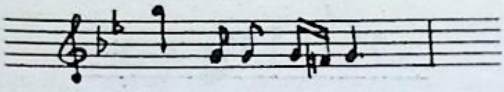


dove si potrebbe parlare dell'acquietamento dell'interrogativo del Capitano solo a metà buffonesco. Ma non si tratta dell'unico caso di ritorni connessi al testo. Così la testa del motivo dell'Angelo « Abbassa l'orgoglio » (la sua Iª Aria in mi magg.)

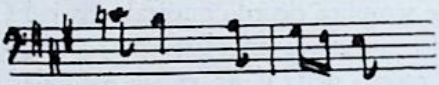


riappare con la sola modifica della rinuncia all'anacrusi, sopprimendo

anche la croma in levare nel « Come non pensi » dell'esortazione di S. Bernardo (sol. min.)



e, ancora più singolare, la citazione nel duetto fra il Capitano e il Demone del III° Atto: « So 'mpazzuto»



del frammento patetico delle interiezioni del Quartetto, buone quì a rendere l'intenerimento del gonfione su sè stesso « navicella poverella », penitente sbertucciato dal Demonio.

Dopo il primo caso, la cui intenzionalità è indubbia, la suggestione che il compositore continui a connettere a distanza brani che s'apparentino per legami di idee, di sentimenti, di rapide immagini, attraverso l'antichissimo mezzo del ritorno del motivo, è sensibile e giustificata. Che il Pergolesi non vi ricorra mai più non è un grande elemento negativo e neppure il suo apparente intellettualismo, riducibile invece a quell'empiria ravvisata dal Della Corte come forza pergolesiana, a un imitazione sentimentale portata fervidamente alle sue deduzioni massime.

Anche nella traduzione dall'ambiente più accesamente patetico a quello comico dell'ultimo esempio, piuttosto che una superficialità comune al gusto del tempo si potrebbe riconoscere un umorismo di Pergolesi, una malizia di lui a sè stesso, visto che il caso di quella saporitissima parodia di recitativo di opera seria che si trova nel Livietta e Tracollo (1) indica che umorista lo era anche in questa forma un po' acre.

Ma di unità drammatica del Guglielmo si può parlare francamente anche prescindendo da un tale elementare ricorso al *motivo di ricordo*. Sia pure su di una schermo raccorciato con una cornice a volute e ricci barocchi, i suoi personaggi arrivano alla vita e vi si accampano con una veridicità e schiettezza singolarmente continue.

---

(1) Interm. I. rec. acc. di Tracollo: « Misero, a chi mi rivolgerò? ».

Asciutti, atticciati, nervosi in confronto a quelli togati e troppo spesso stereotipi delle opere serie, più coerenti seppure più schematicamente disegnati di quelli delle semiserie, c'è da pensare che l'accostamento del comico, la sua irriverente presenza, sia proprio il conduttore delle loro virtù, dati i successivi episodi creativi dell'autore della Serva Padrona e del Lo Frate 'nnamorato. Che a pungolare nel fianco il giovane artista, a spingerlo fuor della scuola nel lavoro che resta solitario di valore almeno fino alla Serva Padrona, sia il tradizionale dramma sacro, la sua realtà di genere; di questo genere nel quale Pergolesi può conoscersi per la prima volta e levarsi e respirare, fra riso e gravità, gioco, farsa e fervore di fede.

Comunque, la prima parola di Pergolesi musicista scenico.

EMILIA ZANETTI

IL RITRATTO E LA CARICATURA DI PERGOLESI

« Un ritratto del Pergolesi — scrive il Radiciotti — che possa con sicurezza affermarsi autentico, non si conosce fino ad ora. Tutti quelli, e non son pochi, che figurano in libri ed in riviste, differentissimi l'uno dall'altro non sono che lavori di fantasia. Ci rimane però una caricatura disegnata a penna dal contemporaneo Leone Ghezzi, un marchigiano vissuto lungamente in Roma, dov'ebbe occasione di vedere il Pergolesi nel 1734, quando questi vi fu chiamato a dirigere una sua solenne musica nella chiesa di San Lorenzo in Lucina e dove forse l'avrà veduto di nuovo, quando nel seguente anno, il Maestro vi ritornò per la rappresentazione dell'Olimpiade».

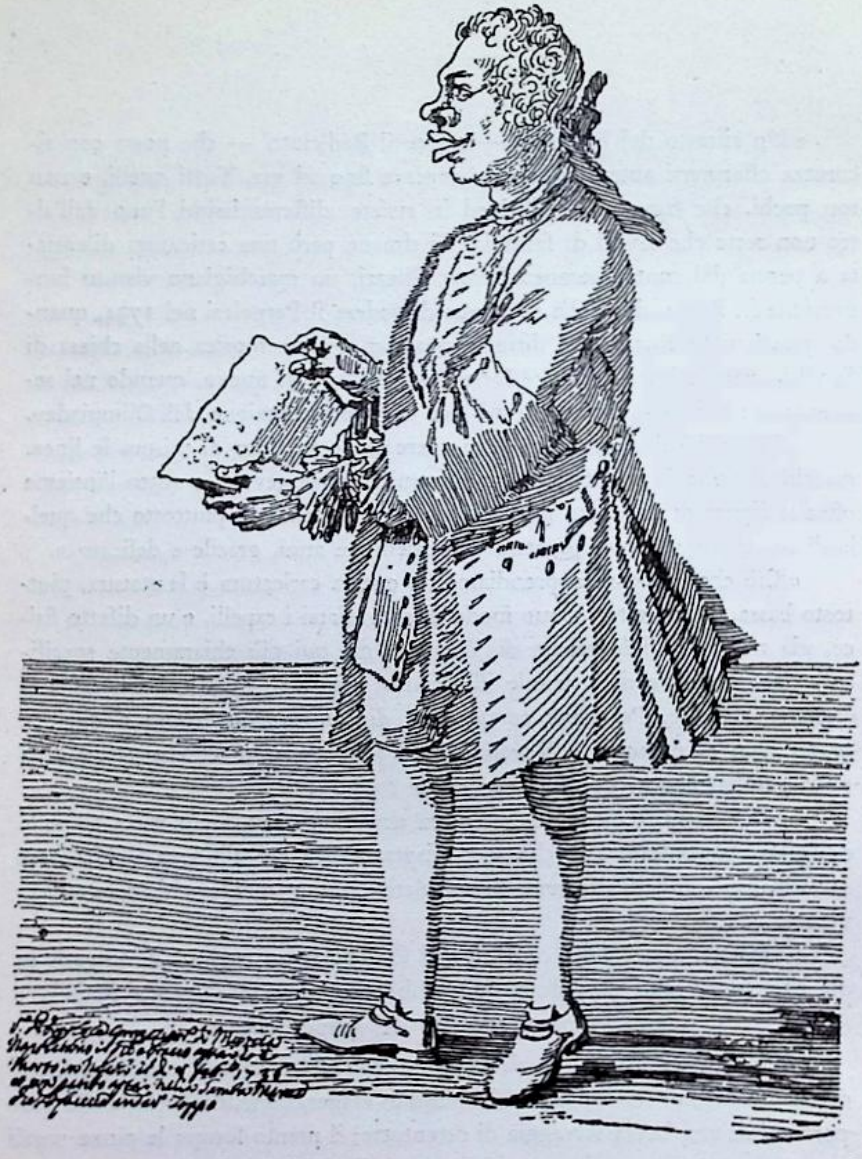
« Senonchè il disegnatore deve avere esagerato fuor di misura le linee, giacchè il volto è riuscito di una difformità spaventevole, e tutto l'insieme offre la figura di un uomo grossolano e di una certa età, piuttosto che quella di un giovane di ventiquattro o venticinque anni, gracile e delicato ».

« Ciò che di sicuro apprendiamo da questa caricatura è la statura, piuttosto bassa, del Maestro, il suo modo di acconciarsi i capelli, e un difetto fisico, già rilevato dal Marchese di Villarosa, ma qui più chiaramente specificato dal disegno e dalle parole illustrative, scritte in calce dal Ghezzi medesimo: « *Il Sig. Pergolese compositore di Musica Napoletano il quale è bravo assai et è morto a Napoli il di 8 febbraio 1736 et era patito assai nella gamba manca che lo faceva andar zoppo* ».

« Il disegno, mostrando la gamba sinistra alquanto più corta ed esile dell'altra, fa comprendere che « la disgrazia » a cui alludeva il Marchese di Villarosa, fu un'affezione tubercolare, comunemente chiamata spina ventosa.... ».

I caratteri tipici della caricatura il Radiciotti ha creduto di trovarli in un ritratto ad olio posseduto dalla Biblioteca di San Pietro a Maiella e sino ad oggi ignoto a quanti scrissero del grande iesino.

« Osserviamo infatti — egli dice — quelle labbra tumide e sporgenti, che dietro al caricaturista così buon elemento di esagerazione, da portarle alle proporzioni di una bocca selvaggia di ottentotto; il mento lungo; le pinne nasali molto rilevate; il naso alquanto rincagnato alla estremità; la bozza, così caratteristica, dell'orbita oculare e le sopracciglie folte e sopraelevate. In soli due connotati sembra che discordino fra loro ritratto e caricatura; nella figura



G. B. PERGOLESI - (*caricatura di Leone Ghezzi*)

della fronte e nell'acconciatura dei capelli. Devesi però notare, per ciò che riguarda la figura della fronte, che la sporgenza della sua parte inferiore, visibile nella caricatura, che presenta il viso di profilo, non può rilevarsi nel ritratto, disegnato quasi di prospetto; e quanto alla capigliatura, che sin quasi alla metà del settecento si portò indifferentemente la parrucca con capelli spioventi, avanzo del costume del secolo precedente, e quella col codino. In mancanza di indizi più consistenti e più convincenti, io non oso affermare che questo del Conservatorio è il vero ritratto del Pergolesi, ma rilevo che fra tutti i suoi presunti ritratti, questo ha maggior relazione con la caricatura, ed è quindi il più interessante. Gli aggiungono credito l'aspetto di persona di assai giovane età, delicata e quasi sofferente, lo sguardo dolce e penetrante, la fronte intelligente ».

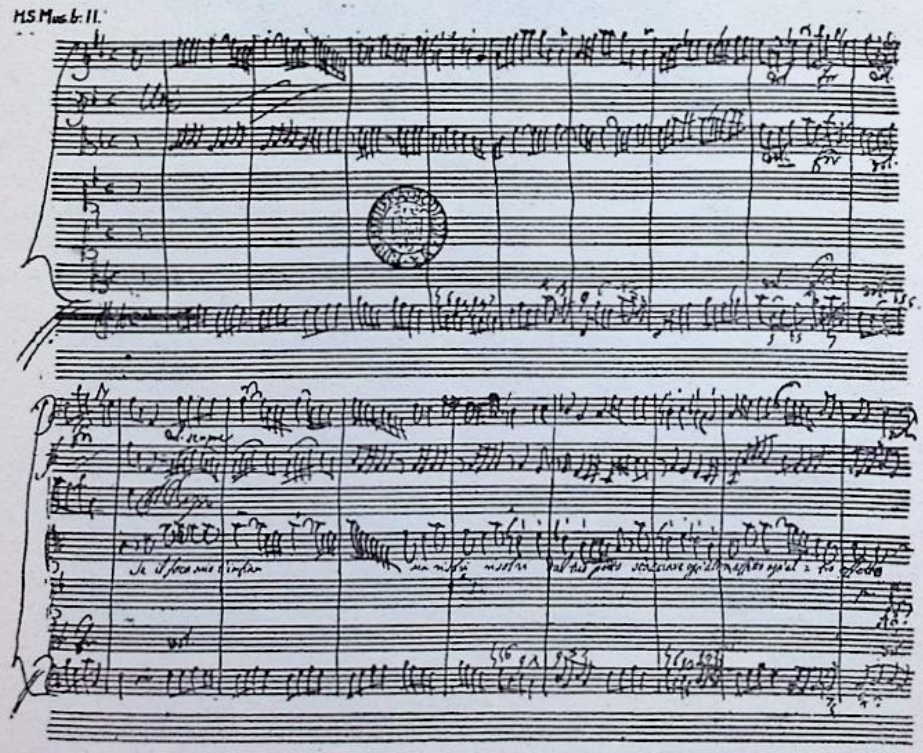
G. RADICIOTTI

(da *Pergolesi*, Milano 1935, pag. 141-43)

UN AUTOGRAFO FIRMATO DI PERGOLESI

Questo autografo poco conosciuto, che si trova a Oxford e fu pubblicato per la prima volta da Don Filippo Caffarelli nel secondo volume dell'*Opera omnia*, che contiene « *Lo frate 'nnamorato* », è interessante anche perchè porta la data e la firma di Pergolesi.

I soli autografi conosciuti che portino la sua firma erano finora quello dello *Stabat* a Monte Cassino e del *Laudate pueri*, al Conservatorio di San Pietro a Maiella.



I due facsimili riprodotti sono la prima e l'ultima pagina de « *Lo frate 'nnamorato* » (A. II. sc. 14ª). Terzetto: *Ascanio, Nena e Nina.* « Se il foco mio t'infiamma ».

LA LEGGENDA D'AMORE DI G. B. PERGOLESI

Tutto quel che si conosce intorno alla tragedia d'amore di Giambattista Pergolesi e di Maria Spinelli ci è pervenuto sotto forma di leggenda attraverso vari componimenti poetici: drammi, melodrammi e perfino attraverso un romanzo popolare; senonchè nel 1869 Francesco Florimo (1) volle rinarrare il racconto di quell'amore contrastato e infelice come fatto storico sicuro, pubblicando « letteralmente » un brano ricavato da vecchie carte, che consistevano in una « cronaca trovata tra le carte della sua antichissima famiglia, e che faceva leggere ai suoi amici, e a me — scriveva il Florimo — permise trarne copia il fu principe di Colubrano », e che noi, non fosse altro che per rinfrescare la memoria dei lettori intorno a quell'episodio doloroso della vita dell'infelice Pergolesi, trascriviamo qui per intero:

« Nella prima metà del decorso secolo si presentarono un giorno in questa città a Maria Spinelli i tre fratelli di lei, e colle spade sguainate le dissero: come se fra tre giorni ella non iscegliesse a sposo un uomo pari a lei per l'altezza del nascimento, con quelle tre spade avrebbero trafitto e morto il maestro di musica Giovan Battista Pergolesi di lei amante riamato; e sì dicendo partirono. Fra i tre giorni ritornarono alla sirocchia: costei loro disse aver prescelto a sposo un essere sublime, poichè il suo sposo era Iddio, domandando andare monaca in Santa Chiara sì veramente che la messa di monacazione si avesse a dirigere da quel maestro di musica che ella avea cotanto amato, e che ora mandava in oblio rivolgendo tutta l'anima sua solo ai celesti affetti. E così fu fatto. L'anno appresso il dì 11 marzo 1735 funebri rintocchi della campana di Santa Chiara annunziavano mestamente funerali. In quel tempio celebravasi la messa di requie di Maria Spinelli, e dirigevala G. B. Pergolesi! ».

Il Florimo nel pubblicare per la prima volta nel 1869 il brano che abbiamo riportato aggiunse di suo che per quante ricerche egli avesse fatto, non gli era riuscito di stabilire a quale ramo degli Spinelli appartenesse l'infelice Maria, se a quello, cioè, dei principi di Scalea o a quello di Cariati; senonchè nella seconda redazione della sua *Scuola Musicale di Napoli*, affer-

(1) *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* (Napoli, Rocco, 1869), I, pp. 248-9.

mò, senza alcuna riserva o documentazione, che la Maria « appartenne alla famiglia Spinelli, principi di Cariati » (1).

La poca o nessuna esattezza delle citazioni bibliografiche, l'abito di superficialità che generalmente si nota in tutta quanta l'opera erudita del Florimo, il silenzio che i due biografi anteriori a lui, il Mazzarella e il Villarosa, tengono sull'episodio d'amore del Pergolesi, indussero, nel 1896, Benedetto Croce a riprendere l'argomento in un suo articolo più volte ristampato (2). Dopo aver congetturato che « il racconto fosse invenzione di qualche scrittore romantico napoletano posteriore al 1830 », il Croce, pur negando certezza storica al racconto del Florimo, non escluse però che potesse dimostrarsi in modo irrefragabile l'inesistenza del fatto e tentò di colmare le deficienze ed inesattezze documentarie del Florimo con nuove sue ricerche, le quali, appunto perchè condotte sulla traccia data da questi, riuscirono infruttuose.

« A dimostrare direttamente — scrisse il Croce — così la verità come la falsità del racconto, mancano i dati necessari. C'era intorno al 1735 una monaca Maria Spinelli in Santa Chiara? Tra le carte di Santa Chiara, nell'Archivio di Stato, non si serbano i registri delle suore. C'era intorno al 1735, a Napoli una Maria Spinelli che potesse destare l'amore del Pergolesi? In quel tempo era principe di Cariati Scipione Spinelli, che in prime nozze aveva sposato Maria Emmanuela d'Esil, e sposò poi in seconde nozze Maria Rosa Caracciolo di Martina. Dal primo matrimonio ebbe una figlia, Anna Maria, di cui s'ignora la sorte; un'altra, Giovanna, nata il 30 settembre 1718; due figli maschi, Giovan Battista, nato il 22 novembre 1719 e che fu poi principe di Cariati, e Antonio, nato nel 1720, per non tener conto di un'altra figliuola, Ippolita, nata nel 1728. Quell'Anna Maria era la nostra Maria Spinelli? E se l'ignorarsene la sorte significasse semplicemente che morì bambina? E i tre fratelli (quelli dalle spade sguainate) come riconoscerli nei due ragazzi, Giovambattista e Antonio, che nel 1734 avevano 15 e 14 anni? — Che se poi si supponesse Maria Spinelli appartenente ad altro ramo della famiglia, agli Spinelli di Scalea, le incertezze sarebbero anche maggiori » (3). Il Croce, ricercò, ma senza profitto, tra le carte del principe di Colubrano ereditate dal duca di Maddaloni la cronaca pubblicata dal Florimo; e infine, a proposito dell'origine della leggenda scrisse che sarebbe stato curioso conoscere l'introduttore del racconto nel mondo letterario, e che,

---

(1) *La Scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori* (Napoli, Morano, 1881), II, p. 200 nota.

(2) Vedilo ora in *Aneddoti di varia letteratura* (Napoli, Ricciardi, 1941), II, pp. 185 pp. 185 e segg.

(3) Ivi, p. 192.

intanto, il duca di Maddaloni lo assicurava che l'inventore del drammatico episodio pergolesiano fosse stato un certo Carlo Coda, contro il quale lo stesso duca, come era suo costume, aveva lanciato uno dei suoi celebri strali epigrammatici, che suonava così: — O Coda, che ai c.... sei vicino, Dimmi che pensa il duca Sant'Arpino —, del quale, infatti, era amicissimo.

Le indagini del Croce furono pienamente accolte dal Radiciotti sin dal 1910 (1), e non dal Faustini-Fasini (2), il quale cortesemente mi ha comunicato che egli, contrariamente a quanto il Croce affermò in una nota ad una ristampa del suo scritto (3), aver egli cioè accettate le conclusioni della sua indagine, è propenso invece ad attribuire fede e valore documentario al racconto del Florimo, al quale, tra l'altro, non sarebbe stato permesso dal principe di Colubrano di pubblicare un brano di una cronaca... inesistente!

* * *

Allo stato a cui le ricerche degli eruditi sono giunte, sembrerebbe che oramai la leggenda degli amori di Pergolesi con la Spinelli dovesse rimaner tale, senza possibilità di un fondamento storico; senonchè un fortunato incontro in un documento archivistico ci ha indotti a riprendere l'argomento in queste pagine e a tentare una possibile o plausibile ricostruzione storica dei personaggi e dei luoghi, ove si svolse la vicenda di Maria Spinelli.

In quel *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo,* ove il Pergolesi probabilmente entrò nel 1726, studiava musica un certo Francesco Anfossi, calabrese di Paola, il quale nel suo atto di matrimonio, che chiamavasi propriamente *processetto matrimoniale,* conservato nell'Archivio della Curia Arcivescovile di Napoli, dichiarò di esser figlio del « maggiordomo del marchese Spinelli di Fuscaldo ». Questa dichiarazione, oltre che ad indurci ad argomentare che il piccolo Anfossi, ammirato dalla genialità del Pergolesi sin dagli anni del Conservatorio, lo avesse a mezzo di suo padre presentato alla famiglia Spinelli di Fuscaldo, affinchè istruisse nell'arte del cembalo una figliuola di costui, ci ha indotti altresì a ricercare tra i componenti la famiglia Fuscaldo la Maria amata dal Pergolesi.

Nella prima metà del Settecento era marchese di Fuscaldo D. Tommaso Francesco Spinelli, figlio primogenito di Maria Imperiale e di D. Giovanni Battista Spinelli. Aveva sposato un'altra Spinelli, Carlotta, sorella di Scipione

---

(1) *G. B. Pergolesi.* Vita, opere ed influenza su l'arte (con molti esempi musicali ed illustrazioni), (Roma, « Musica », 1910), pp. 262-3; e in seconda edizione (Milano, Treves, 1935): pp. 145-7.

(2) *G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere,* nuovi contributi corredati da varii documenti sinora inediti (Milano, Ricordi, 1900).

(3) *Leggende napoletane. Prima Serie* (Napoli, Morano, 1905).

