

Quaderni di musica antica

**ASSOCIAZIONE CULTURALE  
“FRANCESCO DURANTE”**



**XVIII**

**Domenico Cimarosa** (*Aversa, 17/12/1749 - Venezia, 11/01/1801*)

**Messa a 4 voci  
con più Istromenti  
di  
Domenico Cimarosa**

a cura di Elvira Landino

Associazione Culturale “Francesco Durante”  
Caserta



Indice	pag. 1
Prefazione	pag. 3
Introduzione	pag. 5
<b>Capitolo I - Domenico Cimarosa nel suo tempo</b>	
1.1 Cenni biografici	pag. 7
1.2 La produzione sacra di D. Cimarosa	pag. 9
1.3 La messa come forma musicale	pag. 10
<b>Capitolo II - La Messa a 4 voci del 1768</b>	
2.1 Cenni generali	pag. 12
2.2 I brani della <i>Missa brevis</i> : Kyrie, Gloria.	pag. 13
2.3 Trascrizione del manoscritto: criteri adottati	pag. 18
2.4 Note critiche	pag. 18
<b>Capitolo III - La musica</b>	
3.1 Trascrizione del manoscritto: partitura	pag. 21
Bibliografia- Sitografia	pag. 104



Questo XVIII volume della collana “Quaderni di Musica Antica” dell’Associazione Culturale “Francesco Durante” di Caserta pubblica la parte di interesse per la musica antica della tesi sostenuta dalla prof.ssa Elvira Landino nel Corso di laurea in Discipline Musicali ad indirizzo interpretativo-compositivo in accompagnatore e collaboratore al pianoforte del Conservatorio Statale di Musica “N. Sala” di Benevento, conseguita con il massimo dei voti e la lode nell’Anno Accademico 2010/2011, relatori m° Luciana Ferullo e m° Mauro Castaldo.

*Pietro Di Lorenzo*  
*curatore scientifico della Collana*

Sono grata al m° Luciana Ferullo e al m° Mauro Castaldo rispettivamente docenti di Musica da Camera e di Organo e composizione organistica del conservatorio “N. Sala” di Benevento, per aver seguito il lavoro con passione e competenza e per i suggerimenti e gli aiuti ricevuti.

*Elvira Landino*



La vita musicale napoletana del XVIII secolo fu particolarmente feconda grazie a innumerevoli maestri, compositori, strumentisti, cantori, allievi, opere, conservatori, cappelle, teatri, chiese ed entra nella storia della musica con tutta la sua ricchezza e il suo bagaglio poliedrico e multiforme.

Quest'epoca è ricordata principalmente per la grandezza del melodramma, in particolare per l'opera buffa, il cui valore è universalmente riconosciuto; ma anche nel campo della musica sacra l'attività fu intensa e pregevole. Gli stessi maestri del melodramma furono alla direzione musicale di importanti chiese e la messa in "stile napoletano", ovvero una *missa brevis* costituita da *Kyrie* e *Gloria* con sezioni contrappuntistiche e pezzi chiusi, fece scuola un po' ovunque imponendo nuove strutture e nuove sensibilità.<sup>1</sup>

La ricca produzione sacra, tranne i capolavori, rimane oggi poco conosciuta ed eseguita e buona parte è solo manoscritta: la musica nel Settecento era il campo del fare e del fruire, la prassi era conosciuta ma non scritta, le musiche eseguite e, spesso, non pubblicate.

La musica sacra, come accadeva in campo teatrale, veniva commissionata o era comunque destinata ad occasioni e luoghi specifici. I compositori generalmente erano portati a scrivere continuamente e la composizione non era fine a se stessa, né destinata ad un pubblico ideale, ma concepita per occasioni ben precise. Si trattava, cioè, di musica "di consumo" che poi veniva spesso accantonata, per cui ci è pervenuta una gran quantità di composizioni: questo spiega perché solo una piccola parte a stampa.<sup>2</sup> E così molti lavori sono rimasti tra gli scaffali delle biblioteche, conservati nei conventi e nelle chiese, in pratica dimenticati.

Certo di questo materiale poco conosciuto non tutto è mirabile, non tutto merita attenzione, ma ogni documento ha la sua importanza perché rappresenta un tassello nell'evoluzione dello stile di un autore, un tassello nel modo di fare e fruire musica. Ogni documento può contribuire a ricostruire sempre più dettagliatamente un'epoca.

Anche della produzione di Domenico Cimarosa tantissimo rimane da indagare e riportare alla luce, sia nell'ambito delle opere teatrali che negli altri generi cui si dedicò il compositore. A tale grande produzione il presente lavoro - che si propone di rendere direttamente disponibile all'esecuzione e allo studio questo piccolo frammento di un'epoca felice per la musica e la cultura del nostro Meridione - vuole aggiungere un contributo, con l'edizione in notazione moderna della Messa a 4 voci del 1768 il cui originale è custodito nella biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli. E' un'opera giovanile, forse non un capolavoro, ma già tanto ci dice della vena melodica del maestro e della sua capacità di trattare l'orchestra.