Spinelli principe di Cariati. I Fuscaldo possedevano in Calabria i feudi di Paola, Fuscaldo, La Guardia, S. Marco, Mongrassano e S. Giacomo e in Terra di Lavoro quelli di Caivano e Sant'Arcangelo (1). Il palazzo, che essi abitavano in Napoli, è ancora esistente e trovasi nella vecchia via di Costantinopoli ed è attualmente segnato col numero civico 104, ed è distante poche centinaia di metri dalla piazzetta dei Gerolomini, ove trovavasi il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Il palazzo Spinelli era attiguo al monastero di S. Giovanni Battista delle Monache, o di *San Giovanniello*, ed era stato concesso in fitto alla vecchia marchesa di Fuscaldo Maria Imperiale dal figlio di D. Gennaro Marciano he n'era il proprietario (2). Il monastero di S. Giovanni Battista delle Monache dell'Ordine dei Predicatori, fondato negli ultimi anni del secolo XVI, fu abolito il 17 giugno 1864 e le monache che allora vi si trovavano passarono in quello detto *della Sapienza*, che trovavasi di fronte. L'edificio poco di poi venne in parte demolito per aprire nuove strade che conducono a quella parallela della via di Costantinopoli, detta *Salita al Museo* e in parte incorporato nell'edificio dell'Accademia di Belle Arti. La chiesa, ancora esistente e sul cui frontale si legge la scritta: — *Inter. natos. mulierum. non. surrexit. maior. Joanne. Baptista.* — sin dal 1865 è concessa ad una *Congregazione dei SS. Anna e Luca de' Professori di belle Arti* (3).

Se, come abbiamo veduto, il Croce tra gli Spinelli di Cariati e, peggio, tra quelli di Scalea non potè ritrovare e identificare una Maria, che intorno al 1738 si monacò, nè identificare i tre fratelli, che minacciarono di morte il Pergolesi, nella famiglia Spinelli del ramo di Fuscaldo si ritrovano e si identificano tutti i personaggi della leggenda.

D. Tommaso Francesco aveva intorno al 1733-34 ben quattro figli maschi: Giambattista principe di S. Arcangelo, Giuseppe duca di Caivano, Filippo e Ferdinando (4), tutti, o almeno i primi tre, atti a maneggiar le armi, in quanto che risulta dai documenti che il primogenito Giambattista nacque a Paola il 25 ottobre 1710 (5) e — curiosa coincidenza — si chiamava con egual nome ed era quasi coetaneo del povero Pergolesi. Di figliuole poi

---

(1) ARCHIVIO NOTARILE DI NAPOLI, Carte del Nr. *Nicola Servillo*, Vol. Testam. 1733-1763, *Testamento di D. Maria Imperiale, Marchesa di Fuscaldo*, aperto il 26 agosto 1743.

(2) Ivi, Nr. Gregorio Servillo, Carte del 1733.

(3) GALANTE, *Guida Sacra della città di Napoli* (Nap. 1873), pp. 103-105.

(4) ARCH. NOT. DI NAP., Carte del Nr. *Nicola Servillo*, Vol. Testam. cit.

(5) CHIESA PARR. DELLA SS.MA ANNUNZIATA di Paola, Lib. Batt. sotto la data: 25 ottobre 1710. - Giambattista nel 1740, prendendo l'abito di S. Giovanni Gerosolimitano, rinunziò ai suoi diritti di primogenitura a favore del fratello Giuseppe. Cfr. ARCH. NOT. DI NAP., Nr. *Gregorio Servillo*, vol. del 1740, fol. 548.

D. Tommaso Francesco ne aveva da popolare (come, infatti, accadde) un monastero: ne aveva nientemeno sette e tutte presero i veli: Maria Aurelia, Maria Tommasa, Maria Virginia, Maria Cristina, Giovanna, Brigida e Teresina (1).

La tradizione racconta che la Maria Spinelli del Pergolesi si monacò nel 1734 ed infatti la seconda figliuola di D. Tommaso, Maria Tommasa, il 28 luglio 1734 « avanti le crate di ferro del Ven.le Mn.ro di S. Giov. Battista di questa città delle dev.de Moniche dell'Ordine de' Predicatori » si costituì e «spontaneamente have asserito — così il notaio che redasse l'atto scrisse — avanti a Noi e di detto Marchese suo Padre, qualmente ispirata dalla grazia Divina, have deliberato lasciare il Mondo e tutte le cose che in quello sono a servire Iddio a cui servire è regnare... » (2). Sembra qui di leggere una variante di quello che, secondo la cronaca citata dal Florimo, Maria disse ai suoi tre fratelli, allorchè a lei ritornarono per sentire la sua decisione dopo la minaccia di morte: « .... aver prescelto a sposo un Essere sublime, poichè il suo sposo era Iddio.... ».

* * *

Dopo quanto siamo venuti esponendo intorno alle persone e ai luoghi della leggenda di Pergolesi, sorge il quesito: quale valore di autenticità si deve dare al racconto del Florimo, il quale, lo abbiamo già detto, se non è da considerare addirittura come il *De Dominici* della storia musicale napoletana, per tuttavia è da consultare con molta prudenza. Non vi sono ragioni per negare l'esistenza della cronaca del principe di Colubrano da lui pubblicata, nè la prova della sua inesistenza potrebbe consistere nel fatto di non averla il Croce rinvenuta tra le carte ereditate dal duca di Maddaloni. Il Florimo, forse, l'ebbe in lettura e non la restituì o la disperse e, infine, non è da escludersi l'ipotesi che l'abbia potuto anche alterare o interpolare, e quest'ipotesi potrebbe altresì dar ragione di quella parola « sirocchia », a cui il Croce dette soverchia importanza, fino a fargli dedurre che la cronaca fosse stata composta ai tempi del purismo del Puoti. Circa poi la non documentata identificazione che il Florimo fa della Maria Spinelli come appartenente al ramo degli Spinelli di Cariati, è da attribuire alla sua scarsa diligenza di ricercatore ed il suo errore rimane dimostrato dalle ricerche condotte dal Croce tra le carte del Monastero di Santa Chiara e nell'archivio genealogico dei principi di Cariati. Non possiamo, invece, accettare la congettura che l'introduttore del racconto nel mondo letterario fosse stato quel Coda ricordato

---

(1) ARCH. NOT. DI NAP., Carte del Nr. *Nicola Servillo*, già cit.
(2) ARCH. NOT. DI NAP., Nr. *Gregorio Servillo*, vol. del 1734, fol. 633.

dal duca di Maddaloni, perchè lo stesso duca non seppe precisare al Croce dove e quando quello avesse pubblicato il racconto, che sarebbe stato addirittura immaginato e, infine, perchè abbiamo avuto la ventura di ritrovare quella *Strenna* che il Croce auspicava si rintracciasse per stabilire la data originaria della leggenda. Secondo noi il primo a mettere in versi il racconto degli amori di Pergolesi e di Maria Spinelli fu proprio Saverio Baldacchini, il quale pubblicò per la prima volta il suo carme, che il Croce lesse col titolo di *Rosaura* nel volume *Riposi ed ombre* (Napoli, tip. del Fibreno, 1858, pp. 134-141), nel 1853 nella *Sirena. Augurio pel Capodanno ed altri giorni festivi per cura di Vincenzo Torelli,* Direttore dell'*Omnibus,* Anno VII (Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno. 1853, pp. 98 e sgg.) col titolo: « *Pergolese. Episodio* ». Vi precede la seguente avvertenza, soppressa nella edizione del 1858, la quale ci fa certi che sia stato appunto Baldacchini il primo a narrare in versi il dramma d'amroe di Maria Spinelli: « I fatti che sono materia di questo componimento, vennero tolti dalla tradizione orale e da alcune cronichette manoscritte di famiglie nobili napoletane, sendo noto a ciascuno quanto le memorie de' nostri insigni compositori di musica sieno incerte ed oscure, quasi non avessero vissuto in secolo tanto vicino al nostro, quale si è pure il decimo ottavo ». Qui il Baldacchini, è chiaro, allude ai biografi del Pergolesi, il Mazzarella ed il Villarosa, i quali, nulla sapevano o mostrarono di sapere di Maria Spinelli e del suo dramma, argomento, tra i tanti, che, come abbiamo veduto, servì al Croce per destituire di ogni valore storico la narrazione del Florimo.

* * *

Se, come speriamo, abbiamo visto giusto, rimangono alquanto chiariti i punti più importanti del racconto dell'amore di Pergolesi e di Maria Spinelli, e possiamo quindi rileggere la leggenda nei versi del Baldacchini, che per l'epoca in cui furono composti e per l'avvertenza che li precedono i più degni di fede, sostituendo con l'immaginazione al nome di Rosaura quello di Maria.

Alla fanciulla, che ormai è presa dalla passione per il musicista, il poeta consiglia:

Le pompe obblìa, Rosaura,
E in suburbana villa
Ti ascondi: tra i silenzii
Tua vita sia tranquilla,
D'ogni altra cosa immemore,
Tutta del tuo fedel.

Ed ecco la scena dei tre fratelli:

. . . . Un giorno (misera!)
In sua solinga stanza
I suoi fratelli entrarono
In pallida sembianza,
E muti disnudarono
A un tempo il loro acciar.
Poi le dicean: « Rosaura,
Nostra sorella, ah! bada,
Alle vendette celere
E' in nostra man la spada.
Guai, se uom plebeo venissela
Ardito ad incontrar! »

E alla proposta di scegliersi un uomo degno del nome cui appartiene, Maria decide di monacarsi e:

Dal capo le troncarono
Del crin le brune anella,
Le gemme le rapirono;
E pur leggiadra e bella
Al circostante popolo
Qual angiolo apparì.

Poi, nella sua cella, cercò di dimenticare l'uomo amato;

Ma pur talvolta osava
Per lui pregare, e timida
Di lui con Dio parlava
Con Dio, che soccorrevole
Discese a tanto amor.

E in fine:

L'uom, ch'ella amò, disfecesi
Pur esso in verde etade
E ancor di lui ne' tempii
Un inno di pietade
S'ode, sacro a la Vergine,
Ch'è madre dei dolor.

FRANCO SCHLITZER

IL PRESIDENTE DE BROSSES E PERGOLESI

Il Conte Carlo de Brosses, primo Presidente del Parlamento di Digione, nato il 7 Febbraio 1709 e morto il 7 Maggio 1777, è una delle figure più interessanti del settecento francese. Egli è autore di opere che sono documento della acutezza della sua mente e della vastità della sua cultura, e hanno per titolo: *Histoire des navigations aux terres australes* (1756); *Du culte des Dieux fétiches* (1760); *Traîté de la formation mécanique des langues* (1765); *Histoire de la republique romaine* (1777). Ma l'opera cui è principalmente affidata la sua fama è la notissima raccolta delle *Lettres familières*, scritte dall'Italia durante un viaggio fatto dal Giugno 1739 all'Aprile de 1740.

Queste lettere non furono dall'autore scritte per essere pubblicate, ma vennero raccolte in volumi in folio esemplati a penna e destinati alle persone cui le lettere erano dirette. Esse furono pubblicate a stampa solo nel 1799. Questa edizione, piena di errori, fu sconfessata dalla famiglia. E la prima edizione autentica apparve solo nel 1836 a cura di R. Colomb.

In queste lettere il Presidente de Brosses dà notizia agli amici delle vicende del suo viaggio dalle città in cui si ferma, e, particolarmente, da quelle in cui il suo soggiorno si protrae più a lungo, vale a dire da Venezia, da Napoli e da Roma. Egli si interessa non solo alla vita mondana ma a tutti gli avvenimenti artistici e culturali. Egli non trascura di visitare i monumenti e i musei, come i teatri e i salotti. Di modo che le sue lettere costituiscono il quadro più vivace e più completo della vita italiana della prima metà del settecento.

Le lettere del Presidente de Brosses hanno intanto particolare importanza per quello che ci riferiscono della vita musicale. Se i giudizi che l'amabile viaggiatore dà sulle arti del disegno sono spesso discutibili, poichè egli, come la maggior parte dei suoi contemporanei, non sa apprezzare nè il gotico in architettura nè i primitivi in pittura; per quello che riguarda la musica i suoi giudizi sono ancora più acuti e profondi di quelli di un altro viaggiatore, musicista di professione, venuto pochi anni dopo di lui in Italia: Charles Burney.

CH. DE BROSSES - (*inc. di Saint Aubin*)

L'interesse per la musica del Presidente de Brosses è sempre vivo e vigile. A Padova avvicina Tartini e parla a lungo con lui; a Venezia, dove frequenta assiduamente le Accademie e gli Ospedali, conosce Vivaldi e si meraviglia che non sia considerato dai suoi concittadini « secondo i suoi meriti »; a Roma frequenta i Concerti del Cardinale Ottoboni e le funzioni religiose con musica; a Napoli infine, dove assiste alla inaugurazione del San Carlo, diventa entusiasta dell'opera buffa fino al punto da imparare il dialetto napoletano per meglio gustar le arie.

Egli ammira tutti i musicisti della scuola napoletana: Vinci Hasse, Leo, Scarlatti, Jommelli. Ma chi lo colpisce particolarmente è Pergolesi.

Parmi tous ces musiciens, — egli dice — *mon auteur d'affection est Pergolèse. Ah, le joli génie, simple et naturel! On ne peut pas écrire avec plus de facilité, de grace et de goût. Consolé-moi dans mon affliction; j'en ai grand besoin; mon pouvre favori vient de mourir de la poitrine, à l'âge de trente-trois ans* (sic), *jouissant d'une reputation qui auroît bientôt égalé celle de Vinci, son maître. Il est mort au milieu des applaudissements qui lui attiroit son excellent opéra de l'Olimpiade, qui m'a tant fait de plaisir. Ses petits intermèdes sont charmants, si gais, si réjouissants. On regarde sa cantate d'Orphée comme la meilleure des cantates italiennes; son* Stabat mater *comme le chef-d'oeuvre de la musique latine. Il n'y a guere de piece plus vantëe que celle-ci pour la profonde science des accords. On dit aussi merveilles d'un* De profundis *de sa composition qui est entre le mains du duc de Monteleone* (sic). *On m'avait promis de me le faire avoir mais il est encore à venir...*

In quello che scrive il Presidente de Brosses vi sono delle inesattezze. Pergolese alla sua morte aveva 26 e non 34 anni; il suo maestro non è stato Vinci; il *De profundis* cui allude il de Brosses, deve essere probabilmente il *Miserere;* il Duca di Monteleone è evidentemente il Duca di Maddaloni; ma quanto ci dice il de Brosses appena quattro anni dopo la morte del Maestro è prezioso non solo perchè attesta la risonanza che aveva lasciato fra i contemporanei la musica del Pergolesi ma perchè costituisce il primo cenno biografico e il primo giudizio di uno straniero sull'opera del Maestro.

Quello che è poi ancora più interessante è che de Brosses ha avuto la rivelazone del genio di Pergolese prima ancora di arrivare a Napoli.

In una lettera del 18 settembre 1739, da Bologna, egli racconta infatti come fosse andato una sera a teatro «*dans un village a quatre lieues de Bologne* » e precisamente a San Giovanni in Persiceto.

L'opera che si rappresentava la sera del 18 settembre, che il Presidente de Brosses non nomina, come ha stabilito il Dottor Ulderico Rolandi, che ha avuto la fortuna di rintracciarne il libretto, di cui pubblichiamo il fron-

LA SERVA PADRONA

INTERMEZZO

PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

Nel Teatro de' Sig. Accademici
CANDIDI UNITI
Di S. Giovanni in Persiceto

Nel Dramma intitolato

L' ODIO VINTO DALLA COSTANZA.

tespizio era *L'odio vinto dalla costanza,* un pasticcio con musica di vari autori. Ma la cosa più interessante è che gli intermezzi dell'opera erano costituiti dalla *Serva padrona.*

Pour un opéra de campagne — dice il de Brosses — *il est assez passable. Ce n'est pas qu' il y ait ni choeurs, ni danses, ni poème supportable, ni acteurs; mais la musique italienne a un tel charme, qu'elle ne laisse rien à desirer dans le monde quand on l'entend. Surtout il y a un buffon et une buffonne qui jouent une farce dans les entr'actes, d'un naturel et d'une expression comiques qui ne se peuvent ni payer ni immaginer.*

Il n'est pas vrai qu'on puisse mourir de rire, car à coup sur j'en serois mort, malgré la douleur que je rassentois de ce que l'epanouissement de ma rate m'empêchait de sentir autant l'aurais voulu la musique céleste de cette farce. Elle est de Pergolèse. J'ai acheté sur le pupitre la partition originale, que je veux porter en France....

L'ammirazione non potrebbe essere più viva e incondizionata. E l'entusiasmo per la musica è accresciuto dall'ammirazione per gli esecutori. *Ces bouffons* — egli dice in un'altra lettera in cui parla degli intermezzi in genere — *pleurent, rient à gorge deployée, se deménent, font toutes sortes de pantomimes, sans jamais s'écarter de la mesure d'un demi-quart de seconde. J'avoue que ces sortes de pièces, quand elles sont telles, que le* Maître de musique *de Scarlatti* (sic), *la* Serva padrona, Livietta e Tracollo *de mon charmant Pergolèse, me font plus de plaisir que toutes les autres....*

Nè la sua ammirazione per il maestro iesino diminuisce con gli anni.

Quando il 4 ottobre 1746 fu data per la prima volta a Parigi la *Serva padrona,* cantata dal Riccoboni e dalla Monti, il de Brosses non potè recarvisi. Ma non si disinteressa dell'avvenimento, e in data 8 ottobre, scrivendo a suo cugino (*Lettres de Ch. de Brosses a Ch. Lappin de Gemeaux. Paris* 1929) rimpiange di non potersi recare a Parigi, e gli dice che gli avrebbe portato « *l'original de la* Serva padrona, *en entier de la main de Pergolèse, que j'ai levé sur un pupitre a force d'argent.* E aggiunge. *Ah cher cousin. La jolie chose, si vous la voyez jouer comme je l'ai vue! Il y avait de quoi mourir de rire. Pour Dieu, mitonnez-moi encore une representation de tout ceci, pour la fin de janvier où j'irais certainement vous trouver, a moins que le diable m'emporte le peux qui me reste d'argent.*

Il de Brosses non andò a Parigi neanche il 52, quando la *Serva padrona* fu ripresa. Ma vi si trovò il 14 agosto 57, quando la *Serva padrona* fu cantata per la prima volta in francese nella traduzione del Baurans, col titolo *La servante maîtresse* e fu così felice di ritrovare i suoi cari buffoni che si mostrò ingiusto col grande Rameau.

La grande tragèdie a l'opera — egli dice — *est Castor et Pollux de Rameau, pièce a la francaise, noble, belle, triste, assez ennuyeuse. Cependant on s'y porte, mais ce n'est pas là notre musique italienne des Bouffons.*

Combien tout ceci est au dessus de notre musique francaise! (Lettera di de Brosses a suo fratello, in *Foisset*: Le Pres. de Brosses, Paris 1842, p. 539).

Ad ogni modo è commovente la fedeltà del gentiluomo francese al Maestro italiano che aveva illuminato la sua giovinezza.

S. A. LUCIANI

UN EPIGRAMMA DI J. J. ROUSSEAU

Come è noto l'ammirazione di J. J. Rousseau per Pergolesi non ha limiti, e ogni volta che gli si offre l'occasione non tralascia di accennare al suo maestro preferito. Così nel *Dictionnaire de Musique* alla voce *Duo*, dopo aver citato come esempio di duetto drammatico quello dell'*Olimpiade* di Metastasio, scrive: *Les curieux feront bien de chercher dans la musique du même opéra par Pergolèse, comment ce premier musicien de son temps et du notre a traite ce duo.....*

E, parlando del duetto comico: *Pour trouver un duo comique, parfait a mon gré dans toutes le parties, je ne quitterai point l'auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples mais je citerai le premier duo de la Serva padrona*: Lo conosco a quegli occhietti etc. *et je le citerai hardiment comme un modèle de chant agréable, d'unité de melodie, d'harmonie simple, brillante et pure, d'accent de dialogue et de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, que des auditeurs qui sachent l'entendre et l'esteimer ce qu'il vaut.*

Parlando poi del genere enarmonico, il quale, secondo Rousseau non si può adoperare nè nei cori nè nelle arie, ma nei recitativi obbligati, scrive:

On peut voir dans le premier Recitatif de l'Orphée de Pergolèse un exemple frappant et simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l'Enharmonique, et comment, loin de faire une modulation dure, les transitions devenues naturelles et faciles à entonner, donnent une douceur energique à toute la declamation.

Infine nella *Lettre d'un symphoniste de l'Academie de Musique à ses camarades*, scritta dopo il rinvio dei *Bouffons*, pubblica il seguente epigramma, che egli finge di aver trovato in tasca ad un suonatore dell'orchestra di Parigi, la quale aveva cercato *d'éstropier cette musique enchanteresse le plus qu'il serait possible.*

O PERGOLESE INIMITABLE
QUAND NOTRE ORCHESTRE IMPITOYABLE
TE FAIT CRIER SOUS SON VIOLON,
JE CROIS QU' AU REBOURS DE LA FABLE
MARSYAS ECORCHE APOLLON.

UN GIUDIZIO DI CHARLES BURNEY

La chiarezza, la semplicità, la verità d'espressione e la delicatezza di sentimento gli danno a buon dritto la supremazia su i suoi predecessori e contemporanei, e gli aprono una nicchia nel tempio della fama tra i grandi restauratori dell'arte. Se non il fondatore egli è certo il perfezionatore di quello stile, nel campo così della musica sacra come della teatrale, che anche oggi, vale a dire mezzo secolo dopo, fiorisce in tutta l'Europa.

UN GIUDIZIO DI HUGO RIEMANN

L'illustre musicologo tedesco così scriveva in una lettera a Giuseppe Radiciotti che nel 1910 aveva pubblicato la sua monografiia su Pergolesi, e il giudizio ha singolare importanza dato il nazionalismo abituale del critico tedesco:

Secondo la mia opinione, non solo la nostra musica teatrale e sacra, ma ancor più la strumentale da camera del secolo XVIII, subì fortemente l'influenza di Pergolesi. Io ho trovato i suoi temi melodici e il suo fare grazioso e sentimentale nelle sonate di eccellentissimi maestri tedeschi, come il Fasch, il Graun, il Gluck, lo Stamitz e Mozart.

(da *Radiciotti*: Pergolesi, Milano, 1935. pag. 126)

LA FAMA DI PERGOLESI ALL'ESTERO

Sono lieta che l'odierna *Settimana Senese* mi dia l'occasione di tornare, sia pur brevemente, agli studi a me tanto cari e coltivati fin dalla mia prima giovinezza. Ricordo che in occasione del 200° anniversario dalla morte di Pergolesi mi fu data l'opportunità di onorare, sia con la parola che con scritti, il grande Jesino e nello stesso anno, 1936, potei anche tesserne l'elogio in una mia relazione al Congresso Internazionale di Musicologia a Barcellona. Una parte della relazione fu stampata sotto il titolo: « Orme di Pergolesi in Europa» nel 1937, su « Musica d'Oggi ». Mi sarà ora concesso di parlare qui, dei manoscritti che si trovano all'estero e che testimoniano della grande diffusione della musica del nostro compositore.

La composizione più diffusa, nei paesi nordici di Europa, è stato certamente lo *Stabat Mater;* soltanto dopo la riscoperta della *Passione* del grande J. S. Bach, tale lavoro perdette la sua posizione preminente e privilegiata. Dall'estremo confine della Lapponia sino alla regione del sud della Spagna, Granada, troviamo questa partitura nelle biblioteche delle chiese. Mentre in Spagna vediamo la composizione inalterata, anche se sotto il nome di « Pervolesi », nel Nord dell'Europa rintracciamo il nome esatto di Giovanni Battista Pergolesi, ma notiamo però cambiamenti sul testo e modificazioni della forma.

In Germania lo *Stabat* era conosciuto da tutti e veniva eseguito in tutti i centri musicali più importanti. Quando a Dresda nel quartiere Friedrichsstadt volle fondare una scuola per bambini poveri, la casa Breitkopf contribuì a tale opera filantropica stampando, nella riduzione per canto e pianoforte, lo *Stabat* che fu messo in vendita a completo favore dell'istituzione. Il testo tedesco fu parafrasato dal grande poeta epico Federico Klopstock.

Nelle provincie baltiche troviamo lo *Stabat* sotto la qualifica di *Cantata,* termine che rimane in uso in tutta la Scandinavia; a Danzica questa cantata è sotto il titolo di « Cristo sulla Croce » e a Königsberg, cosa curiosa, sul testo tedesco fu aggiunto «parodia di Klopstock, mentre si trattava di una libera composizione religiosa. (*vedi facsimile*).

Le prime esecuzioni dello *Stabat* in Svezia si sono avute a Upsala, Abo, Lund e Stoccolma; esaminati i più vecchi manoscritti, ho trovato la musica fedele all'originale, solo più tardi essa fu eseguita nel servizio liturgico

Johann Baptist Pergolesi

STABAT MATER,

oder

Passions-CANTATE,

mit der deutschen Parodie des Herrn Klopstocks

von

einigen Liebhabern der Tonkunst

Donnerstag den 23 März 1775,

aufgeführet

in Danzig.

Gedruckt bey Thom. Johann Schreiber.

Wie sie pfeift, so muß er tanzen.

Eine komische Operette

in

zween Aufzügen.

Nach dem

Italienischen der *Serva Padrona*,

mit Pergolesi's Musik

Schleswig,

gedruckt in der Königl. priv. Seeringhausenschen Buchdruckerey. 1785.

secondo le regole protestanti, con l'inclusione di brani della Bibbia, letti a voce e con l'esecuzione di corali svedesi.

In Danimarca, fin dal 1745, la compagnia volante Mingotti aveva eseguito per la prima volta lo *Stabat* nel testo latino originale. Nel 1760 lo ebbe in repertorio anche la società corale Danese e fu messo a fianco delle celebri *Passioni* di Graun ed Hasse. Ma il massimo successo, lo *Stabat*, lo riportò nel 1772, quando il Prof. Sproun scrisse un testo poetico danese e fu stampato con dedica alla Regina Madre Giuliana Maria. Il pubblico danese, di solito riservatissimo, ascoltò la musica in grande estasi, che lo portò a definirla: « celestiale ».

Anche in Inghilterra, il capolavoro pergolesiano trovò grande favore e ciò è testimoniato dal gran numero di manoscritti che ho trovato nel Brit. Museum. Fra questi, quello segnato col numero 31.662, acquistato nel 1881 da un certo Dr. Marshal, è uno dei più importanti, non solo perchè conservato nell'originale lussuosa rilegatura in cuoio, ma anche perchè nella prima pagina vi è la nota: *primo possessore G. M. poi passato a M.o Bettini a Venezia,* 1771. Dunque questo manoscritto risale ad appena 35 anni dopo la morte del grande di Jesi.

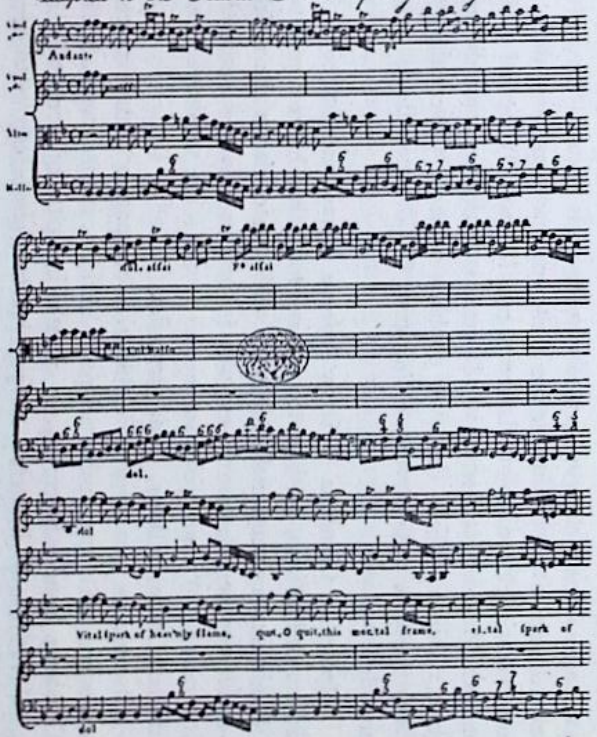
Fra coloro che hanno scritto sullo *Stabat Mater,* ricordo il celebre professore spagnolo Eximeno y Pujades, che dice: « Non ho sentito mai e forse non sentirò più, una musica sacra così divina, accompagnata da strumenti, tanto chiara, semplice, vera e dolce nell'espressione, che ha diritto di essere posta al disopra di tutta quella che l'ha preceduta e che le è contemporanea ». Se lo *Stabat* godette tanto favore, anche altra musica sacra fu del pari apprezzata. Infatti anche il *Salve Regina* in fa minore ebbe una grande diffusione. A Lubecca, la città celebre per le sue « *Abendmusiken* » (concerti serali) così ricchi di composizioni di Buxtehude e Tunder, il *Salve Regina* fu stampato col testo di Chr. Ad. Overbeck, il rinomato poeta nordico che occupava il posto più importante nel governo della città anseatica, essendone podestà e senatore.

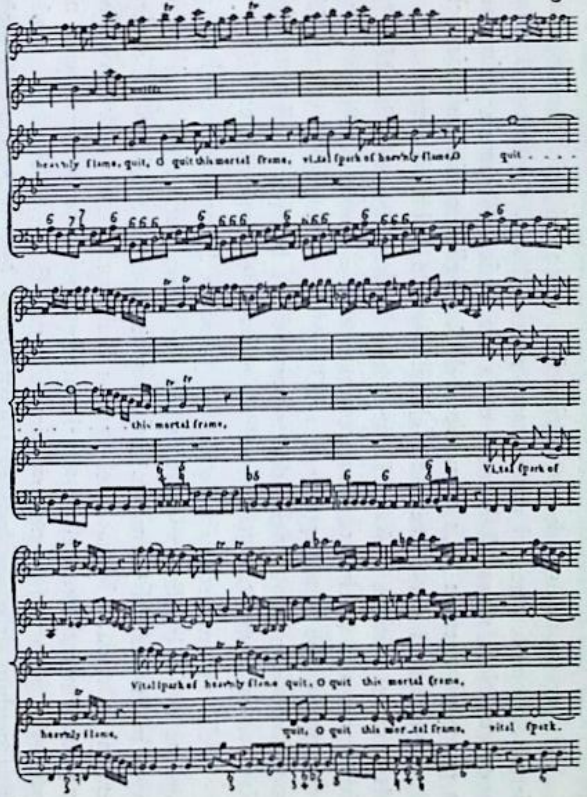
A Londra questo *Salve Regina* fu eseguito due anni prima dell'opera: *Olimpiade,* che fu data nello storico teatro Haymarket; scena sulla quale erano passate tante altre opere italiane dell'epoca di Hândel e Farinelli.

Nella ricca biblioteca dell'Università di Upsala si trova un volume Ms. di mottetti e musica sacra di Pergolesi. A Copenaghen sono le due *Salve Regina.* La grande quantità di musica sacra che si trova a Vienna e Berlino, è conosciuta.

Nei concerti di musica sacra a Londra, nel 1782, si trova con quelli di Padre Martini, Vinci, Corelli, Gemignani anche il nome di Pergolesi, e in

3. An Ode entitled the dying Christian to his Soul by Alex. Pope Esq.r
Adapted to the Stabat Mater of Sig.r Pergolesi





un concerto dedicato a brani di oratori di Händel, la celebre cantante La Mara cantò con finezza di espressione soli di musica sacra pergolesiana.

Un grosso volume di 250 pagine (Ms. 50.44 del Brit. Museum) contiene solo opere sacre del nostro compositore: Messe, *Confitebor, Laudate pueri etc.* Nella stessa biblioteca si trova una copia dell'oratorio, scritto nella prima giovinezza: «*La conversione di S. Guglielmo di Aquitania*» che fu rappresentato e piacque tanto che il Novello pubblicò alcune arie. Il Ms. 31.661 contiene il *Kirie Eleison* della Messa, cantata nella chiesa di San Lorenzo in Lucina, composta espressamente e diretta dal Pergolesi, un anno prima, che fosse rappresentata l'*Olimpiade* a Roma. Nel volume Ms. 30.798 si ha un duetto del suddetto oratorio che fu inserito col testo cambiato: «*nei giorni tuoi felici*» nell'*Olimpiade*, del Pergolesi stesso.

Della musica profana pergolesiana, la sua «*Serva Padrona*» ha sicuramente avuto la più grande diffusione che opera buffa abbia mai potuto avere in Europa. In Germania, quasi sempre con testo tedesco, fu rappresentata a Dresda, a Monaco nel 1740, a Berlino nel 1746, a Brunsvick nel 1749, a Schwetzingen nel 1752, a Francoforte nel 1755, a Norimberga nel 1762 ed è rimasta in repertorio sino ad oggi. E che nulla questa musica abbia perduto della sua freschezza e attrazione, lo ha dimostrato la molto applaudita ed indimenticabile esecuzione avvenuta nella sala del castello Imperiale di Vienna, in occasione del Congresso Internazionale di Musicologia del 1927. Certo alla grande diffusione di questo capolavoro, ha giovato anche il fatto che per l'esiguo numero degli esecutori e per la semplicità della scena ha potuto entrare facilmente nel repertorio delle compagnie volanti dell'800. Infatti la compagnia Mingotti l'ebbe nei suoi cartelloni per l'Austria e la Germania e la graziosa e giovane sposa di Paolo Scalabrini: Grazia Mellini, deliziò il pubblico danese a Copenaghen, insuperabile interprete della *servetta* e Pellegrini Gagiotti non fu da meno nella parte del *padrone*.

Mentre in Germania la *Serva Padrona* fu rappresentata sotto il titolo tradotto dall'italiano, dal libretto, appartenente alla biblioteca privata del re di Danimarca, esistente nella biblioteca dello Stato, risulta che a Schleswig il capolavoro pergolesiano fu eseguito in un'altra versione e sotto l'umoristico titolo: «*Wie sie pfeift, so muss er tanzen*» che vuol dire: «come lei fischia, lui deve ballare». (*vedi facsimile*).

Durante un giro artistico in Russia, la compagnia Cesari fece conoscere quest'opera, nel 1777, anche nei paesi baltici e, naturalmente, la troviamo a Göteborg, Lund e Stoccolma. In quest'ultima città fu accettata in repertorio nel 1781 sotto il titolo: «*Pigan Husbondefru*» con testo svedese, e

cento anni dopo, fu eseguita al teatro reale col titolo: « *Ett litet huskors* ».

Molto prima fu rappresentata a Londra; la prima volta nella serata del 26 Aprile 1750 dopo la rappresentazione dell'opera di Ciampi: « *Adriana in Libia* ». Anche l'*Olimpiade* trovò un successo assoluto, nel 1742, eseguita con l'aggiunta di alcune arie di Domenico Scarlatti, di Leo e di Lampugnani, cantate dal celebre tenore Angelo Amorevoli. L'opera piacque in modo superlativo e fin dalla prima aria eseguita dall'evirato Monticelli si ebbero applausi senza fine. Quest'aria divenne tanto popolare che per più di dieci anni entrò nei programmi dei concerti. In Svezia hanno trovato grande accoglienza altre opere come l'*Orazio* (Latilla e Pergolesi), *Livietta e Tracollo* e più di tutte: « *Il Maestro di Musica* ». Quest'ultima ha avuto anche un numero grandissimo di ripetizioni nel teatro di Copenaghen. Paolo Scalabrini con la sua piccola compagnia se ne servì per familiarizzare il pubblico nordico al gusto del genere buffo italiano; al contrario di Giuseppe Sarti, che nello stesso paese invece coltivò e cercò di diffondere maggiormente l'opera seria.

E' universalmente noto quale impressione abbia suscitata a Parigi « la Serva Padrona » di Pergolesi e quale importanza storica raggiunse questo suo capolavoro per lo sviluppo dell'opera comica, perchè con questo intermezzo i « buffonisti » inaugurarono le loro rappresentazioni a Parigi nel 1752. *La Serva Padrona* fu inserita quale intermezzo nell'opera: « *Aci e Galatea* » di Lulli ed entusiasmò talmente i Francesi della musa leggera italiana, che i partigiani di Rousseau e dell'opera Nazionale si misero in grande agitazione. Comunque abbiamo la prova dell'interessamento di Rousseau per « la Serva Padrona » nel fatto che nel British Museum sono conservati interessanti manoscritti: un patto fra J. J. Rousseau e Pissot per la pubblicazione del suo: *Le Devin du Village*, e sulle copie della « *Serva Padrona* » di Pergolesi. Tre ricevute, ugualmente conservate nel British Museum, del 2 Gennaio, 21 Gennaio e 22 Maggio 1753 si riferiscono a questo patto.

Nell'anno 1752 fu eseguito nel Concerto Spirituale a Parigi lo *Stabat Mater* di Pergolesi e anche questo lavoro persuase seri conoscitori francesi di musica, che la musica sacra della loro nazione non era affatto all'altezza che essi credevano.

Della popolarità dello « *Stabat Mater* » in Inghilterra è una prova il fatto che il celebre poeta Alessandro Pope scrisse un'ode di carattere religioso da adattare alla musica dello « *Stabat* ». (*vedi facsimile*).

Nel British Museum sono inoltre conservati alcuni brevi discorsi, abbastanza pieni di lode, ma non sempre precisi, tenuti al principio del secolo

18° su Pergolesi e sulle sue composizioni. Particolarmente vi si parla delle « *Cantate* » che egli ha portato alla più alta perfezione. In un manoscritto un certo Dr. Crotch asserisce che il celebre Haydn nella sua musica sacra si servì dello stile pergolesiano! (Brit. Mus. Add. 31.661. Add. 9073).

Dei due volumi, stampati a Londra nel 1775, contenenti 8 pezzi per clavicembalo, un volume solo fu venduto all'asta nel 1936 all'alto prezzo di due sterline: e della « *Salve Regina* », stampata in Inghilterra nel 1740, un esemplare della biblioteca del Earl of Aylesford, anch'esso fu venduto all'asta, al prezzo di 4 sterline!

Livietta e Tracollo divenne opera favorita in Spagna. Un manoscritto che ho avuto in mano nella biblioteca privata del Re a Madrid, mostra le traccie dell'esemplare adoperato nella esecuzione, che dovrebbe essere quella del 1748, avvenuta nel teatro del « *Palacios y Sitios Reales* ». Nella stessa biblioteca si trova anche la partitura della « *Contadina Astuta* » e nell'archivio del teatro del « *Caños del Peral* » è conservato un ms. della *Serva Padrona* ».

Anche Barcellona, la città della residenza reale, già abituata alle opere italiane nel tempo di Carlo III, ha fatto naturalmente, la più lieta accoglienza alla musica pergolesiana, ma curioso a notare, la *Serva Padrona* non vi fu mai rappresentata e fu data la preferenza a *Livietta e Tracollo* e al *Maestro di Musica*. Nel 1936 esistevano ancora i libretti con il nome dei cantanti principali.

In ogni modo, dall'immatura morte del Maestro Jesino, la Musa ha preso sotto la sua protezione le sue opere; dalla lontana Finlandia sino alle provincie del sud della Spagna, le opere pergolesiane risuonano ovunque. E il grande favore e gradimento che trovano lo *Stabat*, il *Salve Regina*, la *Serva Padrona* e il *Maestro di Musica*, sono una vivente testimonianza che Giovan Battista Pergolesi è uno dei più amati compositori d'Italia.

Dott. E. I. LUIN

OPERA OMNIA DI G. B. PERGOLESI

Tutta l'opera di Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), l'inestimabile tesoro di cinque anni di prodigiosa attività creatrice, lasciatoci dal Maestro al termine della breve ed infelicissima sua vita, consta di 149 composizioni di cui sono note soltanto 19 che in varî tempi furono oggetto di pubblicazione (11 in Italia, 8 in Paesi esteri). Le altre 130 del tutto inedite, ed in generale conosciute solo da pochi, sono oggi portate all'ammirazione di chi ami la musica con l'edizione curata dall'Associazione romana de GLI AMICI DELLA MUSICA DA CAMERA, testè compiuta (1) sotto gli auspici del Comitato Romano per il Bicentenario Pergolesiano.

La collezione è ordinata organicamente in cinque parti: la Musica da Camera, il Teatro Lirico, il Teatro Comico, la Musica Religiosa. A) (*gli Oratori e le Messe*) B) (*i Salmi, le Sequenze e i Mottetti*). I fascicoli delle singole opere licenziate durante il triennio 1939-40-41 si riuniscono così in 5 volumi, di circa 650 pag. ciascuno, contenenti, rispettivamente:

LA MUSICA DA CAMERA:

Vol. 21° Le *Sonate* e i *Concerti*
Vol. 5° Le *Sonate* a tre per due violini e basso
Vol. 7° I sei *Concertini* per strumenti ad arco
Vol. 10° Le *Cantate*
Vol. 22° Le *Arie*

IL TEATRO LIRICO:

Vol. 9° *Salustia*, opera seria in tre atti (1731)
Vol. 20° *Il prigioniero superbo*, dramma lirico in tre atti (1733)
Vol. 14° *Adriano in Siria*, (Metastasio) opera seria in tre atti (1734)
Vol. 24° *Olimpiade*, (Metastasio) opera lirica in tre atti (1735)
Vol. 19° *Frammenti* di opere incompiute

---

(1) Con questa pubblicazione sono ricondotte per la prima volta in Patria 65 opere trasmigrate all'estero senza che in Italia ne restasse alcuna traccia.

Il Teatro Comico:

Vol. 3° *Il geloso schernito*, burletta in 3 atti (1731)
Vol. 25° *Il maestro di musica*, commedia musicale in due atti (1731)
Vol. 2° *Lo frate 'nnamorato*, commedia musicale in tre atti (1732)
Vol. 11° *Gli intermezzi*: «La Serva padrona» (1733) «La Contadina Astuta» (1734) «Livietta e Tracollo» (1734)
Vol. 12° *Flaminio*, opera comica in tre atti (1735)

La Musica Religiosa:

A) Vol. 1° *La morte di S. Giuseppe*, oratorio in due parti (1730)
Vol. 4° *Guglielmo D'Aquitania*, dramma sacro in tre parti (1731)
Vol. 6° *Messa* in fa magg. per 10 voci, 2 cori, 2 orch. e org. (1732)
Vol. 15° e 18° *Messa* in re magg. per 5 voci (1733), *Messa* in fa magg. per 5 voci (1734).
Vol. 23° *Messa solenne, Messa estense, Requiem, Frammenti di altre Messe.*

B) Vol. 8° *I Salmi*
Vol. 13° *Miserere*
Vol. 26° *Sequenze*: Stabat Mater, Dies Irae
Vol. 15° *Salve Regina*
Vol. 17° *I Mottetti*

LA MUSICA DA CAMERA

E' limitata a piccoli complessi strumentali.