*Elvira Landino*

---

<sup>1</sup> G. PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, in *Storia della musica*, EDT, Torino, 1984, vol VI, p. 103.

<sup>2</sup> M. F. BUKOFZER, *La musica Barocca*, Rusconi, 1982, pp. 584-585.





### 1.1 Cenni biografici

Il nome di Domenico Cimarosa è da sempre felicemente legato alla fama del suo capolavoro, *Il Matrimonio segreto*, anche se il successo di questa opera non gli ha risparmiato la sorte, in un certo senso, di musicista minore, come altri compositori della sua epoca rimasti nell'ombra rispetto a "grandissimi" come Haydn o Mozart. Cimarosa ebbe una carriera di successo: figlio dell'ambiente musicale napoletano, uno dei centri più importanti del gusto e della cultura musicale, viaggiò in tutta Europa al pari del coevo Mozart, riscuotendo successi e procurandosi ingaggi; fu maestro di cappella della corte di Caterina II, il suo *Matrimonio segreto* infiammò tutta Vienna, i suoi melodrammi riempirono i teatri di Napoli e del resto d'Italia.

La sua carriera fu costellata da una produzione fecondissima di cui ben poco è andato a stampa e molto resta ancora da riportare alla notorietà del pubblico; numerosissimi sono i manoscritti non stampati e molti i brani non ancora conosciuti rimasti nei musei dei teatri russi. La sua produzione a tutt'oggi non costituisce ancora un corpus approfondito e interamente disponibile. In Italia, ad Aversa, città natale del compositore, l'*Accademia Italiana Domenico Cimarosa*<sup>3</sup> ha dato vita a numerose iniziative di riscoperta e rivalutazione del compositore; inoltre il Centro Cimarosiano di Studi fondato dall'Accademia lirica Toscana<sup>4</sup> si occupa dal 2008 della rivalutazione, dello studio e della pubblicazione, in collaborazione con l'editrice neozelandese Artaria, delle opere inedite di Cimarosa.

Nato da una famiglia molto modesta ad Aversa nel 1749, non fu di certo un figlio d'arte e si accostò al mondo della musica in modo fortuito. Il padre, muratore, morì nella costruzione della Reggia di Capodimonte, lasciando la moglie e il piccolo di appena quattro anni. Fu un frate, di cui è incerto il nome, organista nel convento di San Severo dei Padri Conventuali al Pendino, ad aiutare sia spiritualmente che materialmente madre e figlio nella miseria in cui erano caduti e ad impartire le prime lezioni al giovane Domenico che, rivelata la sua inclinazione alla musica, fu accolto nel Conservatorio napoletano di Santa Maria di Loreto. L'istruzione musicale italiana si fondava sull'istituzione dei conservatori in cui i ragazzi poveri venivano avviati alla musica usufruendo di un insegnamento gratuito ed eccellente.<sup>5</sup>

Le notizie sui suoi maestri sono scarse e spesso poco verificabili; uno dei suoi biografi più attendibili, in quanto apprese molte notizie direttamente dal figlio del compositore, indica come primo maestro del giovane Domenico Manna, poi A. Sacchini<sup>6</sup> come maestro di canto e F. Fenaroli<sup>7</sup> come maestro di composizione. Come ci racconta il Florimo «il Cimarosa si mise sotto la direzione di Fedele Fenaroli, da cui cominciò ad apprendere il partimento, ossia l'armonia sonata, ed in appresso le più riposte difficoltà del contrappunto, gli artifici dello stile, e quel ch'è più, la bella semplicità, che il maestro seppe trasfondere nell'anima eminentemente armonica del giovinetto. Il Piccinni, che conobbe il Cimarosa più tardi, lo prese a ben volere; e, scorrendo in lui volontà ardentissima di apprendere, ne compì l'istruzione musicale».<sup>8</sup> Oltre che violinista, clavicembalista e organista, Cimarosa fu anche un cantante fornito di cultura e di buoni mezzi vocali, e già ai tempi del conservatorio interpretò la parte del protagonista nell'intermezzo *Fra Donato* di A. Sacchini.

Le sue prime esperienze di compositore avvennero nel campo della musica sacra, ma fu l'attività teatrale a conferire a Cimarosa la fama che lo accompagna tuttora. Esordì come musicista teatrale al Teatro de' Fiorentini nel carnevale del 1772 con *Le stravaganze del conte*, opera in 2 atti più un terzo costituito dalla farsa *Le magie di Merlina e Zoroastro*, che ebbe un modesto successo ma che fu l'inizio di una grande carriera. A questo lavoro, quattro anni dopo, seguì *La frascatana nobile* nota anche come *La finta frascatana*. Nonostante l'intensa attività di compositore e il fatto che «il suo stile naturale ed espressivo e la novità delle idee chiare e precise, lo avessero messo a livello de' grandi compositori di quel tempo, Guglielmi, Paisiello e Piccinni»<sup>9</sup>, Cimarosa ebbe il primo importante successo teatrale solo nel 1779, con *L'Italiana in Londra* al Teatro Valle a Roma.