Nel volume «*le Sonate e i Concerti*» si contengono:

Sei Sonate per clavicembalo, e tre Suites per lo stesso strumento.

Una Sonata per organo,

La «Sinfonia» per violoncello e basso continuo,

La «Sonata per violino in stile di concerto» con accompagnamento di quartetto d'archi,

Due «Concerti» per flauto traverso con accompagnamento di due violini e basso continuo,

Un «Concerto a cinque» per tre violini, violetta e basso con accompagnamento di due corni e organo.

Delle «30 Sonate per due violini e basso continuo» oggi non si conoscono che 14, integralmente qui riprodotte, con il basso continuo realizzato in forma indicativa.

I «Sei Concertini» per quattro violini, violetta, violone e basso continuo sono, rispettivamente:

n. 1 in sol magg. *Grave - Allegro - Grave - Allegro*
n. 2 in sol magg. *Largo - A cappella (non presto) - Andante affettuoso - Allegro*
n. 3 in la magg. *Grave (assai sost.) - A cappella (Canone di Palestrina) - Andante - Vivace*
n. 4 in fa min. *Largo - A cappella (presto) - Comodo (con sordina) A tempo giusto*
n. 5 in mi bemolle magg. *Affettuoso - Presto - Largo - Vivace*
n. 6 in si bem. magg. *Andante - Presto (a cappella) - Adagio affettuoso - Allegro moderato.*

Le *Cantate* fino ad oggi raccolte e sicuramente attribuite a Pergolesi sono:

Lontananza, cantata per soprano con accompagnamento di cembalo «Dalsigre, ahi mia Dalsigre» (1732).

L'addio, cantata per soprano con accompagnamento di quartetto ad archi «Luce degli occhi miei» (1732).

Amor Fedele, cantata per soprano con accompagnamento di archi «In queste spiagge amene» (1732).

Segreto tormento, cantata per soprano con accompagnamento di archi «Chi non ode e chi non vede» (1733).

Il canto del pastore, cantata per soprano con accompagnamento di archi «Clori, se mai rivolgi» (1733).

Contrasti crudeli, cantata a due voci con accompagnamento di archi «Proposta» e «Risposta» (173...).

Orfeo, cantata per soprano con accompagnamento di archi «Nel chiuso centro» (1735).

La raccolte delle « *Arie* » include:

Cinque arie per soprano con accompagnamento di quartetto d'archi:
«Empio amor, amor tiranno»
«Sentir d'un vago oggetto»
«Qual dolente pastorello»
«Sentirsi il petto accendere»
«Pensa se avrò, mia cara».

Cinque arie per contralto con accompagnamento di quartetto d'archi:

«E' pur ver»
«Ah! se soffersi, o Dio»
«Quando basti a far morire»
«Si cangia in un momento»
«Amerò finchè il mio core».

Tredici ariette per contralto con accompagnamento di basso continuo.

Due canzoni per soprano con accompagnamento di quartetto d'archi:
«Nina» «Se tu m'ami».

Due brevi «Cantate» per soprano con accompagnamento d'archi:
«Cor prigioniero»
«Ritorno» (Questo è il piano e questo è il rio...).

Tre arie buffe con accompagnamento di quartetto d'archi:

« Chi non crede alle mie parole ».
« Io non so dove mi sto ».
« Ah! che sento in mezzo al core ».

Un « Canone » a tre voci senza accompagnamento: « Per voi mi struggo e piango ».

IL TEATRO LIRICO

Salustia (1731), *Il prigioniero superbo* (1733), *Adriano in Siria* (1734), *Olimpiade* (1735), e numerosi *Frammenti* (sinfonie d'introduzione, arie e duetti) di opere incompiute mostrano il posto che spetta a Pergolesi nella evoluzione e nel rinnovamento dell'opera seria quale precursore geniale di Gluck.

IL TEATRO COMICO

Espressione luminosa d'arte nostra, abbraccia tre tipi distinti di opere: La commedia ironica e caricaturale (*Il Geloso Schernito, Il Maestro di Musica*) gli intermezzi buffi (*La serva padrona, La contadina astuta, Livietta e Tracollo*) la commedia musicale patetica in dialetto napoletano (*Lo frate 'nnamorato, Flaminio*) in cui Pergolesi apparisce innovatore nello stile musicale e nel concetto dell'arte, chiamata ad offrire con elevato godimento la più naturale espressione della vita.

Vi si annoverano opere di qualità e bellezze musicali non inferiori a quelle delle opere teatrali e strumentali. Prendendo le mosse dai felici bagliori delle prime se non addirittura della prima composizione di Pergolesi appena 19enne, l'oratorio *La morte di S. Giuseppe*, e dal dramma sacro *Guglielmo D'Aquitania*, saggio di quel teatro edificatorio che fiorì nei secoli XVII e XVIII con personaggi allegorici e « buffi », ad elevazione delle anime attraverso il divertimento, la rassegna delle composizioni pergolesiane passa agli imperituri monumenti che sono i tre *Kyrie e Gloria* delle Messe — rispettivamente — in fa magg. a 10 voci, in re a 5 voci, ed in fa (op. postuma?) a 5 voci, espressioni di angelica grazia e di un candore che non patisce offuscamenti. Risale quindi alle due *Messe* giovanili (*Messa solenne, Messa estense*) contenenti tutte le parti liturgiche del Sacrificio Divino, sagomate nella forma tradizionale, ove palpita però con fresca vigoria un impulso nuovo ed inatteso, presagio di una individualità tutta moderna. Ad esse si aggiunge un *Requiem* in si bem. magg. per 4 voc con accomp. di strumenti.

I Frammenti di messe incompiute sono:

due *Credo* a quattro voci
Incarnatus per soprano solo
due *Sanctus*, rispettivamente, a 3 e 4 voci
due *Agnus Dei*, come sopra.

Nella seconda serie delle composizioni religiose figurano i *Salmi* per i vespri della domenica e cioè: 4 stesure del Salmo 109 « *Dixit Dominus Domino meo* » rispettivamente per 6 voci (1730) per 10 voci e cori (1732), per 5 e per 4 voci, tutti con accompagnamento d'orchestra ed organo; il Salmo 110 « *Confitebor* » per soprano, coro a 5 voci con accompagnamento di orchestra e organo; una mirabile interpretazione del versetto « *Sanctum et terribile* » per coro a 5 voci ed organo; il Salmo 111 « *Beatus vir qui timet Dominum* »per coro a 4 voci con accompagnamento di archi e organo (1734?); il Salmo 112 « *Laudate pueri* » per soprano solo con accompagnamento di quartetto d'archi (1731?).

In volume a parte si raccolgono 4 versioni del Salmo 50° di David per l'ufficio delle tenebre del Giovedì Santo. I due *Miserere* in do min. per 4 voci e coro con accompagnamento di archi e organo (1732) sono degni di avere un posto d'onore nei più alti concerti spirituali. Un altro Miserere in

fa magg. ed uno in sol min. entrambi per 4 voci con accomp. di archi corni e organo pongono in tutto rilievo l'arte del Maestro.

La Sequenza del Venerdì di Passione « *Stabat Mater* » il « divino poema del dolore » che fu come il dolce viatico recante pace al travagliato spirito del Maestro in quell'alba della sua 26esima primavera nella quale si consumò l'ardente e luminosa fiamma (17 marzo 1736) è presentata colla riproduzione fototipica del prezioso autografo del Maestro, ed accompagnata dalla stesura della sequenza della Messa dei Defunti « *Dies irae* » che in gran parte ispirò l'immortale capolavoro pergolesiano.

Fanno corona all'ultima opera di Pergolesi le quattro versioni del *Salve Regina,* in ordine conologico:

per soprano con accomp. di 2 violini e basso
per soprano e basso con accomp. di quartetto d'archi
per due soprani con accomp. d'archi
per soprano con accomp. di quartetto d'archi (1735?).

Infine il volume dei *Mottetti* racchiude ancora una collana di gemme non conosciute:

Adoro te devote, per soprano con accomp. di strumenti ed organo
Ave Verum, per soprano con accomp. d'archi
Domine ad adiuvandum, per 5 voci con accomp. di orchestra e coro
Dorme, Benigne Jesu, pastorale di Natale per soprano con accomp. d'archi
In Coelestibus Regnis, antifona per contralto con accomp. d'archi
In Hac Die, mottetto per 5 voci con accomp. di strumenti e organo
Magnificat per 4 voci con accomp, di strumenti
O Sacrum convivium, per 4 voci miste (a cappella)
Pro Jesu dum vivo, per soprano con accomp. d'archi
Siste, superbe fragor, per basso con accomp. di archi e organo
Vexilla Regis, inno per 4 voci miste (a cappella).
Super flumina Babylonis.

Nel diffondere tanta bellezza viene illuminato uno dei più felici momenti della storia della Musica in cui l'amore degli studiosi è ricondotto alle essenziali caratteristiche dello stile musicale che ci sono le più care. Se di quella luce si è irradiato — nel nome dell'arte italiana — il sec. XVIII, ancor oggi il suo vivo riflesso sembra rischiarare la via ad una sempre nuova, originale, umana ed universale espressione di bellezza.

F. CAFFARELLI

LA MORTE DI SAN GIUSEPPE

Durante le celebrazioni centenarie pergolesiane nessuno si è occupato, fuorchè di sfuggita, della prima composizione di Pergolesi, l'oratorio *La Morte di San Giuseppe*, che solo venne, con fuggevole cenno, descritta dal Radiciotti in un'appendice alla prima edizione del suo libro sul grande di Jesi.[1] Esistendo in un solo, pare, ed unico esemplare nella Biblioteca del R. Conservatorio di Firenze[2] giudicato dal suo primo vero biografo opera « di un principiante di genio » contenente « molte delle caratteristiche dello stile Pergolesiano, ma nascoste dietro le frange dei sovrabbondanti ornamenti e delle pedantesche reminiscenze scolastiche » la critica non si è più curata di osservazione attenta, orientando la esaltazione e lo studio verso le opere di maggiore consistenza e notorietà. Eppure tale fu il genio di Pergolesi che sbocciò quasi pienamente, fin dai suoi primi tentativi in presso che tutti i suoi caratteri essenziali e solo acquistò con gli anni — cinque soli anni, del resto, di lavoro intenso — una maturità maggiore di stile e più che altro di tecnica. Ecco perchè merita di fermarsi un poco su questo Oratorio che pare fosse composto ed eseguito — non si sa dove — nel 1730, cioè un anno avanti l'altro oratorio, *Il San Guglielmo*.

* * *

Ma per valutare appieno questo Oratorio, occorre prima inquadrarlo, sia pur brevemente, nel tempo e nel movimento oratoriano d'Italia. Già nel '600 e quasi subito dopo, il tipo splendido dell'Oratorio latino di Carissimi, il carattere del Cattolicesimo Umanistico, dopo un sincero inizio di nuovo e fresco sentimento con Savoranola prima, con San Filippo Neri poi, influì, per la sua esteriorità prevalente, sulla forma e la sostanza dell'Oratorio come su ogni forma d'Arte. Esso divenne anzitutto agiografico, perchè di Cri-

---

[1] G. Radiciotti, *G. B. Pergolesi*, Roma. « Musica », 1910, p. 153.

[2] « *Oratorio a quattro / La Morte di S. Giuseppe / Originale / con violini, viola, oboè e Corni da caccia / S. Michele Canto / Amor Divino Canto / Maria SS. Alto / S. Giuseppe tenore / Del Sig. G. B. Pergolesi* ». Partitura ms. di 87 passi numerati solo nel retto: copia del tempo assai scorretta. Il Radiciotti nella prima edizione del suo Pergolesi (p. 21, N. 1) afferma di conoscere altre copie esistenti nella Biblioteca di Bruxelles, nel Museo della Società degli Amici della Musica di Vienna, nell'Abbazia di Einsiedeln, nel Royal College of Music di Londra, e qualche aria staccata alla Casanatense di Roma. Ma il catalogo dell'« Associazione dei Musicologi Italiani » dà questa partitutra per *unicum*.

sto e di Vangelo, sembrava dar sospetto di eresia valersene anche a scopo artistico (per la ragione contraria si svilupparono le *Passioni* e le *Messiadi* nella Germania protestante). Semmai, nel tardo '600, in seguito alla tendenza del culto di proporre all'adorazione dei Cristiani, non la personalità di Cristo Uomo-Dio, ma le parti della sua sacra umanità, come il *Costato*, le *Piaghe*, i *Chiodi*, il *Sangue*, ecc. gli oratorî ricordano il Cristo solo con una lontana relazione concentrando l'attenzione su certe astrazioni o insulse personificazioni come la *Corona di Spine*, i *Tre Chiodi*, la *Sete*, l'*Esclamare a gran voce*. E nello stesso Oratorio agiografico la figura del Santo non palpita di vita umana, ma si presenta sempre in preda o a visioni paurose o estasianti o sotto gli spasimi languenti e sospirosi per gli strali dell'Amor Divino, concepito come un Cupido saettatore. E' naturale che il Compositore mal potesse ispirarsi a quelle vuote astrazioni e cadesse facilmente in convenzionalismi e formalismi usuali eccettuato qualche più elevato oratorio di Stradella e A. Scarlatti. Questo tipo di oratorio continuò anche, con i medesimi aspetti, nel '700 e ne assunse altri dei nuovi, primo fra questi l'abolizione del *Testo* proposta dal famoso *Discorso* dello Spagna (1706).

L'Oratorio *La Morte di San Giuseppe* apparterrebbe al secondo periodo dell'Era Napoletana (dalla morte di Scarlatti alla morte di Jommelli, dal 1725 al 1774, terzo essendo quello fino alla morte dello Zingarelli, 1837), periodo di cui ha tutti i caratteri, dall'abolizione del Testo e dalle allegorie per riguardo al libretto, alla tendenza prevalentemente lirica in riguardo alla musica, alla quali abolizione del Coro, a certi lontani riflessi dello stile romano, quanto alla costruzione qua e là sostenuta e contrappuntistica. Tra i peggiori ricordo gli Oratori di Francesco Rossi, del Cavesana, del Cotumacci, del Riccio, del Miotti, del Manna; fra i migliori quello del Durante (*La Cerva assetata*), del Vinci (*La protezione del Rosario*) e del Pergolesi appunto *La Morte di San Giuseppe*.

E' una storia ancora da fare quella di questo periodo settecentesco dell'oratorio italiano, specialmente per ciò che riguarda la parte musicale; poichè il Wangemann non se ne occupa affatto e se la sbriga dicendo che « l'Italia non era davvero il luogo in cui l'Oratorio potesse molto prosperare » e il Kretzschmar lo trascura del tutto quasi non esistesse; e, d'altronde, l'Alaleona vi accenna appena, volendo di proposito studiare il periodo delle origini, e il Pasquetti, più esauriente, si attiene principalmente alla parte letteraria.

* * *

Per il contenuto poetico l'oratorio pergolesiano in quistione appartiene

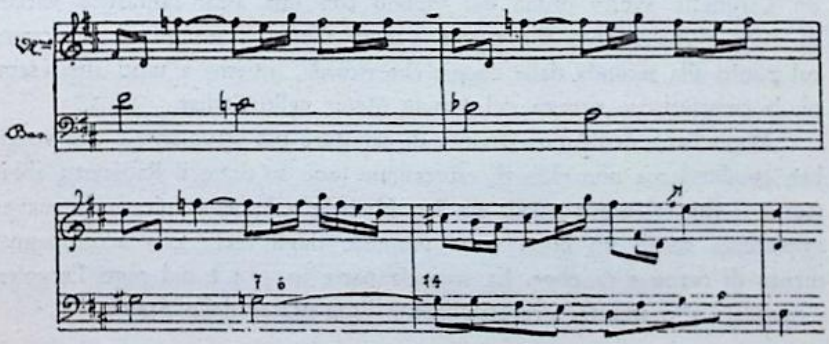
al tipo dell'ultimo seicento, compresa l'apparizione di quell'*Amor Divino*, che parla di strali e di faretra come ogni vecchio Adone. I personaggi hanno un linguaggio freddo stereotipato, mai animato da vera vita; essi sono fantasmi vani, ombre non palpabili, figure allegoriche di convenzionali idee teologiche. San Giuseppe non esprime che una gelida rassegnazione alla Morte e solo ha un accento più umano, anche nella musica, sebbene espresso con versi scialbi, quando chiede perdono di non aver amato Gesù quanto doveva: *Se a un sì bel fuoco — Ardei sì poco, — Chiedo perdono, — Spero pietà.* Maria non ha nemmeno un barlume della sua sublime figura di Madre e di Sposa; e giunge, davanti a San Giuseppe morente, a comporre simili versi poetici:

Candido giglio
Tu chini al suol le sempre intatte foglie?
. . . . . .
Ei con dardo amoroso
Di sua man ti ferisce, o caro Sposo,

San Michele è spettatore burocratico della scena e assente ora all'uno ora all'altra con allegorie e con metafore di gusto dubbio come « Vola intorno al primo raggio l'augelletto vezzosetto ». L'Amor Divino arzigogola troppo spesso con la Fenice « che rinasce e che non muore ».

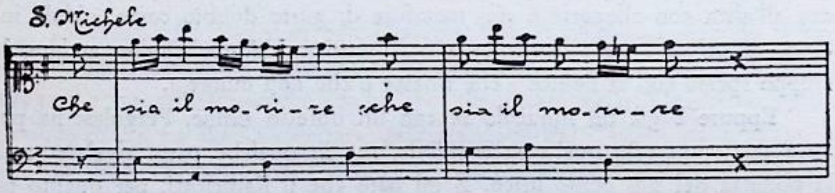
Eppure è già un miracolo se con un libretto simile, Pergolesi ha potuto fare, non solo una cosa passabile, ma in qualche parte rivelare tutta la potenza del suo genio lirico. E mi pare che il Radiciotti, per quanto ne abbia colto la parti migliori, abbia in generale mostrato di aver letto poco attentamente.

Vediamo: l'Oratorio comincia con una specie di Sinfonia a tre tempi di non grande interesse; ma il primo allegro che attacca un tema assai energico ha un passaggio in minore, assai notevole, di puro sapore mozartiano.



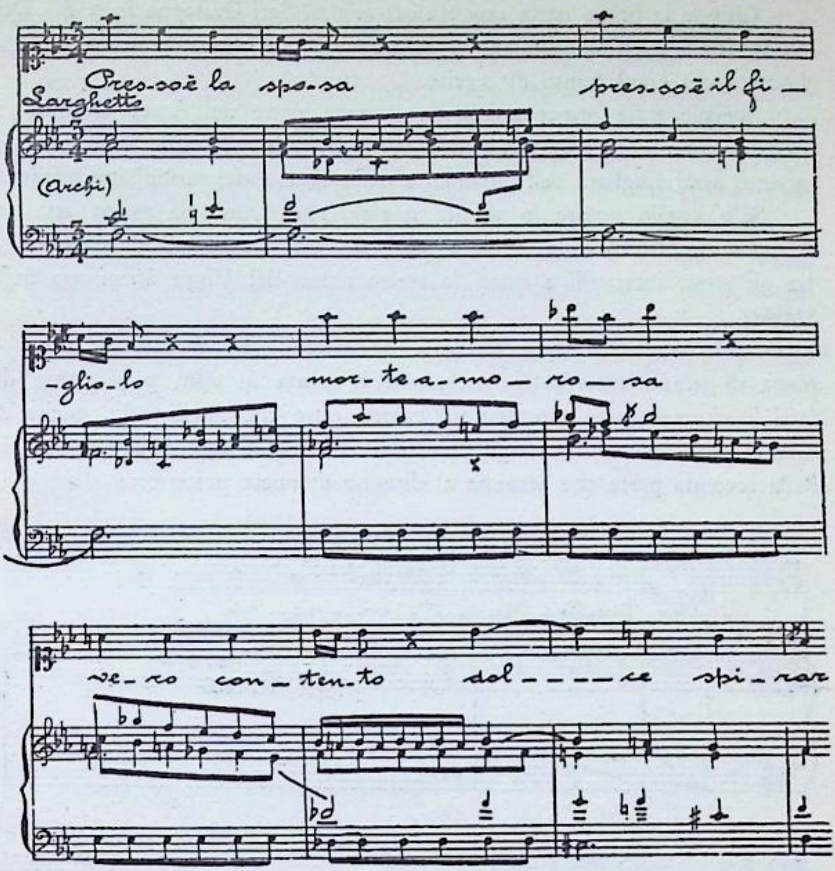
Il Larghetto ha un tema arpeggiante l'accordo di re minore di debole forza espressiva e il presto è stranamente così breve, solo ventuno misure, da non costituire nemmeno un tempo, ma solo un modo qualunque di chiusa. I recitativi, in generale, sono uniformi e poco significativi, ma in compenso ben composti rispetto agli accenti delle parole: terminano quasi tutti alla maniera antica prima della cadenza finale.

La prima aria della prima parte, col solito *Da capo* come hanno anche le altre, non ha certamente una aderenza col senso delle parole d'altronde assai insignificanti: la musica vi si adagia indipendentemente in modo che le parole servono solo a scandire le varie snodature del ritmo e della frase. Questo sia detto delle seguenti arie: ma bisogna aggiungere che fino da questa prima aria, che pure non è delle migliori, certi aspetti dello stile pergolesiano appaiono già chiari e definiti: per esempio quel sincopare affannoso di cui si servirà sempre il grande Jesino nei momenti di maggiore intensità lirica:

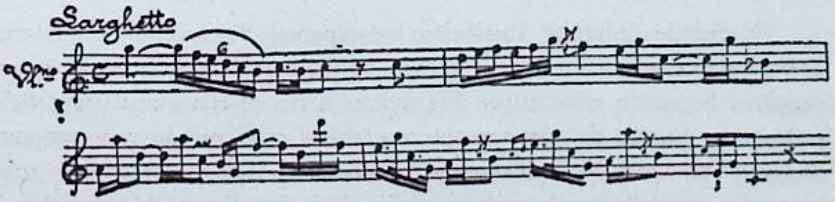


dove è da osservare anche la desinenza femminile propria del fraseggiare dell'Autore, sulla parola « morire » (note susseguenti all'accento forte): e molti altri esempi simili si potrebbero citare nell'oratorio: nell'aria di San Giuseppe: « se a un sì bel foco », che si basa su un bel tema, un Larghetto svolto prima dal violino con una assai fantastico variare di moto ritmico, noto alle parole « spero pietà » i gruppi di semicrome col punto alla seconda delle coppie che ricorda, insieme a tanti altri esempi, la caratteristica ritmica del *Sancta Mater* nello *Stabat*.

Dopo l'aria dell'Amor Divino, di carattere più strumentale che vocale ben condotta ma non ricca di espressione (non so dove il Radiciotti abbia scorto il fugato) segue quella di San Michele « Appena spira aura soave» impiantata su di un buon tema proposto dagli archi con accompagnamento di corno e di oboe. La seconda parte in 3/4 è del puro Pergolesi e ricorda, nello spunto, irresistibilmente l'*Eja Mater* dello *Stabat*.



Di notevole in questa prima parte dell'Oratorio è la costituzione contrappuntistica dell'aria di Maria « Pellegrin ch'in folto orror », che mostra una sicurezza considerevole di mano e la indipendenza fantasiosa della parte del violino nel duetto di Maria e di Giuseppe; eccone la introduzione eminentemente violinistica.



Chiude la prima parte una curiosa aria di San Giuseppe in 3/8 « Dolce auretta » a ritmi saltellanti e scherzevoli, che suonano stranamente in bocca a chi è sul punto di morire.

Sorvolo sulla prima aria della seconda parte dell'Amor Divino « E può rinascere » perchè veramente poco intonate allo stile oratoriale per quanto assai spigliata nell'andamento della voce e dei violini indipendenti.

Solo voglio notare lo spunto iniziale che ricorda la prima aria del *Maestro di Musica* e la seconda parte dell'aria stessa « Così Maria » che ha gli stessi intervalli e quasi lo stesso ritmo del *Virgo Virginum* dello *Stabat*.

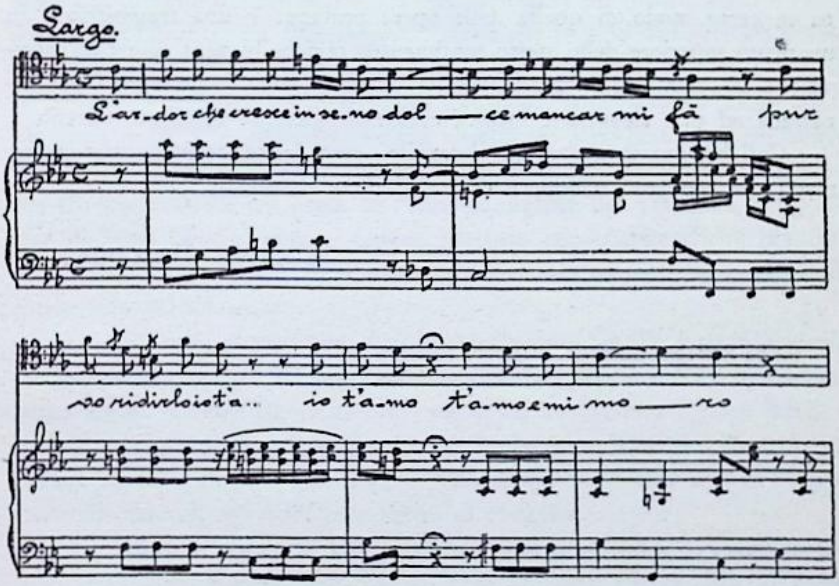
L'aria di Maria che segue in 3/8 « Pastorello in mezzo ai fior » è piena di grazia tutta settecentesca ed è curata in ogni particolare: difatti è accompagnata con delicato colore, oltre che dagli archi, anche da corni e flauti invece che dagli oboi. Particolarmente espressivo il principio della seconda parte che accenna al disegno di opere posteriori:

Di nessun interesse l'artificioso sovrapporsi di scalette ad indicare il volo dell'augelletto nell'aria di San Michele « Vola intorno al primo raggio ». Segue un terzetto per due soprani e tenore che è una prova della padronanza tecnica del giovane autore e che si conduce con una composta andatura più propizia dell'argomento, ma con debole espressività, colpa in gran parte delle parole melense e ridicole insistenti ancora su « Felice la

Fenice »!... L'aria di Maria « Vanne, or, verrà quel dì » è semplicemente ingegnosa per l'inutile lavorio contrappuntistico degli archi.

Ma eccoci al culmine dell'oratorio, che nell'aria di San Giuseppe « L'ardor che cresce il seno » raggiunge la potenzialità espressiva massima del genio pergolesiano; ciò che prova come Pergolesi sia uno di quegli artisti che non emanano la loro luce a poco a poco, ma fin dalle loro prime manifestazioni folgorano nei caratteri essenziali la pienezza del loro genio.

Quest'aria ha lo stesso intenso fervore del *Quando corpus* dello *Stabat*. La precede un recitativo obbligato assai espressivo e vario nel giro melodico e nella modulazione armonica. Ecco il principio del bellissimo brano che, nella sue semplicità, esprime tutto l'appassionante lirismo dell'anima pergolesiana:



Peccato che una tale sublimità di accento lirico, sia seguita da un altro brano, nel quale sembra che le parole sceme affidate dal poeta a San Michele, per augurare « ad ogni mortale » un morir « con un deliquio uguale » a quello di San Giuseppe, abbiano dato occasione a Pergolesi di intesservi una musica d'opera buffa. Chiude l'oratorio un quartetto vocale (nella partitura è chiamato Coro), trattato omofonicamente a carat-

tere piuttosto scolastico — le prime prove del genere fatte dal giovane compositore — e senza alcun accento degno di particolare rilievo.

* * *

L'oratorio dunque, mentre da una parte attesta un giovane artista di genio alle sue prime armi, dall'altra rileva chiaramente, come abbiamo visto, alcuni caratteri e atteggiamenti di stile e di linguaggio, che saranno costanti fino allo *Stabat*.

Quanto poi al contenuto religioso dell'oratorio, anche in quelle poche parti dove esso vibra, pur con debole accento, bisogna spiegarne la natura col riferirsi all'anima religiosa cattolica del secolo e in specie di tutti gli artisti settecenteschi. L'espressione religiosa per quei nostri grandi musicisti era un modo per sublimare, talvolta per placare, tal'altra per ricordare le loro passioni terrene. Ecco perchè la forma delle opere religiose partecipa in certo modo di quella delle opere profane: è una trasposizione in un piano superiore dello stesso sentimento; oppure bisogna dire che l'aspirazione sinceramente religiosa non ha in quegli artisti tanta forza per innalzarsi ad una elevazione mistica e rimane aderente al vivere terreno.

Così bisogna intendere e valutare le opere del settecento nostro, meritevoli che vengano maggiormente studiate e divulgate.

ADELMO DAMERINI

(Dalla *Rassegna Musicale*, dicembre 1936).

IL GELOSO SCHERNITO

Non sappiamo quando sia stata rappresentata l'azione scenica in tre parti (non diciamo « intermezzo » perchè questo genere era normalmente in due), intitolata *Il Geloso schernito,* Lo Schatz, citato dal Sonnek (*Cat. of librettos,* 1914) dice che il *Geloso schernito* fu rappresentato al San Bartolomeo, nel 1731. Il Faustini Fasini nel suo volume su Pergolesi, scrive che fu rappresentato al San Bartolomeo come intermezzo al *Ricimero* dello stesso Pergolesi, (libretto del Noris) il 1732. Non sappiamo per quali ragioni il Faustini Fasini faccia questa affermazione. Quello che ce la fa sembrare plausibile è il fatto che la lingua e la versificazione, insolitamente pure ed accurate, fanno pensare al libretto del *Guglielmo di Aquitania,* rappresentato l'anno 1731 nel chiostro di S. Aniello. Autore del libretto era l'avvocato Ignazio Maria Mancini, in Arcadia *Echione Cinerario,* poeta di qualche merito, promosso poi alla magistratura col grado di Primo consigliere del Tribunale detto allora di Santa Chiara. Non ci sembra pertanto improbabile che il Mancini possa essere stato l'autore del *Geloso,* e che questo sia stato eseguito come intermezzo del *Ricimero.*

La più antica stampa che ci resti del libretto è quella fatta a Venezia da Modesto Fengo per la rappresentazione al San Moisè del 1746. La partitura esiste manoscritta in tre soli esemplari: a Berlino (Staats Bib.), a Bruxelles, copia dell'es. di Berlino, e ad Amburgo (Museo del Teatro). La musica, in una riduzione per canto e piano è apparsa, a cura di don Filippo Caffarelli nel vol. 23° dell'*Opera omnis* di Pergolesi.

La musica di questo *Geloso* non brilla nella produzione di Pergolesi per doti eccezionali, pur essendo ispirata e di accurata fattura. Ma il libretto presenta particolare interesse fra tutti quelli musicati da Pergolesi, non solo, come abbiamo detto, per la purezza della lingua insolita nelle produzioni del genere, ma per la grazia e la ingegnosità della trama.

I personaggi, come in tutti gli intermezzi, non sono che due: *Dorina,* soprano e *Masacco,* suo marito, basso. E l'azione si svolge nel giardino davanti la casa dei due coniugi. Sulla destra un piccolo cancello che da sulla strada e una siepe.

Dopo la sinfonia, che precede l'opera, nella prima scena Dorina, sola,

si lamenta della gelosia irragionevole e morbosa del marito e canta un'aria in cui dice:

Son moglie non schiava,
Padrona di fare
La saggia, la matta,
E quanto mi pare . . . . .

Quando ecco Masacco entra agitato dal cancello.

Dorina si ritira dietro la siepe, ma resta in ascolto a sentire il soliloquio del marito, il quale, per accertarsi della fedeltà di lei, dice che fingerà di assentarsi per qualche giorno con un pretesto.

Quindi con altre vesti,
Contraffatto nel viso,
Tornar all'improvviso . . . . . .

Masacco chiama Dorina, che esce da dietro la siepe, fingendo di non aver sentito nulla. Egli, che già è insospettito di non vederla uscire di casa, le comunica la sua decisione.

Il ciel ti dia — gli risponde affettuosa Dorina — *Un'andata felice — Un buon ritorno.*

— *Un corno,* — interrompe bruscamente Masacco, sdegnato che la moglie apprenda tranquillamente la notizia della sua partenza. E allora Dorina, ironica:

Vuoi un grido da me? or tu lo ascolti
Ahimè che pena, che rio dolor.
Vuoi tu ch'io pianga — Stille cocenti
Vuoi tu che implori — La tua pietà?
Ah non fia vero. — Ch'ai il cor di sasso!
Ancor eccoti il pianto;
Vuoi vedermi languir? io manco, io moro . . . . .

Tutto questo è un recitativo obbligato comicissimo, nello stile dell'opera seria, alla fine del quale Dorina finge di svenire, Il buon Masacco, che crede allo svenimento, si spaventa e sta per chiedere soccorso, ma Dorina è già rinvenuta e al marito stupefatto:

Voglio farti veder ch'a mio talento
So piangere gridar ed isvenire . . . . .

Masacco irritato, canta un'aria in cui dice fra l'altro:

Rinnego quel di
Che pazzo t'amai . . . .

Dorina lo compiange della sua ingenuità. *Sciocco marito* — gli risponde

Tu non sapevi ancora
Che alle donne il mentir è cosa lieve?

E la scena, in cui sono delineati felicemente i caratteri dei due protagonisti, si chiude con un duetto in cui Dorina canta:

Son donna d'onore
Ti fida di me

E Masacco, rispondendo:

Sarebbe un errore
Fidarsi di te.

Nella seconda parte Masacco appare travestito da ricco mercante e porta gelosamente una cassettina nella quale custodisce un anello prezioso, che sarà il mezzo per metter alla prova la fedeltà di Dorina. Dorina che, frattanto, ha fatto capolino varie volte alla finestra, esce di casa trascinandosi, con la testa e le gambe bendate, come se fosse gravemente ferita. Masacco, stupito di vederla così malridotta, si avvicina premuroso. E Lei, fingendo di non riconoscerlo, gli da ad intendere di essersi così mal ridotta cadendo per le scale.

« *Avete voi marito?* — le domanda Masacco. « *Per mia sventura l'ho* — risponde Dorina. E aggiunge che il suo nome è Masacco, e che attualmente si trova in viaggio. Masacco allora le racconta di averlo incontrato mentre precipitava in un fosso col cavallo e che gli era caduto addosso, e di averlo visto morire. Dorina stenta a prestargli fede, ma alla fine, mostrandosi convinta della verità del racconto esclama:

Or che è morto Masacco io torno in vita!

e canta con aria gioiosa:

Ecco il giorno più felice
Del contento e del piacere

Masacco è stupito e sdegnato della metamorfosi, ma si fa forza e le domanda se vorrà restare sempre senza marito. Lei risponde pronta:

Capitasse pur oggi un bel partito
Or vi farei veder
Se mi piace restar senza marito.

Masacco, dominandosi, le risponde che lo sposo non è lontano:

Eccolo avanti a voi. Io son quel desso!

Dorina si schermisce, dicendo di esser povera e di non esser degna di

un uomo ricco come lui. Masacco insiste dicendo che le darà grandi ricchezze, e, come saggio, le mostra l'anello che ha nella cassettina.

Dorina prima sembra rifiutare, ma poi si fa dare l'anello e scappa in casa dicendogli che lo terrà per sua memoria.

Masacco è furioso di essere stato beffato. Egli esclama:

Ah che purtroppo inver sempre s'annida
Sotto spoglie di donna un'alma infida . . . .

E canta un'aria che comincia:

L'esser geloso e misero
sono due cose simili . . . .

implorando mercè dai suonatori di corno, « che in orchestra, come è detto nella partitura, sorgono in piedi, rivolgendosi a lui ».

* * *

Nella terza parte è notte. Dorina travestita da uomo e con maschera giunge dalla strada, seguita da giovanotti con strumenti e lanterne e canta una serenata sotto le sue finestre.

Cara Dorina ascolta
Gli affetti del mio core.

Masacco, che ha lungamente spiato dal cancello, entra finalmente spavaldo e affronta Dorina che egli crede uno spasimante della moglie. Egli dice di esser Masacco e di voler entrare in casa sua. Dorina gli risponde che mentisce, perchè Masacco è morto e Dorina è la sua sposa. Gli mette infatti sotto gli occhi l'anello che dice di aver avuto in dono da lei.

Masacco è furibondo e minaccia. Ma Dorina, cavando la spada, gl'impone — sia egli Masacco o no — di cedergli sua moglie. Masacco resiste ma poi alle minacce finisce col dire:

Non fate più rumor chè ve la cedo . . . .

Dorina, allora, togliendosi la maschera risponde freddamente:

Così com'è la sua cessione accetto . . . .

Masacco, riconoscendo la moglie, resta allibito. Domanda perdono, ma Dorina gli dice:

Nè Dorina nè moglie più ti sono.

Il pover'uomo, disperato, vorrebbe la spada, che Dorina si affretta a dargli, per porre fine ai suoi tormenti, e canta:

Si Masacco muori presto
Che già l'ora si avvicina.

E' questa un'aria comica e patetica insieme, che è il prototipo di dell'aria: *Ah Cecchina il tuo Mengotto,* che Mengotto, in una situazione affine, canta nella *Cecchina* di Piccinni. Dorina infine si rabbonisce e gli domanda:

Bandirai la gelosia?

Si per bacco anima mia — gli risponde felice Masacco. E le loro voci si riuniscono nel duetto finale.

L'esemplare ms. di Berlino finisce con un coro. Ma questo coro non esiste nel libretto del 46 di Venezia e, probabilmente, è stato aggiunto.

Come si è detto pochi intermedi del 700 sono pieni di trovate e di situazioni graziose come questo *Geloso,* che pure non è considerato fra le migliori cose di Pergolesi. Ma la musica, anche la più semplice, non va giudicata che all'esecuzione; e quella teatrale che alla rappresentazione.

Questo *Geloso* del resto ha subito recentemente con grande successo la prova della ribalta, poi che è stato rappresentato in italiano e radiotrasmesso dal teatro della Radio fiamminga di Bruxelles nel dicembre del 1941.

L'iniziativa, è stata assunta dalla sezione classica, diretta da Cornelio Martens. Hanno partecipato all'esecuzione la nota soprano Nelly Mousset-Vos e il basso del Teatro della *Monnaie,* Maurice de Groote. L'orchestra era sotto la direzione del maestroTheo Defoucker; faceva parte del complesso strumentale la clavicembalista Rachel Linden-Thauvoie.

S. A. LUCIANI

CONTRIBUTO ALLA BIBLIOGRAFIA DI LIBRETTI E DI ESECUZIONI D'OPERE PERGOLESIANE

Nella impossibilità di ricostruire una bibliografia anche approssimativa in questo campo ci limiteremo a segnalare libretti ed esecuzioni poco note o che presentano qualche caratteristica, qualche curiosità, qualche notizia sconosciuta. Varie di queste segnalazioni comparvero già nel «Bollettino dei Musicisti» del maggio-giugno 1936. Seguiamo, per più facile reperto, l'ordine alfabetico dei titoli delle opere e, per una stessa opera, l'ordine cronologico dei libretti.

LA CONTADINA ACCORTA v. *La Contadina Astuta.*

LA CONTADINA ASTUTA. Tale sembra essere il titolo originale di questo Intermedio (il libretto originale è finora irreperibile) che fu eseguito la 1ª volta al T. S. Bartolomeo in Napoli, il 25 ottobre 1734 insieme coll'opera *Adriano in Siria,* musica del med..° Pergolesi. Successivamente ebbe varianti nel titolo come *La Finta Polacca, Tracollo* [*medico ignorante*], *Il Ladro convertito per amore* (Venezia - T. S. Cassiano - C. 1750). *La Vedova ingegnosa e il Medico ignorante* (Praga, 1747), *La contadina astuta* (Madrid, Palacios y sitios Reales, 1748 e Copenaghen T. di Corte, 1757), ma il più diffuso fu *Livietta e Tracollo* rimasto poi definitivo. Poco noto ad es. è il seguente (di cui riproduciamo il frontespizio):

TRACOLLO / MEDICO IGNORANTE / *Intermezzo per musica,* /*in due Atti,* / *da rappresentarsi a Parigi,* / *nel Teatro dell'Opera* / *l'anno* 1753. // TRACOLLO / MÉDECIN IGNORANT, / *Intermede en musique,* / *En deux Actes,* / *Représenté à Paris, sur le Théâtre del'Opéra,* / *en* 1753. / *Prix vingt-quatre sols* // [fregio floreale] // *a Paris,* / *Chez la Veuve Delormel, & Fils, Imprimeur de l'Académie* / *Royale De Musique, rue du Foin, à l'Image Samte Geneviéve,* / MD. CC. LIII. / *Avec approbation & Privilege.* Di cm. 18 × 10.5 (rifilato), di pag. 33. Testo italiano (versi) e traduzione francese (prosa) a fronte. V'è anche il nome del Pergolesi (caso un po' raro, come vedremo più oltre). Invece nel *Dictionuaire portatif des Théâtres* di M. de Léris, (Parigi, 1763) non trovasi registrato nè l'Autore, nè l'opera, sia alla rubrica *Tracollo,* sia a *Médecin ignorant,* sia a *Livietta.* E' invece ricordata l'opera sotto il titolo *Le Charlatan* con questa dizione: « Comédie en deux Ac. mêlée d'Ariettes, parodiée du *Mèdecin ignorant,* intermède italien donné en 1753. Elle a été jouée pour la première fois au Théâtre Ital. le 17 Novembre 1756, & est de M. M. la Combe & Sodi ». Silenzio sui primitivi Autori!

LA CONVERSIONE DI S. GUGLIELMO D'AQUITANIA. Così il titolo registrato dal Radiciotti per la 1ª esecuzione di questo « dramma sacro » datasi l'estate 1731 nel Chiostro di S. Agnello Maggiore in Napoli. Ma non si conosce il primitivo libretto. Conosciamo invece il libretto della Riproduzione che ne fu data a Roma nell'Oratorio dei Filippini l'anno 1742 col titolo *La Conversione di San Guglielmo*

LA CONVERSIONE
DI SAN
GUGLIELMO
DUCA D' AQUITANIA.
Componimento Sacro
PER MUSICA

Da Cantarsi nell'Oratorio de' R.R.P.P.

DELLA

CONGREGAZIONE DELL' ORATORIO

DI ROMA

IN ROMA M.DCC.XLII.

Per Giovanni Zempel presso Monte Giordano,
Con licenza de' Superiori.