La fama del musicista napoletano, legata soprattutto all'attività di autore comico, andò al di là dei confini italiani tanto che egli fu invitato nel 1787 alla corte di Caterina II per sostituire G. Sarti che a San Pietroburgo era maestro di cappella. Il viaggio verso la Russia fu l'occasione per visitare le principali corti italiane. Cimarosa fu presentato alla zarina dal duca di Serracapriola, plenipotenziario di Ferdinando IV re di Napoli. L'imperatrice lo accolse con entusiasmo e gli assegnò l'incarico di maestro di cappella e di insegnante di musica dei due nipoti. L'attività di Cimarosa a corte iniziò con la Messa a quattro voci in sol minore, considerato oggi il suo lavoro sacro più importante,

<sup>3</sup> Accademia Italiana Domenico Cimarosa, Associazione Culturale onlus-Aversa, <http://www.accademiaticimarosa.it/>

<sup>4</sup> Centro cimarosiano di studi, <http://www.accademialiricaticimarosa.org>

<sup>5</sup> BUKOFZER, *cit.*, p. 582.

<sup>6</sup> Antonio Sacchini (1730-1786) compositore della scuola musicale napoletana, allievo e poi maestro del Conservatorio di Santa Maria di Loreto, fu attivo come operista a Londra e Parigi.

<sup>7</sup> Fedele Fenaroli (1730 - 1818) fu compositore e insegnante. Oltre Cimarosa ebbe tra i suoi allievi molti compositori di fama tra cui N. Zingarelli e S. Mercadante.

<sup>8</sup> F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, 1882, p. 445.

<sup>9</sup> FLORIMO, *cit.*, p. 450.

scritta per la morte della duchessa di Serracapriola, e proseguì con drammi, cori, cantate e naturalmente con alcuni lavori teatrali tra cui *La felicità inaspettata* e *Atene dedicata*. Ma Caterina II ben presto si stancò del compositore italiano che nell'estate del 1791 decise di fare ritorno in patria. Cimarosa lasciò in Russia oltre la sua fama anche moltissima musica manoscritta, tanto che le biblioteche dei teatri imperiali crearono un museo cimarosiano.

Il viaggio di ritorno fu assai più lungo e più produttivo dell'andata, anche se non ci restano testimonianze esaurienti della sua attività di questo periodo. Dopo essersi fermato a Varsavia per tre mesi, Cimarosa arrivò nella Vienna di Leopoldo II, un monarca poco interessato al teatro musicale tanto che la capitale del suo impero viveva un momento di declino musicale: Salieri aveva lasciato la direzione del Teatro dell'Opera, Haydn si trovava a Londra e Mozart si era spento proprio nel dicembre del 1791. Il Teatro era dominato dai musicisti italiani e così anche Cimarosa ebbe l'occasione di raggiungere il successo che non aveva avuto in Russia e che indiscutibilmente arrivò con *Il matrimonio segreto*. Quest'opera ottenne un consenso enorme, tanto che Leopoldo II, pur non essendo un appassionato di musica, invitò a cena il compositore, i cantanti e i musicisti e fece replicare l'intera opera la stessa sera.

Dopo la rappresentazione di altre due opere, *La calunnia dei cuori* e *Amore rende sagace*, Cimarosa fece ritorno a Napoli preceduto dalla fortuna del *Matrimonio segreto*. L'opera fu opportunamente rimaneggiata con l'aggiunta di alcuni brani e fu rappresentata al Teatro dei Fiorentini nel 1773: il successo fu pari a quello viennese. *Il Matrimonio* ebbe ben 110 repliche in cinque mesi.

Le vicende politiche napoletane del 1799 coinvolsero il musicista che aderì alla rivoluzione e alla Repubblica Napoletana scrivendo anche un Inno repubblicano su parole di Luigi Rossi, che venne eseguito dagli allievi dei conservatori riuniti di Santa Maria di Loreto e di Sant'Onofrio. Naturalmente, quando trionfò la reazione, il musicista si trovò ad affrontare la ritorsione dei monarchici, anche perché nascose nella propria casa il giacobino Nicaso di Mase; più fonti asseriscono che la sua casa venne saccheggiata ed il suo clavicembalo scagliato dalla finestra. Certo è che a nulla gli valsero un'inversione di rotta e la composizione di una Cantata a tre voci in occasione del ritorno di re Ferdinando, e dell'inno *Bella Italia*, su testo di Vincenzo dei Mattei di Torre Susanna. Cimarosa fu incarcerato e liberato quattro mesi dopo per l'intervento di alcuni ecclesiastici o (come sostengono altri) per volontà dei Russi; in seguito lasciò il Regno delle Due Sicilie per recarsi prima a Padova e poi a Venezia. Gli venne affidato l'incarico di comporre "L'Artemisia", ma non la terminò, poiché i disturbi nervosi già manifestatisi in precedenza ed un carcinoma al basso ventre lo condussero alla morte l'11 gennaio del 1801.