L' OLIMPIADE

DRAMMA PER MUSICA

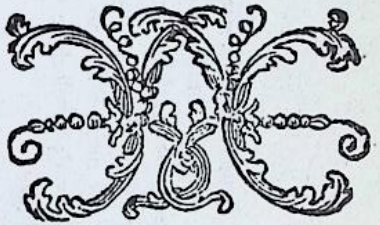
Da rappresentarsi in Perugia nel Teatro de' Nobili detto del PAVONE

Nel Carnevale dell' Anno 1738.

DEDICATO

ALLE DAME

Della Medesima Città.



IN PERUGIA,

Pe'l Costantini Stamp: Cam. Vesc. e del S. Off. *Con Lic. de' Sup.*

Duca d'Aquitania (v. frontespizio qui riprodotto) e che sembra esser l'*unico libretto finora noto* del *S. Guglielmo*. In questa edizione da un Dramma se ne fece un « Componimento sacro » e vennero soppresse le scene comiche col dialetto napoletano parlato da *Capitan Cuosemo* che trovansi nella Partitura originale. E' abolito pertanto quel personaggio riducendo quindi gl'interlocutori a 4 soli (*Angelo, S. Guglielmo, S. Bernardo, Demonio*). E' di cm. 15,7 × 11 (rifilato) di 16 pagine. Dopo gl'Interlocutori v'è il nome del Pergolesi. Questa Riproduzione romana era poco nota; comprensibile la soppressione dell'elemento comico data l'austerità dell'ambiente in cui doveva eseguirsi.

LA FINTA POLLACCA. v. *La contadina astuta.*

IL FINTO PAZZO. v. *La Contadina astuta.*

GUGLIELMO (S.) D'AQUITANIA. v. *La Conversione di S. Guglielmo.*

LIVIETTA E TRACOLLO. v. *La Contadina astuta.*

IL MAESTRO DI MUSICA. Il Radiciotti è dubbioso circa il luogo e la data di 1.a esecuzione: ma sembra sia stato lo stesso Monastero di S. Agnello Maggiore dove si era eseguito il *S. Guglielmo*. Anche questo intermezzo corse rapidamente per tutta l'Europa. Di particolare interesse è un esemplare del libretto di edizione Parigina del 1752, quando fu dato all'Opéra con gli altri intermezzi italiani dalla Compagnia di Eustachio Bambini. Il frontespizio di quella edizione è riportato dal Faustini-Fasini (G. B. Pergolesi etc - Milano - Ricordi - 1900 pag. 96). L'esemplare di cui parliamo è proprio quello che fu riveduto dal censore Demoncrif il quale non solo vi appose l'*approbation* manoscritta (v. foto-riproduzione) ma ad ogni pagina vi aggiunse due paraffi (sopra e sotto lo stampato) e ad ogni pag. dispari a cominciare dalla 1ª del testo (5 del libretto) v'è l'annotazione pure ms. 1r *feuillet*, 2e *feuillet etc.* e all'ultimo 16e *et dernier feuillet!* Le correzioni sono soltanto due, di poco momento. L'esemplare è dunque un « unico ».

Curioso poi il fatto che in un altro esemplare della medesima edizione (dove sono soppressi molti errori tipografici che trovavansi invece nell'esemplare censurato) è mutato ed accorciato il finale in confronto dell'altro. Infatti dopo le parole di Lamberto « Lauretta poi deve restar in casa — E tu che dici? » nell'esemplare censurato segue: « Che per me è lo stesso » etc. e chiude col riprodurre un « terzetto di cicisbei » che il Maestro « aveva composto a Roma »; invece nell'altro esemplare Lauretta risponde: « Dico, se Le par tempo » etc. e segue nuovo terzetto finale col contrasto fra la coppia Lauretta-Collagianni che si dàn la mano di sposi e Lamberto che esplode di rabbia.

N. Baurans — che aveva già ridotto in francese la *Serva padrona* — ridusse più tardi il *Maestro di Musica* per l'esecuzione al T. Italiano di Parigi (31 - V - 1755). Anche a riguardo di quest'intermezzo il prelodato M. de Léris così la registra nel suddetto *Dictionnaire portatif des théâtres*: « *Le Maître de Musique*, Parodie ou traduction en deux Actes et en vers libres, de l'Intermede italien du même titre, donné à l'Opéra en 1752. Elle fut représentée pour la première fois au Thé. Ital. le 31 mai, & eut assez de succès. On la remit le 7 mars 1757 avec des changemens. M. Borans [*sic!*] *en est l'Auteur* » Del Pergolesi, naturalmente, non si parla nemmeno! Il Baurans credè opportuno di mutare il nome di *Collagianni* in *Tracolin*, di aggiungervi un 4º personaggio (« Une ècolière ») e di far parlare anche un domestico.

In un altro esemplare per una riproduzione data ad Amsterdam nel 1761 (riduzione conforme a quella del Baurans) v'è alla fine del libretto la musica della celebre « aria della lezione » *Fra gli scogli e le procelle*, divenuto qui *Un Pilote battu de l'orage* (v. fotoriproduzione), nuova conferma della popolarità della musica pergolesiana: ma il nome del Pergolesi non c'è. Il frontespizio dice: LE / MAÎTRE / DE / MUSIQUE / *comédie* / *en deux actes.* | *Melée d'ariettes,* / *parodiées de l'italien.* // [fregio floreale] // *A Amsterdam,* /*Chez la Veuve de J. F. Jolly, Libraire* / *sur le Rockin près de la Bourse* / MDCCLXI. Di cm. 16×10, di 48 pag. di cui le ultime 3 di musica. Qui non solo v'è la *scolara* (vi sono infatti 4 nomi di cantanti), ma anche un domestico di Lamberto ed un servo. Termina col duetto Lauretta-Lamberto.

Nè basta: in una ulteriore edizione francese (solita riduzione del Baurans) oltre i 6 personaggi predetti ve n'è un 7°, *Clarinel* compositore, che infatti canta la sua brava *Aria* alla sc. 3ª dell'atto II! L'edizione è di Parigi (Au Bureau de la Petite Bibliotheque des Théâtres, 1784) e contiene l'*Argomento* nonchè *Jugemens et anecdotes sur le Maitre de musique* dove si fa cenno dell'esecuzione del *Maestro di Musica* all'Opéra il 3 ottobre 1752 — mentre segue una « pagina-titolo » che suona così: *Le Maitre de musique, comédie, mêlée d'arriettes, parodiées de l'italien, par Baurans. Representê le 28 Mai 1755* — e un breve raffronto colla *Servante maîtresse.* Ma neanche una parola di precedenti esecuzioni italiane e il nome del Pergolesi è accuratamente *taciuto.* Si noti poi che tra quegli aneddoti troviamo il presente, probabilmente sconosciuto, che trascriviamo:

« Le sujet du Maître de Musique a été traité en Ballet-Pantomine, par Sabadini, et exécuté par lui et Mademoiselle Sabadini, sa soeur, tous deux Danseurs Italiens. Ce ballet, composé sur la Musique Italienne, fut donné, aprés la seconde raprésentation de la Servante Maîtresse, le 17 Août 1754, et il reussit beaucoup ». Anche tacendone il nome la musica del Pergolesi trionfava dunque in pieno sia nel campo operistico che in quello... coreografico! Parleremo ancora di questo ostinato «silenzio».

L'OLIMPIADE. Il libretto di Perugia 1738 di cui è riprodotto il frontespizio si riferisce ad esecuzione quasi sconosciuta. E' di cm. 14.2×7.7 (lievemente rifilato) e a pag. 8 vi è detto esplicitamente: « La Musica è del celebre Signor Giambattista Pergolesi ». Vi sono naturalmente i nomi dei cantanti, del pittore scenografo, dell'inventore degli abiti e del poeta (Metastasio) e segue una *Protesta* di rispettosa scusa verso il Poeta per aver fatto alcune varianti al testo. Vi si eseguivano — così dice il libretto — intermezzi di balli.

SALUSTIA. Pochi sanno che quest'opera venne riprodotta nel 1740 sul teatro *Manoel* di *Malta.* Quel glorioso teatro, tuttora esistente, era stato aperto da pochi anni (19 gennaio 1732) colla *Merope* del Maffei e dal 1735 aveva accolto l'opera in musica. Questa esecuzione maltese è nuova prova dell'esito fortunato di quell'opera (che qualche studioso recente affermò «non esser piaciuta») se dopo 10 anni dalla 1ª esecuzione (Napoli, T. S. Bartolomeo, inverno 1731) e 4 dopo la morte del Pergolesi l'opera ancora si rappresentava in ambiente lontano da Napoli.

LA SERVA PADRONA. Raro e sommamente interessante è quel libretto (v. riprod. del frontespizio nell'articolo sul De Brosses) dell'esecuzione data nel settembre 1739 dagli Accademici Uniti sul loro teatro di S. Giovanni in Persiceto insieme col dramma per musica *L'Odio vinto dalla costanza* (musica di varî autori). Il libretto di cm. 15×8.5 è in 58 pag. di cui le prime 40 sono occupate dal dramma e la

S. P. vi occupa le pagg. 41-58. Vi cantavano Anna Castelli e Domenico Cricchi. Il Pergolesi non vi è nominato (caso non raro nei libretti dell'epoca, specie negl'intermezzi), ma non v'è dubbio si tratti del capolavoro pergolesiano e le parole entusiastiche del de Brosses che vi fu spettatore ne sono la prova più certa. E' interessante l'osservare che in una riproduzione della *S. P.* a Gorizia (T. Nuovo, E. 1742) fu data insieme coll'opera *L'Odio vinto dall'amore*, musica di vari autori. Si direbbe che l'abbinamento dell'*Odio vinto* ecc. col gioiello pergolesiano fosse... una tendenza dell'epoca. Altri libretti della *S. P.* poco noti sono:

LA SERVA PADRONA // LA SOUBRETTE MAÎTRESSE Parigi (v. riprod. fototipica del frontespizio). Di cm. 18 × 10,5, di 43 pag. Testo italiano (versi) e traduz. francese (prosa) a fronte. Questo rarissimo libretto si riferisce, com'è noto, alla 1ª esecuzione parigina del capolavoro pergolesiano. Anche ai più accurati studiosi (Radicitti, Faustini-Fasini, Sonneck) era sfuggito che la primitiva traduzione in francese non era *Servante* (come più tardi fu adottato), ma *Soubrette* e così venne pure mantenuto nella riproduzione di Parigi 1753 (Opéra). La parola *soubrette* è confermata anche alla scena finale, dove il verso « E di Serva divenni io già Padrona » è tradotto: « Enfin de Soubrette me voilà devenue Maitresse ». (Sorvoliamo sui numerosi errori di cui è infarcito il libretto nella parte italiana a cominciare dal frontespizio con quei *duce Atti*). *Vespone*, chi sa perchè, è tradotto in *Freslon*. Vi sono inserite 3 Arie cantate da Serpina, *Oh che fatica!* (I, 2). *Di quest'alma il fier tormento* (I, 2) e *Speranza foriera* (II,1) non identificabili.

LA SERVA / PADRONA, / *intermezzo* / *per musica* / *da rappresentarsi nel Teatro dell'Ill.mo Pubblico* / *di Reggio il Carnovale dell'anno* 1748. // *Attori* / Serpina *La Sig. Angiola Bonori.* / Uberto, / *Il Sig. Niccola Setaro.* / Vespone *servo d'Uberto,* / *che non parla.* // *In Reggio, per li Vedrotti.*)(1748)(/ *Con licenza de' Superiori.* Di cm. 17 × 10,5, di 16 pag. Non è registrato nel *Catalogo delle rappresentazioni in musica esposte ne' Teatri di Reggio dal* 1701 *al* 1825 di P. F. (Prospero Fantuzzi) — Reggio, Tip. Torrigiani & C. 1826, che in quell'anno ricorda solo l'*Orazio* e lo *Scolaro alla moda*.

LA SERVA PADRONA // LA SOUBRETTE MAÎTRESSE. Frontespizio conforme a quello del 1746 salvo la data 1752. Medº formato, in 31 pag. (+ una di *Approbation*). Il testo è accorciato dall'edizione 1746 e non vi sono le 3 Arie aggiunte di *Serpina*. Il finale è mutato: in luogo del duetto *Contento sarai* v'è *Per te mi sento al core* (preso dal *Flaminio* dello stesso Pergolesi) che è poi rimasto acquisito a quel finale nelle moderne edizioni del libretto (con la variante *Per te ho io nel core*) dove troviamo ambedue i brani — e così nello spartito, ediz. Ricordi — chiudendo però col duetto *Contento sarai*. E' l'edizione relativa alla famosa esecuzione data all'Opéra insieme cogli altri intermezzi italiani (*Maestro di musica* del Pergolesi, *Giocatore* di vari, *Donna superba* di Rinaldo da Capua etc.) dalla compagnia Bambini: vi sono i nomi dei 2 interpreti (Anna Tonelli e Pietro Manelli). Tanto nell'ediz. del 1746 che in quella del 1752 il Pergolesi non è mai nominato.

Nel 1754 N. Baurans di Tolosa (1710-1764) ridusse la *S. P.* che col titolo di *Servante maîtresse* rimasto poi definitivo fu replicata e cantata in francese al Teatro Italiano. *Serpina* divenne *Zerbine*, *Uberto* si mutò in *Pandolfe* e *Vespone* (il servo *muto*) in *Scapin*. Naturalmente sul relativo libretto si tace del Pergolesi e si dice « mêlée d'ariettes parodiés de La Serva padrona interméde italien». In piena con-

L A

SERVA PADRONA,

Comedia in duce Atti.

L A

SOUBRETTE MAITRESSE,

Comédie en deux Actes.

Le prix est de 12 sols.

A PARIS,

bez la Veuve DELORMEL, & Fils, Imprimeur de l'Académie Royale de Musique, rue du Foin. à l'Image Sainte Geneviève.

M. DCC. XLVI.

Avec Approbation & Permission.

82

TRACOLLO, MEDICO IGNORANTE,

INTERMEZZO PER MUSICA,

In due ATTI,

Da rappresentarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera, l'anno 1753

TRACOLLO, MEDECIN IGNORANT.

INTERMEDE EN MUSIQUE,

En deux ACTES,

Représenté à Paris, sur le Théâtre de l'Opera, en 1753.

Prix vingt-quatre sols.

A PARIS,

Chez la Veuve DELORMEL, & Fils, Imprimeur de l'Académie Royale de Musique, rue du Foin, à l'Image Sainte Geneviève.

M. DCC. LIII.

AVEC APPROBATION & PRIVILEGE

cordanza con tale silenzio, l'ineffabile M. de Léris nel sullodato *Dictionnaire portalif des Téâtres* (1763) registra: « *La servante maîtresse,* jolie Parodie ou traduction en deux Actes, de la *Serva padrona.* Intermede ital., donnée pour la première fois au Thé. Ital. le 14 Aout 1754, qui a eu le plus grand succès, ayant été jiuée plus de soixante fois presque sans interruption, et remise souvent: elle est de M. Baurans. Dès le 4 octobre 1746 les Comediens Ita. avoient donné cette pièce dans leur langue, & en prose [il che non è vero, come lo prova il libretto], avec deux divertissemens ». Silenzio sul Pergolesi e sul vivo successo dell'opera a Parigi nientemeno sul T. dell'Opera nel 1752. Eppure il Baurans — sia detto a sua lode — era stato mosso dal desiderio di far conoscere ed apprezzare in Francia quella musica italiana contro la quale v'erano tante ostili prevenzioni e non menò vanto del suo lavoro. Egli « jouissoit modestement de son triomphe. Il savoit bien qu' il en devoit la plus grand partie à Pergoléze ». Così troviamo scritto nella *Vita del Baurans* che precede il libretto della *Servante maîtresse* edito a Parigi (Au Bureau de la Petite Bibliotheque des Téâtres, 1784). Singolare coincidenza: il Baurans era nato nello stesso anno dell'infelice jesino! Molto giustamente conclude l'anonimo autore di quella breve biografia del Baurans dicendo che « ces quatre vers pourroient être écrits sur sa Tombe »:

Amateur éclairé des Muses d'Ausonie
Plaidant en leur faveur, BAURANS, pour arguments
Sut nous faire écouter leurs sublimes accents;
Et sûr de son triomphe, abandonna la vie.

LA / SERVANTE MAÎTRESSE / *comédie* / *en deux actes,* / *mêlée d'ariettes, pariodiées* / *de la* Serva padrona, / *intermède italien.* / *Représentée pour la premiére* / *fois* par *le Comediens Italiens Ordi* - / *naires du Roi, le Mécredi* [sic] 14 *Août* 1754. // [fregio floreale] // *A Milan,* / *chez Joseph Marelli,* / *Avec approbation des Superieurs.* / M. DCC. LXV. Di cm. 19,5 × 12,5 in 29 pag. (a pag. 30 il *Reimprimatur,* in data 3 Agosto 1765, della Curia di Milano). Testo conforme a quello del Baurans. Non si comprende come mai si ristampasse a Milano, in francese, nè sembra riferirsi ad una esecuzione (non vi son nomi di esecutori): v'è una quartina si dedica a M.lle Favart ceh aveva lungamente trionfato in quell'opera a Parigi. Silenzio sul Pergolesi.

LA / SERVANTE MAÎTRESSE, / *comedie en deux actes,* / *mêlée d'ariettes* / *Traduite de la* Serva Padrona, *intermedè Italien.* / *Le prix est de* 24 *sols avec la Musique* // [fregio floreale] // *P Paris,* / *Chez la veuve Duchesne, Libraire, rue Saint* - *Jac* - / *ques, au* - *dessous de la Fontaine St. Benoît, au* / *Temple du Goût.* / M. DCC. LXXI. / *Avec approbation & Privilege.* Di cm. 18 × 11 (rifilato) in 32 pag. di cui 26 di testo e 6 di *musica* di 2 Arie (canto e parole). Nomi degli esecutori. Testo conforme a quello del Baurans. Il Pergolesi non è nominato.

Questa specie di « congiura del silenzio » contro la musica italiana in genere e in particolare contro il povero Pergolesi (e, più comprensibile, contro il modesto librettista G. A. Federico) la troviamo altresì nelle notizie del *Mercure de France* (v. Faustini-Fasini op. c. p. 25) nonchè nell'almanacco « Les spectacles de Paris » dove — p. e. negli anni 1771 e 1789 — nell'elenco alfabetico delle opere rappresentate sui 3 principali teatri di Parigi (*Opéra, Commedia francese e Commedia italiana*) sono

saltare le 12 opere eseguite nel 1752-53 all'Opéra (*Serva padrona, Maestro di Musica etc.*) e le esecuzioni al T. Italiano sono così registrate:

« *Servante maîtresse* (*la*), en deux actes, par Baurans, 1754 ».

« *Maître de musique* (*le*), Parodie en deux actes, par Baurans, 1755 ».

« *Charlatan* (*le*), comedie en 2 actes, mêlée d'Ariettes, Parodie de Tracollo, par MM. Lacombe & Sodi, 1756 ».

Silenzio dunque sul nome del Pergolesi; mentre sono regolarmente nominati, alle rispettive opere, non solo il Grétry, il Philidor, il Monsigny, il Dalayrac, ma anche musicisti francesi di secondo ordine come il Dezède, il Gibert, il Laruette e quell'ineffabile Duni (*francisé* in *M. Duny*!) che gl'Italiani ben ricordano a proposito del noto episodio col Pergolesi circa l'*Olimpiade* e il *Nerone*. Eppure lo stesso *Mercure de France* già nel giugno 1753 ne aveva fatto onorevole ammenda (v. Faustini-Fasini o. c. pag. 39) e più ancora nell'ottobde 1754 (id. id. pag. 30 n. 1) attraverso le nobili e franche parole di Melchiorre Grimm che suonano un vero e proprio inno di lode al Divino Compositore!

Anche in due libri molto posteriori (*L'Académie imperiale de musique* [1855] del Castil-Blaze e *Deux siècles a l'Opéra* [1868] di Nerée Desarbres) nell'elenco cronologico di tutte le produzioni date all'Opéra manca il nome del compositore al *Maître de musique* del 19 settembre 1752.

Non abbiamo dunque ragione di chiamarla « congiura del silenzio » contro l'immortale jesino? Ma a proposito del Castil-Blaze occorre correggere un errore, in cui è incorso nell'altro suo libro *L'Opéra italien* [1856] dove a pag. 145 attribuisce nientemeno che ad... Alessandro Scarlatti il *Maître de musique* dato appunto il 19 settembre 1752 al Teatro « *des Italiens* » (evidente confusione coll'altro intermezzo buffo « Il maestro di cappella o la Dirindina » che effettivamente lo Scarlatti aveva posto in musica nel 1715 su testo di G. Gigli).

Del resto la sorte del librettista della *S. P.* fu anche peggiore. Non solo il buon curiale Gennarantonio Federico non è mai ricordato nei varî libretti — ad eccezione del 1° del 1733 — almeno fino ai nostri tempi, ma con un errore creato dal Fétis e ribadito dal Clément, dal Riemann e da altri... copisti stranieri, troppo spesso ignari degli studî e delle rettifiche fatte dai musicologi italiani, il testo della *S. P.* è attribuito a Pier Jacopo Nelli, autore di una commedia omonima e press'a poco sincrona. Il nome del Nelli figura persino in una ristampa del libretto dell'esecuzione della *S. P.* data alla R. Accademia Filarmonica di Bologna nel febbraio 1898. In quel libretto non solo si afferma: « *La Serva padrona* su libretto di Jacopo Angelo Gelli » (sorvoliamo sull'evidente svista tipografica), ma si aggiunge: « La semplicità, il brio di questa musica s'imposero mai sempre a tutti i pubblici d'Europa, così da rendere interessante una monotona commediola di Federico Gennarant [sic!] su analogo argomento ». Sembra incredibile un tal cumulo di errori in un'edizione fatta sotto la sorveglianza di un Istituto così serio com. l. Filarmonica bolognese!

E' anche poco nota la seguente esecuzione della *S. P.*:

LA / SERVA PADRONA / *Intermezzi due / posti in musica / da Giambattista Pergolesi / e nuovamente rappresentati / in casa Delafield / nella Quaresima del* 1862 // [fregio floreale] // *Napoli / Tipografia di Giuseppe Carluccio / Vico Carogiovello, 17 /* 1862. *Di cm.* 21 × 14 in 26 pag. Vi agivano la stessa Signora Delafield nata Bevere, il bar. G. Genovese e il Sig. F. Ferrari e dirigevano il Florimo (che poi

non fa cenno di tale esecuzione nel suo libro). Il testo è racconciato — così dichiarasi nelle «Notizie istoriche» non scevre di errori, premesse al libretto — in modo da incastrarvi anche la notissima siciliana « Tre giorni son che Nina » cantata di dentro da Serpina per tutta risposta alla chiamata del padrone che è in iscena. I versi sono lievemente mutati « *Sono tre dì che in letto — la Nina se ne sta* » etc. Ed infine ricordiamo una interessante ristampa francese. E' il N° 24 della Collana «Le Théâtre» e si vendeva a 20 cent. (beati tempi!). Eccone il frontespizio:
Pergolèse et Baurans / LA / SERVANTE / MAITRESSE / *Opèra-comique, Un acte* (1754) / *suivi du* / *célèbre Stabat Mater* / *Nouvelle édition* / *publiée* / *par Ad. Rion* / *fondateur Collection* // *Paris* / *Départements, Etranger* / *chez tous les Libraires* / 1878. Di cm. 15.5 × 10.5. Pag. 27 di testo cui seguono 31 pag. di musica comprendenti 6 brani della *S. M.* e poi altre 36 pag. di musica coi 12 pezzi dello *Stabat* (canto e parole). Come si vede qui sono messi allo stesso livello l'immortale Compositore e il semplice *traduttore* del testo: e che dire poi di quel 1754, messo lì quasi a far credere che si riferisca alla 1ª esecuzione dell'opera, mentre corrisponde al momento in cui l'opera fu cantata in lingua francese, quando già da oltre 20 anni trionfava su tutti i teatri d'Europa... Parigi compresa?
Non vogliamo lasciare l'argomento inesauribile della *S. P.* senza ricordare una strana e pressochè ignota derivazione in una operetta del Flotow primitivamente rappresentata, su testo di E. Pohl, nel dicembre 1857 al T. di Corte di Schwerin, poi tradotta in francese così: PIANELLA, / *opérette en un acte,* / *imitée de la* Servante maitresse, / *par* / *M. M. Saint-Yves et O. Féré,* / *musique de M. de Flotow* / *représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre-Dejazet, le* 11 *mai* 1860. Personaggi: *Pamphile,* vieux garçon: *Pianella,* sa servante; *Scapin,* personnage muet. La vicenda si svolge con molte analogie colla *S. P.*: v'è il cioccolato non preparato, la proibizione di uscire a causa del tempo, *Scapin* mascherato da cugino bravaccio e spadaccino etc. (gli stessi capricci e astuzie di Serpina, insomma) colla solita conclusione che Pianella finisce per farsi sposare. Il Fétis, il Riemann, il Clément la farebbero derivare nientemeno da una *S. p.* del Goldoni... opera del tutto ignota, anzi inesistente nella pur doviziosa produzione del grande Commediografo veneziano. Voleva ciò essere forse un *alibi*... tanto per evitar di nominare il Pergolesi?! No, non è che una delle tante panzane messe in giro da musicologi stranieri ed accettate per buona moneta persino da qualche recente Manuale di letteratura italiana!...

STABAT MATER. E' raro di trovare libretti relativi a questo *divino poema del dolore* specialmente del Sec. XVIII; probabilmente non venivano stampati trattandosi al postutto di una delle preghiere latine che tutti conoscono. Pertanto non è rimasta, nella maggioranza dei casi, documentazione attraverso i libretti dell'avvenuta esecuzione come invece facilmente avviene per le produzioni teatrali. Ciò nonostante da altre fonti si riesce a conoscere varie di quelle esecuzioni, e basti pensare alle numerose riproduzioni che se ne conoscono date all'estero nello stesso secolo XVIII (di cui è larga notizia in: *Orme di Pergolesi in Europa* di F. J. Luin - « *Musica d'oggi* » *Maggio* 1937).
A proposito dello *Stabat* è strano che non se ne sappia con precisione nè il luogo nè la data di prima esecuzione. Possiamo solo « presumere » che fosse poco dopo la morte del Pergolesi (avvenuta, com'è noto, il 17 marzo 1736), presso quella stessa « Confraternità dei Cavalieri di S. Luigi di Palazzo sotto il titolo della Vergine dei dolori » (oggi S. Ferdinando) che glielo aveva commesso e... lautamente pagato

IL MAESTRO DI MUSICA.

INTERMEZZO PER MUSICA,

In due Atti.

Da representarsi in Parigi, nell' Teatro dell' Opera, il 1752.

LE MAÎTRE DE MUSIQUE.

INTERMEDE EN MUSIQUE

En deux Actes.

Représenté à Paris, sur le Théatre de l'Opéra en 1752.

A PARIS.

Chez la Veuve DELORMEL, & Fils, Imprimeur de l'Académie Royale de Musique, rue du Foin, à l'Image Sainte Geneviève.

M. DCC. LII.

Avec Approbation & Privilége.

16 Octobre 1752

Lauretta. Ebien, venite i cy.

Collagiani. Và bien.

Lamberto. Và bien mà foy.

Lauretta. Via passeaggiamo.

Lamberto. Allons, il braccio via prendè.

Collagiani. Anch'io l'istesso fò.
Quest'i altro si pigliè.

Lamberto. Levez levez.

Collagiani. O errato? Non ri entro?

Lauretta. Signor nò. Mi faccia vento.

Collagiani. A chi? Madama, à lei sbagliato.

Lauretta. Via, via.

Lamberto. Or, or s'infuria.
Se non farà cosi.

Facende Vento.

Lauretto. Cospetto à me questa ingiuria.
Non sa per me nani,

Collagiani. Pian, pian non tanta furia,
Gle lo faro voui.

Lauretta. Cosi và ben gnor si.

à 2. Viva la mode emable,
Viva le grand Paris.

Fine del Atto secundo, ed' ultimo Intermezzo.

J'ai lu par ordre de monseigneur le Chancelier le M.e de musique Intermede en musique a versailles le 18 8bre 1752

Demoncrif

dieci ducati! Non è irragionevole il supporre che ciò avvenisse nella Settimana Santa e cioè sullo scorcio del medesimo mese di marzo, dato che la Pasqua cadde in quell'anno il 1° d'aprile.

Di non comune interesse e poco noto è un libretto dello *Stabat* fatto apprestare a Shangai nel 1930 dal Maestro Mario Paci, Direttore per molti anni dell'Orchestra sinfonica municipale di quella città e benemerito divulgatore di musiche italiane antiche e moderne in quella lontana plaga. Durante la Settimana Santa di quell'anno egli fece eseguire alla Sala municipale, sotto la sua Direzione e col concorso, per la 1ª volta, di una Società corale chinese, la *Passione di Cristo* del Perosi seguìta dallo *Stabat* del Pergolesi. Per far sì che il senso delle parole latine fosse compreso da qualsiasi persona di quel pubblico cosmopolita che assisteva ai concerti, il M.° Paci fece comporre uno speciale libretto dove al testo latino (col quale si cantavano ambedue le composizioni) fa seguito la traluzione in altre 6 lingue: italiano, inglese, tedesco, francese, russo e cinese!

TRACOLLO. v. *La Contadina astuta.*

LA VEDOVA INGEGNOSA. v. *La contadina astuta* .

PASTICCI (CENTONI) E DUBBII.

Numerose « manipolazioni » vennero perpetrate nelle produzioni pergolesiane dalle minori interpolazioni di altra musica sua (v. ad es. l'inserzione nella *S. P.* del brano del *Flaminio* « *Per te ho io nel core* » o quello della « *Nina* » a Napoli nel 1862 etc.) fino a veri e proprî rimaneggiamenti da trarne fuori delle *musiche-pasticcio* (così chiamavansi) o dei *centoni*. Uno dei più rimaneggiati fu l'intermezzo IL GIOCATORE che originariamente composto nel 1718 con musica dell'Orlandini fu variamente modificato nel titolo (*Il marito giocatore* [*e la moglie bacchettona*], *The Gamester, il Vecchio pazzo in amore, Serpilla e Bacocco* etc.) e nella musica del Vinci, del Buini, dell'Auletta etc. Già a Parigi (1752) fu riprodotto con qualche brano di musica del Pergolesi e similmente al T. di Corte di Brunswick (2 maggio 1776) e a Wolfenbüttel (4 luglio 1776) con le *Arie* del Pergolesi e i *recitativi* del Telemann.

Anche quel CHARLATAN (Parigi 1756) di cui si è detto sembra un mezzo pasticcio basato sul *Tracollo* (v. *La Contadina astuta*).

L'ORAZIO è pure un tipico « pasticcio ». E' in sostanza un ampliamento del *Maestro di musica* con nuovi pezzi musicati dal Latilla nel 1738. Un'esecuzione pressochè sconosciuta è la seguente: ORAZIO / *commedia per musica* / *da rappresentarsi in Firenze* / *nel Teatro di via del* / *Cocomero* / *nell'Autunno dell'Anno* 1740 // [fregio collo stemma degli « Infuocati »] // *In Firenze* MDCCXL / *Nella stamperia di Pietro Martini.* / *Con licenza de' Superiori.* / *Si vende da Giuseppe Pagani libraio* / *delle Scalere di Badia.* Di cm. 15 × 10 (rifilato) in pag. 71. In 3 atti con 8 personaggi. In questo esemplare vi sono 5 brani del *Maestro di musica* (« Oh che sproposito »; « Ha un gusto da stordire »; « Laura coll'impresario »; « Quando sciolto avrò il contratto »; « Io tutti riverisco »).

E lo stesso *Stabat* in forma d'oratorio col titolo la *Passione* (Oslo 16 marzo 1785, Trondjem 1786 e forse altrove) non ha l'aria di essere anch'esso un mezzo « pasticcio »?

Certo, in questo campo di *rimaneggiamenti*, di *pasticci* e di *centoni* vi sono tali ginepraì che è molto difficile districarsene anche col raffronto delle rare partiture e dei testi.

Dott. ULDERICO ROLANDI

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA DELLA MUSICA SACRA DI G. B. PERGOLESI

La maggiore difficoltà odierna della ricerca nelle biblioteche straniere, dovuta alle attuali condizioni di guerra, in uno colle esigenze di una bibliografia pergolesiana (esigenze derivate sia dalla quantità di esemplari di musiche catalogate al nome di Pergolesi presso le biblioteche di tutti i paesi, sia ai frequenti interrogativi sull'esattezza dell'attribuzione) hanno consigliato di offrire in questa occasione un saggio limitato alla produzione sacra e, anche in questa forma ristretta senza nessuna pretesa di sistemare definitivamente la materia, ma solo di ordinarla secondo quanto se n'è potuta appurare oggi.

A parte lo *Stabat* e il *Salve Regina*, si tratta del genere meno conosciuto dell'arte dello Jesino e di quello in cui si sono avuti più acquisti recenti.

Il criterio seguito per l'allineamento è quello alfabetico.

Per la specificazione delle opere l'indicazione *mss.* sottintende trattarsi di partitura, mentre quando si abbiano le sole parti o l'una e le altre lo si verrà indicando volta per volta.

Ringrazio sentitamente il Duca Filippo Caffarelli, la direzione della Biblioteca Civica di Bergamo, della Marciana di Venezia, e quelle dei R. Conservatori di Firenze, Milano e Roma per l'aiuto prestatomi colle loro indicazioni.

INDICE DELLE BIBLIOTECHE CON ABBREVIAZIONI

BERGAMO C. - Biblioteca Civica di Bergamo.
BOLOGNA C. - Biblioteca R. Conserv. « G. B. Martini ».
FIRENZE C. - Biblioteca R. Conserv. « L. Cherubini ».
MILANO C. - Biblioteca R. Conserv. « G. Verdi ».
MILANO C. F. N. - Biblioteca R. Conserv. « G. Verdi » fondo Noseda.
MODENA E. - Biblioteca Estense.
MONTECASSINO A. - Archivio dell'Abbazia.
NAPOLI C. - Bibl. R. Conserv. « S. Pietro a Majella ».
NAPOLI F. - Archivio dei Filippini.
PADOVA A. - Archivio Antoniano.
PARMA P. - Bibl. Palatina.
PISTOIA A. C. - Archivio Capitore Cattedrale.
ROMA C. - Bibl. R. Conserv. « S. Cecilia ».
ROMA CA. - R. Bibl. Casanatense.
ROMA VA. - Biblioteca Vaticana.
SIENA, A. C. Bibl. Acc. Chigiana.
SUBIACO - Bibl. S. Scolastica.
TORINO N. - Bibl. Nazionale.

VENEZIA C. - Biblioteca R. Conservat. « B. Marcello ».
VENEZIA CO. - Museo Correr.
VENEZIA M. - Bibl. Marciana.
VICENZA A. - Archivio Cattedrale.

STRANIERE

AMBURGO ST. - *Stadtbibliotheck.*
BERLINO J. - *Joachimstalchen Gymnasium.*
BERLINO PS. - *Preuss Stadts Bibliotheck.*
BERLINO S. - *Singakademie.*
BOSTON P. - *Public Library.*
BRUSSELLE C. - *Bibliotheque du Conservatoire.*
BRUSSELLE R. - *Bibl. Royale.*
CAMBRIDGE F. - *Fitzwilliam Museum.*
CAMBRIDGE U. - *University Bibl.*
COPENAGHEN R. - *Biblioteca Reale.*
DARMSTAAT L. - *Lan des bibliotheck.*
DRESDA CC. - *Archivio Chiesa Cattolica.*
DRESDA SL. - *Säch Landesbibliothek.*
EINSIEDELN A. - *Archivio dell'Abbazia.*
KONIGSBERG U. - *Universitatsbibliothek.*
LIPSIA ST. - *Stadtbibliothek.*
LONDRA BR. - *British Museum.*
LONDRA R. - *Royal College of Music.*
LUBECCA U. - *Universitäts bibliotheck.*
MAGONZA ST. - *Stadt bibliotheck.*
MONACO BS. - *Bayrische Staatsbibliotheck.*
GIESSEN W. (*) - Biblioteca Wagener - bibl. privata di Marburgo passata in proprietà del prof. Strahl di Giessen.
NEW YORK P. - *Public Library.*
PARIGI C. - *Bibliothèque du Conservatoire.*
PARIGI N. - *Bibliothèque Nationale.*
SCHWERIN (*) - Musikalien Sammlung de Grossherzogl Mecklemburg Schweriner Fürstenhauses.
UPSALA U. - « Carolina Rediviva ». - *Universitätsbibliothek.*
VIENNA N. - *National bibliotheck.*
VIENNA M. - *Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Staates.*
WASHINGTON C. - *Congress Library.*
WOLFENBUTTEL L. - *Landesbibiiotheck.*

ADORO TE DEVOTE - Mottetto in fa min. per Canto (soprano) solo con accomp. di strum.: 2 violini, viola, basso e basso per l'organo.
Mss. Vienna N.

(*) Questa è l'indicazione dell'Eitner (Lexikon) che non si è potuto verificare come oggi sia modificata.

(*) Vedi nota precedente.

AGNUS DEI (Frammento di Messa) . In do magg. a 3 v.: 2 soprani, 1 Basso, con accomp. di strum. e organo.
Mss. Vienna N. (autografo?).

AGNUS DEI (Frammento di Messa) - In re magg. a 4 v.: con accomp. di strum. e organo.
Mss. Brusselle C. - Einsiedeln A.
Ed.: « Sammlung ausgezeichneter Compositionen » 1859.

AVE VERUM - In sol magg. per soprano con accomp. d'archi.
Mss. Parigi N.

BEATUS VIR - (Salmo 111) a 4 v. con accomp. di strum.: 2 violini, viola, basso e basso per l'organo.
Parti stacc.: Berlino PS.

CONFITEBOR TIBI DOMINE - (Salmo 110) a 5 v.: 2 S., A-T-B, con accomp. di strum.: 2 violini, viola, basso e basso per l'organo.
Mss. Bergamo C. - Firenze C. - Napoli C. (3 copie) - Parma P. - Torino N. Berlino PS. - Dresda SL. - Londra BR. - Parigi N. - Vienna M. - Washington CL. - Ed. Parigi - Porro.
Londra - Novello - ed. frammentaria ridotta per canto e piano.

CONTURBAT MENTEM - Mottetto per Soprano con accomp. di strum.
Mss.: Berlino PS. - Wolfenbüttel L.

CREDO (Frammento di Messa) in do magg. a 4 v.: con accomp. di strum.
Mss. Vienna N. (autografo?).

CREDO (Frammento di Messa) in re magg. a 4 v.: con accomp. di strum.
Mss. Parigi N.

DE PLACIDO TORRENTI - Mottetto per Canto solo (soprano).
Mss.: « appartenne alla libreria musicale di J. F. Libau prete della Chiesa di Sainte Gudule a Brusselle » - (Radiciotti - G. B. Pergolesi - Bibliografia pag. 184).

DIES IRAE . in do magg. a 4 v. con accomp. di strum.
Mss.: Bologna C.
(è lo stesso di quello citato dal Fètis a 2 voci: in realtà anche nel manoscritto di Bologna soprano e alto prevalgono sulle altre due voci).

DIXIT DOMINUS - (Salmo 109) in do magg. a 5 v.: 2 S. - A-T-B - con accomp. di strum.: archi, organo, e 2 trombe facoltative.
Parti: Berlino PS.
Modena E.
Borro della Fuga a 4 - Napoli C.

DIXIT DOMINUS - (Salmo 109) in re magg. per soli, 2 cori (10 v.), 2 orchestre e organo.
Mss. Milano C. - Napoli C.
Berlino PS. - Brusselle C. - Cambridge F. - Parigi N. . Vienna M.
Due framm.: *Juravit Dominus* - riduz. per organo - Londra: Novello 's Salect Organ Pieces - volume I p. 133 (Bologna C.) (1).
Sicut erat - riduz. per organo - Londra: Novello 's 1840 (Bologna C.).

---

(1) La collocazione delle ed. nelle biblioteche si dà per stampe non posteriori alla seconda metà dell'800.

DIXIT DOMINUS - (Salmo 109) in re magg. a 6 v.: 2 S. - A-T-B, con accomp. di strum.: corni, archi, organo.
Mss. Parti: Modena E. (manca la parte dell'organo).
Dresda CC.

DOMINE AD ADJUVANDUM - Antifona in sol magg. a 5 v. con accomp. di strum.: oboe, archi, organo.
Mss. Bologna C. - Milano C. - Napoli C.
Berlino PR. - Dresda SL. - Londra BR. - Londra R.
Ed.: incluso in quella del Purcell del Goodison in 2 vol. Londra 1790 (Cambridge F.).

DORMI BENIGNE JESU - Recitativo e pastorale per Soprano con accomp. di 2 violini, viola, fagotto e basso.
Mss.: Milano CFN.

EXULTA SION (v. Sicut erat).

GLORIA IN EXCELSIS - Per v. con accomp. di strum.
Mss.: Napoli C.
Mss.: Londra R.

IN CAMPO ARMATO PUGNO - Mottetto per soprano con accomp. di 2 oboi, 2 corni, 2 violini, viola, basso.
Mss.: Berlino J.

INCARNATUS (ET) EST - Frammento di Messa) in sol magg. per soprano con accompagnamento di strumenti.
Mss.: Vienna N. (autografo?).

IN COELESTIBUS REGNIS - Mottetto in re magg. per alto con accomp. di strum.
Mss.: Milano CFN.
Mss.: Napoli C.

IN HAC DIE - Mottetto in re magg. a 5 v. con accomp. di strum.: oboe, tromba, 2 violini, viola, basso.
Napoli C.: (infine un recit. ed aria incompl. dopo la parola Fine).
Milano C.

LAETATUS SUUM (Salmo (121) a 5 v.: S. A. T. B. con accomp. di strum.
Napoli C.
LAETATUS SUUM - (Salmo 121) in do magg. per soprano con accomp. di strum. archi, viola obbligata.
Mss.: Bruxelles C.

LAUDAMUS TE in si bem. magg. per Soprano seguito dal coro a 4 V. *Gratias;* frammento della Messa in re magg. a 5 V. (Vedi Messa a 5 V. in re magg.). (Copia a stampa s. n. d. e. Roma C.).

LAUDA SION SALVATOREM.
Ed. Torino L. Chenna 1929.

LAUDATE PUERI (Salmo 112) in re magg. per Soprano, coro a 4 e a 5 V. con accomp. di strum.: oboi, trombe, 2 violini, viola, basso e basso per organo.