Le esequie organizzate a Venezia testimoniarono la stima di cui godeva il compositore: fu eseguita una messa di Bertoja e altri brani, tra cui una rielaborazione per flauto di un tema degli *Orazi e Curiazi* di Luigi Giannella. Il corpo venne inumato nella Chiesa di S. Michele Arcangelo, che, adibita in seguito ad altro scopo, portò alla scomparsa dei suoi resti. Anche a Roma il cardinale Consalvi, amico del compositore, volle che fossero celebrate solenni onoranze e commissionò a Canova un busto che attualmente si trova al Museo Capitolino; in seguito restituì al figlio di Cimarosa, Paolo, i manoscritti che il compositore gli aveva affidato alla partenza per la Russia e questi ne fece dono al Conservatorio di Napoli nel 1852.

La Messa del 1768, oggetto del presente lavoro, è un'opera giovanile da cui già traspare il gusto e la perizia compositiva del giovane musicista. Cimarosa fu allievo dei gloriosi maestri napoletani e compì i suoi studi musicali: «...da siffatto insegnamento il Cimarosa ritrasse immenso partito, e le sue prime composizioni annunziavano già ciò ch'egli sarebbe divenuto un giorno, cioè il vero anello di congiunzione tra l'antica e la moderna musica».<sup>10</sup> Tale messa rappresenta un esempio della produzione sacra del Settecento che tante caratteristiche ha in comune con la scrittura operistica per la quale i nostri autori furono famosi anche al di là dei nostri confini e che fece *scuola* ai musicisti di tutta Europa a cominciare dai grandi tedeschi che tanto devono alla inventiva melodica propria della musica vocale italiana e soprattutto napoletana.

La produzione di Cimarosa è molto vasta: circa settanta melodrammi, molta musica sacra e profana, musica strumentale, tra cui ottantuno sonate per forte-piano e sei per clavicembalo. Ancora nel 1985, come riporta il D.E.U.M.M, le pubblicazioni a stampa comprendevano soltanto *Il matrimonio segreto*, *Le astuzie femminili*, *31 sonate* di incerta destinazione (clavicembalo o forte-piano) e una raccolta di arie.<sup>11</sup>

Molta musica di Cimarosa mette in risalto una preminenza della parte melodica su quella armonica e strumentale e le sue opere sono caratterizzate da un grande senso della melodia e dalla raffinatezza di gusto ma anche da una perizia nell'orchestrazione: egli «produsse una rivoluzione nella strumentatura di quel tempo arricchendo la sua orchestra con novelli impasti d'armonie e nuovi effetti di colorito ignorati fino allora»<sup>12</sup> come ebbe a precisare il suo biografo, Florimo.<sup>13</sup> La critica musicologica spesso ha assimilato Cimarosa in quella contrapposizione piena di luoghi comuni che mette a confronto la funzione dell'orchestra contro la preminenza della voce umana, l'opera tedesca a quella italiana.

<sup>10</sup> FLORIMO, *cit.*, p. 444.

<sup>11</sup> L. GHERARDI, voce *Cimarosa*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (nel seguito D.E.U.M.M), UTET, Torino, 1985.

<sup>12</sup> FLORIMO, *cit.*, p. 460.

<sup>13</sup> Francesco Florimo (1800-1888) compositore, musicologo e bibliotecario, dal 1851 fu direttore della biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella e fu autore de "La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii," opera in quattro volumi del 1882.

La sua musica giunge alle soglie dell'Ottocento caratterizzata da una linearità tutta settecentesca e dalla mancanza di quel tormento interiore che emerge invece nell'ultimo Mozart; Cimarosa appare, dunque, come figura che chiude un'epoca anche se ne segna uno dei punti più alti incarnando quel desiderio di *clarté* che è una delle aspirazioni dell'Illuminismo.<sup>14</sup>

Lo stile di Cimarosa si basa su «quel lusso prodigioso di motivi di prima impronta: facilità senza pari unita a quella grazia tanto fresca e vivace. Egli rappresenta l'inesauribilità melodica e le melodie delle *Astuzie femminili* e del *Matrimonio segreto* fanno capolino perfino nel *Barbiere* del prolifico melodista e sommo maestro di Pesaro. Il Cimarosa a giusto titolo può dirsi il più versatile ed il più potente ingegno del secolo d'oro della musica. Con copiosa e brillante fantasia seppe trovare le forme convenienti per ogni effetto o serio o giocoso nelle sue opere. Fu uno dei primi a comporre i *terzetti* e *quartetti* nel corpo delle opere, e coll'originalità delle idee imprese a nobilitare il dramma lirico, dando passione drammatica alle sue arie. Può dirsi anche di aver creata una nuova opera buffa nei così detti *parlanti*, innovando le forme drammatiche e comiche».<sup>15</sup>

## 1.2 La produzione sacra di Cimarosa

Nonostante i titoli operistici siano la parte più importante e cospicua della produzione musicale di Cimarosa, anche nel campo della musica sacra il musicista ci ha lasciato un gran numero di lavori. Il contesto culturale in cui nacquero le composizioni sacre, anche le prime, era tutt'altro che modesto; la scuola napoletana, con Francesco Durante, Leonardo Leo, Francesco Feo, Niccolò Porpora, G. B. Pergolesi, aveva operato intensamente nel campo della musica sacra e il giovane Cimarosa ebbe la possibilità certamente di fare propri gli insegnamenti diretti e indiretti di tanti insigni maestri. Napoli, capitale del Regno, era un luogo di grande attività culturale e artistica. In questo periodo furono edificati tanti teatri e anche la musica sacra ebbe grande attenzione, tanto che durante il regno di Carlo di Borbone veniva eseguita ed ascoltata sistematicamente nella Cappella di Corte della Reggia.<sup>16</sup>

Numericamente il catalogo delle opere sacre di Cimarosa è abbastanza nutrito, anche se una elevata percentuale è rimasta manoscritta. Il lavoro più famoso è certamente la Messa da Requiem in sol minore scritta per il funerale della duchessa di Serracapriola. Certamente la sua produzione di musica religiosa risente e rispecchia in pieno lo stile sacro settecentesco che vide, accanto alla composizione contrappuntistica, l'introduzione di elementi dello stile melodrammatico e della cantata con voci soliste, basso continuo e strumenti.

Viene riportato qui di seguito l'elenco delle messe e degli altri lavori sacri contenuto nel testo di **Florimo**.<sup>17</sup>

### Messe

- Messa in fa maggiore per 2 tenori, basso e strumenti (1765)
- Messa in fa maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e strumenti (1768)
- Messa in do maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra (1772)
- Messa in re maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra (1776)
- Messa in sol maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra (1782)
- Missa pro defunctis in sol minore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra (San Pietroburgo, 1787)
- Messa in mi maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra (maggio 1796)
- Messa in do minore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra (1799)
- Messa in do maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e strumenti
- Messa in do minore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra
- Messa in re maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra
- Messa in re minore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra (Vienna)
- Messa in mi maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra
- 3 Messe in fa maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra
- Messa in fa maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e basso continuo
- Messa breve in sol maggiore per due tenori, basso e tastiera
- Messa per l'Avvento in sol maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e organo
- Messa in si maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra
- Requiem in fa maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra

### Altri lavori sacri

- Mottetto (1765)
- Domine (1765)
- Credo in re maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e strumenti (1768)
- Magnificat per soprano, contralto, tenore, basso e strumenti (1769)

<sup>14</sup> GHERARDI, *cit.*

<sup>15</sup> FLORIMO, *cit.*, p. 455.

<sup>16</sup> V. GLEJESES, *La storia di Napoli dalle origini ai nostri giorni*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1974, p. 741.

<sup>17</sup> Florimo, *cit.*, pp. 460-464.

- Gloria Patri per soprano e strumenti (1769)
- Salmo XII (tradotto in italiano) per soprano e strumenti (1769)
- Laudate per soprano e strumenti (1769)
- Mottetto (1770)
- Quoniam per soprano e strumenti (1770)
- Litania per soprano, contralto, tenore, basso e strumenti (1775)
- Antra, ubis quaestus echo per contralto e orchestra (1780)
- Pave coelum per contralto e orchestra (2 aprile 1782)
- Domine per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra (1782)
- Quasi leo per basso e orchestra (1782)
- Dixit per soprano, contralto, tenore, basso e strumenti (1796)
- Te Deum per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra (1798)
- Kyrie in do maggiore per soprano, contralto, basso e orchestra
- 2 Kyrie in si maggiore per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra
- Credo in re maggiore per 2 soprani, contralto, tenore, basso e orchestra
- Salve regina per soprano, basso e strumenti
- O salutaris hostia per soprano, tenore, basso e orchestra
- Domine per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra
- Ab unda furibunda per basso e orchestra
- Memento Domine David per basso e organo
- Benedictus Dominus per 4 voci e organo
- Inno dei Santissimi Pietro e Paolo per 2 voci e organo
- Laudamus, gratias et Domine per soprano, tenore, basso e basso continuo

### 1.3 La messa come forma musicale

Da tempo antichissimo e probabilmente sin dalla loro prima apparizione, tutte le parti della messa furono cantate, pur se per lungo tempo le sezioni del *proprium*<sup>18</sup> ebbero, anche sotto il profilo musicale, maggiore importanza che non quelle dell'*ordinarium*<sup>19</sup>.