Mss.: Bergamo C. - Milano C. - Modena E. - Montecassino A. (2 Laudate?) (1) Napoli C.: partitura mss. *autografa* s. frontespizio (sulla prima carta la firma autografa dell'Autore e una dichiarazione del Florimo attestante l'autenticità dell'autografo). - Siena A. C.
Berlino PS. - Berlino S. - Bruxelles C. - Londra BR. (parti) - New Jork P. - Parigi N. - Upsala U. - Vienna N. - Washington C.

LAUDATE PUERI (Salmo 112) « canone a 5 V. ».
Mss.: Berlino PS. - Berlino P.

LAUDATE PUERI in la min. a 5 V.
Vienna M. (parti).

MAGNIFICAT a 4 V. con accomp. di strum.
Mss.: Bergamo C.: 2 copie.

MESSA (Kirie e Gloria) (2) in fa magg. - a 5 V.: 2 S. - A. . T. - B., con accomp. di strum.: 2 oboi, 2 corni da caccia, trombe, 2 violini, viola, basso e basso per organo.
Mss.: Firenze C.
Brusselle R. - Dresda SL. - Vienna M. - Vienna N.
Ed.: Vienna - Contojo d'arti e industrie: Steiner e Co., (colla erronea indicaz. di opera «posthuma»).
Firenze C. - Dresda S. - Darmstadt L. - Diessen W. - Londra BR. - Monaco BS. - Vienna M.).
Ed. Lipsia - Breitkopf und Härtel.

MESSA in fa magg. - (Kyrie e Gloria) a 10 v. e 2 cori, con accomp. di 2 orchestre, 2 organi.
Mss.: Bergamo C. - Firenze C - Milano C. - Montecassino A. (?) - Napoli C. Roma L. - Siena A. C.
Berlino PS. - Cambridge F. . Londra BR. - Woshington C.
Ed. Napoli - Marescalchi

Frammenti:
Borri per ridurre la Messa in fa a 4 cori - Napoli C. (Autografo)
Bozzo di detta Messa a 5 per 2 cori di Violini sino al « Qui tollis » «inclusive» - Napoli C.
Kyrie per 2 S. A. T. B., con accomp. di 2 oboi, 2 violini, corni da caccia, e basso. Napoli C.

MESSA in re magg. (completa: Kyrie - Gloria . Credo - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei.
Modena E.

---

(1) Per le indicazioni che si riferiscono all'Archivio dell'Abbazia di Montecassino l'attuale riordino di questo importantissimo fondo, ci costringe a riferirci a quanto è detto nella pubblicazione del Dagnino sul suddetto Archivio alla voce Pergolesi, salvo per lo Stabat abbondantemente descritto altrove. Donde i vari interrogativi.

(2) Si tratta di Messe limitate dall'origine alle due parti iniziali del sacrificio: maniera di trattare il testo sacro che veniva detta « da concerto ».

MESSA in re magg. (Kyrie e Gloria) a 5 v. e coro con accomp. di strum.: 2 oboi, 2 trombe, 2 corni, 2 violini, viola, basso e basso per l'organo.
Bergamo C. - Montecassino A. (?) - Napoli C. (« Partitura ricostruita con le parti staccate dal bibliotecario Giuseppe Sigismondo 1813 ») - Parma P.
Berlino PS. - Berlino S. - Brusselle R. - Königsberg U. - Parigi C.

La stessa Messa è stata ampliata dal Pergolesi medesimo a 10 v., 2 cori, 2 orchestre.
Mss.: Napoli C.
Mss.: Brusselle R. (Cat. Fétis 1858).

? MESSA in re min.
Mss.. Londra BR.

MESSA SOLENNE (Completa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Benedictus) in do magg. a 4 v. con accomp. di strum. e organo (originalmente scritta in re magg. ma trasportata in do da un maestro tedesco nel sec. XVIII).
Parti: Berlino PS.

MISERERE Salmo 50) a 4 v. in fa magg. con accomp. di strum.: corni, 2 violini, viola, basso e basso per l'organo.
Mss.: Parigi N.

MISERERE Salmo 50) in sol min. a 4 v., con accomp. di strum.: 2 violini, viola, basso e basso per l'organo.
Mss.: Parigi N. (Raccolta Choron)

MISERERE Salmo 50) in do min. a 4 v. con accomp. di strum.: violini, viola, basso e basso per l'organo.
Mss.: Firenze C. - Modena E. (Parti) Milano C. - Napoli C.
Mss.: Berlino PS. Londra BR. - Monaco BS - Vienna M. Vienna N.
Ed partitura stamp. . Parigi Pleyel (Nell'Ed. sono agg. le parti di violetta obbligata, oboi, fagotti).
(Bergamo C.).
(Darmstadt L. - Londra R.).
Ed. - Riduz. a 8 parti reali senza accomp. di C. F. Zelter.
Berlino PS. - Berlino S. - Schwerin).

MISERERE (Salmo 50) in do min. a 4 v. e coro a 4, con accomp. di strum.: violini, viola, basso e basso per l'organo e un « solo » di oboe obblig. nell'aria del S. « Benigne fac ».
Mss. Berlino PS.

MISERERE (Salmo 50) ? in si magg a 4 v. con accomp. di violini, viola, basso e basso per l'organo.
Mss.: Konigsberg U.

O LORD HAVE MERCY UPON ME - v. Sanctum et terribile.

O SACRUM CONVIVIUM in re min. a 4 v. a cappella.
Boston P.

PECCATOR CRUDELIS - Mottetto in sol. min. a 4 v.
Venezia M. (Se ne conosce solo questo esemplare che è la riduzione di Lorenzo Canal per 3 v. maschili: 2 T., 1 B. e basso strument.).

PRO JESU DUM VIVO a 2 v.: S A., con accomp. di strum.: violini e basso.
Mss. Berlino J. - Berlino PS.

QUIS SICUT DOMINUS - in mi bemolle magg. per S. con accomp. di strum.
Mss.: Brusselle R.

REQUIEM - a 4 v. con accomp. di strum.: violini, viola, basso e 2 corni.
Mss.: Parigi N.

REQUIEM CUM OFFERTORIO -
Mss.: « Posseduto da Otto Jahn, celebre filologo e critico d'arte tedesco » . Radiciotti P. - Bibl. pag. 188.

SALUS ET GLORIA - Per A. con accomp. di strum.
Parti: Schwerin.

SALVE CREATOR - Mottetto.
Mss.: Giessen W. - Wolfembüttel L.

SALVE REDEMPTOR - Mottetto per B. o A. con accomp. di strum.
Part. Mss. col testo latino e tedesco:
Königsberg U. - Giessen W.

SALVE REGINA - in do min. per S. e B. con accomp. di strum.
Berlino PS. (Già di Vittorio Alfieri).
Ed. - Riduzione per canto e pianoforte di H. M. Schletterer - 188. - Lipsia: Breitkopf und Härtel.

SALVE REGINA (1) - in do min. per S. con accomp. di strum.: 2 violini, viola e basso.
Bergamo C. - Firenze C. (2 copie) - Milano C. - Modena E. - Montecassino (?) - Napoli (5 copie, di cui 1 con la data 1793 - in più le sole parti) Parma P. (2 copie) - Pistoia AC (2 copie partit. e parti) - Roma: raccolta priv. Baglioni - *Roma C. - Venezia C. (Parti) - Venezia M.* - Copenaghen R. - Dresda SL. - Parigi C. - Vienna N.
Riduz. « Aggiustata per il clavicembalo » . Roma V.

Trasportata in fa min. per A.

Bergamo C. - Bologna C. (Partit. e parti) Napoli C. - Dresda R. - Berlino J. - Einsiedeln A. - Monaco BS. - Vienna N.

Trasportata in sol min. « per tenore » con accomp. di strum.

Vicenza AC. (Partit. e organo obbligato).
Ed.: trasportata in sol min. con accomp. di piano o organo in « Echos du monde religieux » - Parigi: G. Flascland - 1859.
Parigi: Le Duc.
(Berlino PS. - Brusselle C. - Parigi C.).
Ed. della versione originale.
« The celebrated Salve Regina composed by Sign. Pergolesi » - Londra: J. Walsch (Brusselle C.).
« ... à voix seule avec accompagnement de deux violons, alto, viola et clavecin... mis au jour par Mr. Huberty, ordinaire de l'Académie Royale de Musique » .

---

(1) La fortuna che ebbe questa composizione ne moltiplicò copie manoscritte ed edizioni, sì che segnalando quelle che mi sono note prevedo che moltissime potranno essere state omesse.

Paris chez l'éditeur: Huberty.
(Brusselle C. - Parigi N.).
Parigi: Choron
Vienna: Torricella
« ... In Auswahl vorzuglicher Musikwerke Zweite Sammlung... Zweite Lieferung ».
« Ad una sola voce con accomp. di quartetto e piano »
Milano Ricordi 1845.
(Milano C. - Roma C.).

SALVE REGINA - in fa min. per 2 S. con accomp. di strum.: violini, viola, basso
Venezia C.
Berlino PS. - Copenaghen R. - Dresda - Londra RC.
Borro della Salve Regina del Pergolese trasportata in sol min. - Napoli C.
Ed.: Huberty de l'Accadémie Royale de Musique. Gravé par M.e son Épouse - Paris chez l'Éditeur. (Huberty). Due de Deux Écus, où l'on trouve au Gran Magasin de Musique Moderne. Avec Privilège du Roy s. d.
(Bologna C.).
(Darmstadt).
Londra: Robert Bremner (1773). Bologna C.
» : Preston and Son
Parigi: Porro.
(Londra BR. - Schwerin)
Riduzioni.
Mss.: con accomp. d'organo.
Brusselle C.
Ed. per piano e canto: a cura di C. Banck - Magonza: Schott (1864).
A cura di H. Schletterer - Lipsia: Breitkopf und Härtel.
Riduz. con testo tedesco:
Ed.: Johann Baptist Pergolesi 's in Klavierauszuge mit deutsche Parodie von C. A. Overberck zum Besten des Armenistititus der Stadt Lubeck herausgegeben - Lübeck in Commission bei Christian Gottfried Donatus 1785.
(Amburgo ST. . Berlino J - Berlino PS. - Dresda H - Lubecca ST. - Monaco).
Ed.: *Sterbe Cantate* von Joh. Bapt. Pergolese, - a 4 v. con accomp. di strum. 2 corni, 2 oboi, 4 violini, viola e basso 1794.
« I pezzi che nell'originale compaiono sotto la forma di duetti qui si vedono ridotti a cori di voci miste » - Radiciotti P. - Bibl. pa. 191.

SALVE REGINA in la min. per S. con accomp. di strum.: 2 violini e basso.
Napoli C. (1).
Berlino PS. (2).

---

(1) Nel catalogo del tondo Fondo Noseda del conservatorio di Milano è indicato un Salve Regina in fa per soprano con violini e basso *autografo* (?); *ma appunto* questa ipotesi sul manoscritto ha impedito di esaminare se si tratti di composizione originale, essendo attualmente nel rifugio antiaereo.

(2) Le copie all'Estero sono molto dubbie ed esigono un controllo di caso per caso, data la probabilità di un'altro trasporto di quella in do min.

SANCTUM ET TERIBILE (Versetto dal Salmo « Confitebor ») in la min. a 5 v. con accomp. d'organo.
Parti: Bologna C.
Mss.: Dresda S. - Vienna N.

Ed.: Nel periodico « Caecilia » di Magonza (1842). A questo corrisponde « O Lord Have mercy upon me.
London J. Birchall.
(Giessen W.).
Ed.: « ... from the Confitebor » arranged by T. Greatorex
London - Lower Saloon.
Roma V.).

SANCTUS (Frammento di Messa) in la min. a 3 voci 2 S. e B., con accomp. di strum.
Mess.: Vienna N. - (autografo?).

SANCTUS (Frammento di Messa) in re min. - a 4 v. con accomp. di strum.
Mss.: Brusselle C. - Einsiedeln A.
Ed.: Sammlung ausgezeichneter Compositionen (vol. I. . 1859)

SEI MIR GNADIG - Traduz. tedesca di « Summi Benigne » coro a 4 v. ridotto per Chiesa Evangelica.
Ed.: Partit. Stamp. in una raccolta di cori sacri per uso delle Chiese Evangeliche da J. Christoph Weeber, intitolato — Kirchliche Chorgesange Zum Gelsanch bei evangelischen Gottesdienst — ect. — Struttgart 1857 - Radiciotti . P. - Bibl. p. 192.

SEQUENTIA — OLIM TEMPORE - *Missae septem dolorum*
Mss.: Lubecca ST.

SICUT ERAT - in re magg. a 4 v. con accomp. di strum.
Napoli C. - *Autografo* (La musica di questa composizione è identica a quella del « Cum sancto spiritus » della Messa n re magg. - v. Exulta Sion).

STABAT MATER (1) - in fa min. a 2 v.: S. A. con accomp. di strum.: violini, viola basso e basso d'organo.
Montecassino A.: *Autografo* « Stabat Mater a 2 v. con v. v. - Pergolesi » - indicaz. a tergo dell'ultima carta: - « Questo è lo Stabat Mater, Originale del Pergolesi il quale mi fu regalato dal Sig. D. Giuseppe De' Majo, Maestro della Cappella Reale, a dì 16 settembre 1771, il quale De' Majo mi disse che il suddetto Pergolesi gli feci (sic) questo donativo, per suo ricordo, prima della morte » - Poco più sotto: « Nella fine dell'anno 1771 passò a miglior vita il Signor D. Giuseppe De' Majo » - e più sotto ancora: « Si conservi con attenzione per essere di quello grande Autore. Senza prestarsi a nessun amico caro che sia »).
Riproduz. fotografica: Roma C.
Mss.: Bergamo C. (2 copie) - Bologna C. (4 copie) - Firenze C. (10 copie) - Milano C.F.N. (partit. e parti e una partit. autogr. di Saverio Valenti in data 1767

---

(1) La portata del successo ottenuto da quest'opera (vedi in questa stessa pubblicazione « La fama di Pergolesi all'estero » e l'altro « Orme di Pergolesi in Europa » in Musica d'oggi 1937, scritti entrambi della Dott. E. Luin ci riporta e con più ragione alla nota precedente.

- Napoli C. (6 copie di cui una porta in fine: « Napoli M.se ottobre 1770) Napoli F. - (copia di Corbisiero. Proprietà di Gennaro Manna M°. di Musica). - Padova A. - Parma P. (2 copie) - Pistoia AC - Roma C. (più copie manoscritte) . Torino RN. - Venezia C. - (Partit. pti., 2 copie) - Venezia M. (Revis Canal). Berlino J. - Dresda SL. - (2 copie) Königsberg U. . Londra BR. più copie di cui una porta « primo possessore, G. M. poi passato al M° Bettoin a Venezia 1771 ». - Monaco BS. . Londra Schwerin - Siena A. C.

Londra (Padova A. - Dresda SL. - Schwerin).

Parigi: Bochsa père (Dresda SL - Parigi C.).

Londra: Walsh J. (Brusselle C. - Londra R. - Vienna N.).

Parigi: Bonjour (Brusselle R.).

Parigi: Sieber et fils (Schwerin).

Parigi: Porro

Parigi: Lyn-Carnaud.

Parigi: « Stabat Mater del Sign. Giov. Battista Pergolese della città della Pergola - Stato di Sua Santità - Maestro di Musica a Loretto (sic) ».

Chez M.lle Casagnery (Napoli C.).

Firenze: Guidi 1877 - Partit. illustrata dal F. Casamorata con ritratto dell'autore. Un esemplare senza n. e. (Roma C.): Eulenburg (Prtitu. piccolo formato).

Lipsia: Breitkopf und Härtel.

Milano: Ricordi . Revisione di Maffeo Zanon (1936).

Riduzioni per canto e piano:

Copenaghen: chez Gyldendal - partition de piano pa U. Schorring - Tex danois par Sporon (Copenaghen B.)

Parigi: Marquerie (Brusselle C.).

Parigi: Sieber père (Berlino PS. - Darmstadt L. - Parigi C.).

Parigi: Leduc (Roma C. - Brusselle C.).

Parigi: Carli.

Parigi: Pacini.

Magonza: nell'antologia del Rochlitz: Sammlung vorzüglicher Gesangestücke der anerkanntgrössten.., Meister etc. - Mainz, Paris, Antwerpen - Schott's Sohne - Tom III p. 239 e segg.

Parigi: Pleyel 1801 - Arrangè pour le forte-piano ou l'orgue par M.

Vienna: Mollo - (Roma V. - Monaco BS. - Berlino PS.).

Parigi: Joly (Brusselle C.).

Parigi: Lanner (Venezia C).

Berlino: Christiani (Berlino PS. - Dresda SL. - Schwerin).

Milano: Ricordi - « a 2 voci con accomp. di violini, viole e basso ovvero di pianoforte od organo » - Partit. Ricordi 1858.

Milano: Istituto Editoriale Italiano - (« Raccolta Nazion. delle musiche italiane).

Berlino: Trautweinn und Co. (Giessen W.).

Berlino: Bote und Bock riduz. A. G. Ritter.

Lipsia: Peters - s. d.

Ed. *col testo tradott:*

Amburgo: Vollstanding klavierauszuge mit deutschen und lateintext - Herausgeben von Klage.

Magdedurgo: Vollstanding Klavierauszuge mit deutschen und latein text Herausgeben von Zoelern.
Lipsia: Herausge von Schletterer - Breitkopf un Härtol 1878.
Lipsia: « Lateinischer Text von Iacopone da Todi, Deutsche ubersetzung von Emmy Schreck herausgegeben von Gustav Schreck ». Partitura Breitkopf und Härtel s. d.
Lipsia: Schwichert.
Londra: (Al British Mus. 3 riduzioni inglesi in partitura e con la traduzione inglese del testo. 1740).

Riduz. per pianoforte solo:

Stabat Mater de Pergolèse, Paris, Schönenberg Editeur de la Bibliothèque classique et Dramatique des Pianistes. Boulevard Poisonnière, 28 s. d. 99e Livraison del « Rèpertoire des morceaux d'ensemble exécutés par la Société des Concerts du Conservatoire, arrangés très soigneusemeut pour *Piano seul* (Subiaco A. S.).

Riduz. e adattamenti:

Bergamo C. a 4 v. in partitura: *Manoscritto* di Mayr con parti cavate riferito alla riduz. di Hiller).
Napoli C. - a 4 voci con accomp. del solo B. Al testo latino sostituita una parafrasi italiana.
Londra: « prose en chant choral à 4 et autres chants ». Par Winter et Novello - Londres.
Parigi: « Mise en musique à 3 voix (1e et 2e dessus et B.). Paris - Choron.
Stabat Mater oder Passions-Cantate mit deutschen Parodie des *H. Klopstock in einem Clavierauszuge zum Besten der neuen Armenschule zu Friedrichstadt bei Dresden* - Leipzig - In commission bei B. Chr Breitkopf und Sohn 1774 per canto e piano - Riduz. e prefazione di J. A. Hiller. Giessenw Königsbergu - Wolfenbüttel -
Lipsia: *Wollstandige - Passionmusik zum Stabat Mater, mit der klopstakschen Parodie; in der Harmonie verbessest mit Oboen und Floten verstärkt und aus. 3 Singstmmen gebracht von J. A. Hiller.* - Leipzig Dyk 1776 . partitura (Bergamo C. - Roma C.
(Berlino PS. - Brusselle C. - Copenaghen - Dresda S. - Einsiedeln A. - Lipsia SL. - Lubecca S. - Monaco BS. - Vienna N. - Wolfenbüttel L.).
Parigi: *Stabat Mater a 2 v. con violini, viola e violoncello del Pergolese, alla quale sono aggiunti gli strumenti da fiato, senza dipartirsi dall'originale dal Sig. Cavalier Paisiello, eseguitosi nel dì 16 settembre nella Cattedrale di Napoli per la festività della Vergine Addolorata nell'anno* 1810. In Parigi, prsso tutti li Mercanti di Musica.
(Firenze C. - Napoli C.
Brusselle C. - Darmstadt L.).
Vienna: « Vierstimmig gesetz von Salieri, mit harmonie begleitung von Süssmayr Posaunen von Ignaz. R. v. Seyfried 3/3 1831 - Revidint von Otto Nicolai, Novembre 1843 . (Vienna N. Partit. mss.).
gregé à l'Acadèmie de Boulogne et membre honoraire de la Sociètè Philarmonique
Berlino: .... « istrumenté à grand orchestre et avec Choeurs par Alexis Wolf ag-

de S. Pétersbourg - Se vend a S. Pétersbourg dans tous les Magasins de Musique, et à Moscou, chez M. Leinhoff ». - Berlin - Sclesinger 1848 (Roma C.). Berlino PS.: - Darmstadt L.).

Riduz. per organo solo.

Milano: Ricordi 1898.

Riduz. per Fisarmonica e pianoforte.

Vienna: a cura di C. G. Lickt - Wien - C. A. Spina s. d.

SUPER FLUMINA BABILONIA. - Mottetto in sol min.: a 4 v. con accomp. di strum.
Mss: Parigi N.

« TE ERGO QUAESIMUS » - Frammento a 2 v. (mezzo soprano, tenore) con accomp. di cembalo - s. n. e. - (Roma C.).

UTIQUE RESONANDO - Mottetto.
Partit. e parti mss. - Napoli F.

VERBUM CRISTI - a 4 v. con accomp. di violini, tromba e basso per organo.
Mss. Monaco B. S.

VEXILLA REGIS - a 4 v. con accomp. di strum.
Monaco B. S.

EMILIA ZANETTI

INDICE

ILLUSTRAZIONI

Terminato di stampare dalla S. A. Poligrafica
il 9 Settembre 1942-XX

PREZZO L. 10