Il canto ha costituito sin dalle origini una parte integrante nella celebrazione della messa continuando in ciò la prassi sinagogale. Nella messa gregoriana le parti eseguite dall'assemblea (generalmente a cori alternati) rivestivano maggiore interesse musicale di quelle eseguite dal celebrante e, a eccezione del Gloria e del Credo, avevano un carattere melodico più sviluppato. Il secolo XII segnò il declino della messa in canto piano e la comparsa con la scuola di Notre Dame delle prime elaborazioni polifoniche di alcune parti della messa. A iniziare dal sec. XIII, alla tradizionale intonazione in canto gregoriano si affiancarono interpretazioni polifoniche di isolati brani del *proprium* e conseguentemente dell'*ordinarium*, nello stile dell'*organum* e, in seguito, della clausola e del mottetto. Con l'ingresso della polifonia si sviluppò nei secoli sia l'elaborazione polifonica delle parti del *proprium* che dell'*ordinarium*. Nella prima metà del Quattrocento l'*ordinarium* fu oggetto di una ulteriore attività creativa che andava verso la realizzazione di un organismo sempre più unitario. Dalla prima metà del Seicento alla messa fu applicato il nuovo stile concertante per voci e strumenti, anche se la tradizionale tecnica polifonica a cappella (il cosiddetto "stile antico" o "osservato") continuò ad essere utilizzato in pratica sino ai nostri giorni.

Infatti, i mutamenti stilistici che a partire dal Seicento coinvolsero la produzione musicale europea toccarono e modificarono anche la musica sacra che già con il Concilio di Trento aveva avuto un nuovo assetto dovendo fare i conti con una riforma liturgica dei paesi cattolici, che comportò esiti nuovi anche in ambito musicale. I dettami del Concilio in ambito liturgico-musicale raccomandavano la comprensibilità dei testi liturgici e i compositori cercarono di tenerne conto, facilitati nel compito dall'allontanamento dell'imitazione polifonica che il nuovo gusto seicentesco introdusse.

Allo stesso tempo, però, il senso delle singole parole perse di importanza poiché probabilmente si dava maggior peso allo sfarzo esteriore soprattutto nelle composizioni celebrative, né si desiderava approfondire musicalmente i contenuti teologici dei testi; vi era solo una minima e riconoscibile traduzione musicale del senso delle parole, giacché le messe seicentesche hanno una sorta di formule ricorrenti, spesso con semplici moti ascendenti sulle parole "et ascendit in coelum" o prolungati accordi minori sul "mortuorum" del Credo.

Lo stile severo nella messa e altre composizioni sacre fu modernizzato e poi mutato dall'introduzione del basso continuo mentre si facevano sempre più strada nella liturgia "concerti" per voci soliste con organici ridotti e, a partire dalla metà del Seicento, lo stile concertante, ampiamente utilizzato a Venezia, interessò anche l'*Ordinarium Missae*. La *Messa concertata con due violini e violoncello* di Francesco Cavalli (Venezia, 1656) divenne un esempio da emulare. La musica sacra raggiunse così un livello artistico che l'avvicinava alla musica profana, soprattutto al genere dell'opera

<sup>18</sup> Parte mobile della messa che comprende Introito, Graduale, Alleluia, Offertorio e Communio, i cui testi cambiano da una celebrazione all'altra.

<sup>19</sup> La parti fisse della celebrazione: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.

teatrale. Questo tipo di messa divideva la sillabica del testo in blocchi omofonici che venivano contrapposti alle parti strumentali permettendo al contempo sia la comprensibilità del testo che l'uso di grandi masse sonore.

Nel XVIII secolo, le magnifiche messe in stile concertato cominciarono gradualmente a scomparire e in Italia incominciò a svilupparsi un linguaggio che coniugava lirica profana e rigori della tecnica tradizionale. La musica sacra «non trovò un suo stile definitivo ma continuò ad ondeggiare tra canto e polifonia, tra sensualismo e scuola, tra convenzionalismi tecnici e stupende affermazioni espressive»<sup>20</sup> e non poté fare a meno di accogliere le innovazioni che dall'opera si estendevano a tutti i generi musicali, ma i musicisti seppero trovare un accettabile compromesso tra contrappunto e cantabilità, tra fuga e melodramma.

Nella scuola napoletana, a partire da Alessandro Scarlatti, si affermò una sorta di bilinguismo musicale: le sue messe scritte in rigoroso stile contrappuntistico seguivano infatti anche il gusto moderno della monodia accompagnata e della sinfonia concertante.<sup>21</sup> Successivamente fu Pergolesi, con il suo *Stabat Mater*, specchio della religiosità settecentesca, a mostrare la via che lo stile galante poteva imboccare nel campo della musica sacra ed è questa via che i musicisti del tempo percorsero.<sup>22</sup> Nelle Messe di questo periodo alcune parti del Kyrie, le parti finali di Gloria e Credo e gli Amen conclusivi furono trattati in stile fugato; le preghiere più lunghe furono suddivise in sezioni minori e trattate come pezzi chiusi, arie o duetti; il coro interveniva in stile omofono alla pari di un finale di opera seria, mentre organo e orchestra, completa di fiati nelle occasioni solenni, potevano sia semplicemente rinforzare le voci che arricchire il tessuto armonico.

Spesso nell'*Ordinarium Missae* venivano musicati solo Kyrie e Gloria, e le parti mancanti venivano completate da brani a cappella preesistenti. Invece il Sanctus e l'Agnus Dei erano omissi.<sup>23</sup>

Il percorso della musica sacra nel periodo classico e romantico proseguì con le Messe Sinfoniche, opere di intensa religiosità ma spesso non destinate al culto; esse per la loro grandiosità vanno oltre l'ambito liturgico ed hanno una prevalente destinazione concertistica.

---

<sup>20</sup> A. DELLA CORTE – G. PANNAIN, *Storia della musica*, UTET, Torino, 1964, vol II p. 262.

<sup>21</sup> DELLA CORTE – PANNAIN, *cit.*, p. 264.

<sup>22</sup> G. PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, in *Storia della musica*, EDT, Torino, 1984, vol VI p. 104.

<sup>23</sup> F. KÖRNDL, *La musica sacra del Sei e Settecento nella tradizione cattolica e luterana*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi ed., Milano 2006, vol I, p. 559.

## 2.1 Cenni generali

La Messa in fa maggiore risale al 1768, quando Cimarosa aveva solo diciannove anni. E' un lavoro giovanile che non manca di evidenziare da un lato le capacità del giovane compositore e dall'altro l'influenza che, soprattutto a Napoli, l'opera in musica esercitava su tutti i generi, compresa la musica sacra. Il manoscritto porta il titolo di «Messa a 4.o Voci con piu Istromenti / Di Domenico Cimarosa / 1768» è in formato 203x208 mm., ed è conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella" di Napoli alla collocazione 20.5.15. Il manoscritto è costituito da 57 carte numerate in alto a destra sul recto del foglio, e, oltre al frontespizio e le carte di rilegatura, ha copertina cartonata rigida.

La Messa è costituita dal solo *Kyrie* e *Gloria*, dunque si iscrive nel genere di *missa brevis* stabilizzatasi nella scuola napoletana da Durante in poi, la cosiddetta *Messa di Gloria* in cui venivano musicate le prime due parti dell'Ordinario; in questo tipo di composizione si concentrava il maggior sforzo contrappuntistico nel *Kyrie*, alternando nel *Gloria* parti scritte in corale omofonico, contrappuntistico e fugato, con l'aria solistica e il pezzo concertato d'insieme<sup>24</sup>. La Messa di Cimarosa segue proprio questo schema: ha un *Kyrie* tripartito che comprende la *fuga* come brano centrale e il *Gloria* strutturato in sette episodi autonomi.

Di questa messa è stata pubblicata dal maestro Jolando Scarpa una versione per voci e basso continuo trascritta da un manoscritto, probabilmente di area veneziana, proveniente da una collezione privata.<sup>25</sup> Questa versione manca delle introduzioni orchestrali e delle parti affidate ai soli strumenti, ma la parte vocale, tranne qualche minima differenza, è in pratica la stessa. A Venezia il compositore aversano trascorse l'ultimo periodo della sua vita e ricoprì l'incarico di direttore di coro nell'Ospedaletto,<sup>26</sup> gli fu commissionata l'Artemisia, opera che non ebbe tempo di portare a termine, ed è probabile che avesse fatto fronte a qualche altra commissione con brani da lui precedentemente composti. Potrebbe essere il caso di questa messa giovanile rimaneggiata in modo da essere utilizzata senza l'orchestra per un'occasione meno solenne.

La struttura del *Kyrie* segue la divisione canonica del testo, la prima invocazione prevede l'intervento omofonico del coro e lo stesso materiale melodico è poi riutilizzato per la terza invocazione *Kyrie*, mentre il *Christe* si presenta con un fugato scritto in stile contrappuntistico. Il *Gloria* è suddiviso in sette parti: il *Gloria in excelsis* è affidato ai tutti, il *Laudamus te*, il *Gratias agimus*, il *Domine Deus* ed il *Quoniam tu solus sanctus* sono musicati come quattro arie solistiche rispettivamente per soprano, contralto, basso e tenore, mentre il *Qui tollis* è invece affidato al quartetto vocale. Il *Cum sancto Spiritu* riutilizza il *tutti* vocale ed è seguito dalla lunga sezione fugata dell'*Amen* finale.

Le due sezioni contrappuntistiche della messa non seguono certo uno stile "severo", ma si inseriscono nella prassi dell'epoca che affiancava allo stile moderno proveniente dall'opera i raffinati artifici dello stile "osservato". Il ricorso al contrappunto si rifaceva al retaggio proprio della musica religiosa e rappresentava quasi un "valore" all'interno delle scuole compositive; era il modo di mettere in mostra la capacità di destreggiarsi in quel "contrappunto osservato" considerato dai dotti come vero modo di comporre.

All'epoca della composizione della Messa, il diciannovenne Cimarosa era ancora allievo del Conservatorio. Il contesto in cui probabilmente nacque questo lavoro è certo legato all'iniziale attività del giovane musicista che si affacciava nell'ambiente musicale napoletano. Sembra chiaro, però, che la partitura non sia una esercitazione compositiva ma che fosse stata scritta per qualche occasione o comunque per essere eseguita, anche se alcune annotazioni sembrano mettere in evidenza la condizione di allievo del giovane Cimarosa. Ad esempio i termini *stretto*, *pedale* riportati nel manoscritto, sembrano essere l'annotazione di chi potrebbe ancora essere soggetto a qualche tipo di valutazione e vuol mettere in evidenza la sua consapevolezza nell'utilizzo dei vari aspetti compositivi. Certo l'occasione per la quale la Messa fu composta deve essere stata piuttosto solenne, oppure il luogo al quale fu destinata doveva essere dotato di una cappella musicale sufficientemente nutrita se si considera che l'organico è abbastanza completo e comprende anche gli strumenti a fiato ma non è da escludere che potesse essere eseguita dagli stessi allievi del conservatorio.

L'organico complessivo è costituito da due oboi, due trombe, due corni, violini primi e secondi, violetta, basso continuo, ed è differenzialmente distribuito nei vari brani. Le parti corali hanno un organico più completo, con i fiati che affiancano gli archi, così da dare maggior volume e incisività, e sostengono il *tutti* vocale; nei brani solistici il solo impiego di basso continuo e archi contribuisce a creare momenti meno maestosi ma più intimi e più appropriati per far emergere la voce dei solisti. L'utilizzo delle trombe e dei corni, mai insieme nello stesso brano, certamente può essere dettata dalla tipica prassi del tempo o da esigenze timbriche e di equilibrio di volumi sonori, ma potrebbe far pensare

<sup>24</sup> R. DI BENEDETTO, voce *Napoli*, in D.E.U.M.M., UTET, Torino, 1984.

<sup>25</sup> J. SCARPA, *Messa a quattro voci e Basso continuo* di Domenico Cimarosa, da un manoscritto senza indicazione della fonte, <http://www.cpd1.org>, alla voce.

<sup>26</sup> P. DI LORENZO, *Litanie della Vergine a quattro voci con violini e basso*, Quaderni di musica antica XIV, Associazione Culturale F. Durante, Caserta, 2007.

anche alla disponibilità di soli due strumentisti che fungevano sia da cornisti che da trombettisti. Del resto non era insolito che nel settecento alcuni esecutori, soprattutto di strumenti a fiato, potessero suonare strumenti diversi<sup>27</sup>.

Nel *Gloria* vengono impiegate le “Trombe lunghe”: si tratta probabilmente di trombe dal canneggio lungo, forse sul tipo della chiara, una tromba naturale (senza pistoni) di concezione molto semplice, con un tipico suono acuto, limpido e chiaro. Possiamo riscontrare l’impiego delle trombe lunghe anche in Mozart e Pergolesi; nell’*Olimpiade* di quest’ultimo, ad esempio, è richiesto l’intervento di «trombe da caccia» e «trombe lunghe», delle cui caratteristiche e del cui suono reale assai poco sappiamo<sup>28</sup>.

Gli altri due brani che hanno in organico le trombe non riportano la dicitura trombe lunghe, dunque si tratta di normali trombe in do; la scrittura infatti è in chiave di violino con l’armatura di chiave completa, ma mentre per il brano in do maggiore (*Cum sancto*) si potrebbe anche pensare che il compositore abbia scritto *trombe* e non *trombe lunghe* pensando comunque allo stesso strumento utilizzato nel *Gloria*, quindi trombe lunghe, ciò risulta improbabile per il *Quoniam* che è in re maggiore e quindi in una tonalità difficile per lo stesso strumento a canneggio lungo. Possiamo dunque ipotizzare una disponibilità di strumenti di diversa intonazione.

La distribuzione degli strumenti in partitura prevede sempre le trombe o i corni sopra gli oboi secondo una prassi invalsa a quell’epoca e comune non solo all’Italia. La presenza delle trombe in testa alla partitura trae origine dall’elevata considerazione e dalla posizione sociale dei suonatori di tromba soprattutto in area tedesca, così come riscontriamo anche in alcune cantate di J. S. Bach.<sup>29</sup> Tra gli strumenti ad arco, nella Messa in fa maggiore, viene utilizzata la *violetta*. Il termine violetta qui non si riferisce alla viola piccola, cioè il membro più piccolo e acuto delle viole da braccio (che si diffusero a partire dal XVI secolo e che nel XVI e XVII secolo erano ancora una viola da braccio più piccola del contralto, normalmente scritta in chiave di mezzosoprano), ma allo strumento da braccio che normalmente era di registro intermedio tra il violino e il basso di viola o il violoncello. Essa aveva le parti di ripieno armonico o di semplice raddoppio all’acuto del basso. Veniva indicata come violetta in quanto in genere il termine “viola” si riferiva più che altro agli strumenti da gamba.<sup>30</sup> Questa, dunque, sembra essere l’indicazione di Cimarosa che, infatti, non scrive per esteso la parte indicata per la violetta, ma indica semplicemente “col basso” rimandando così alla stessa parte del basso continuo da eseguire all’ottava superiore.<sup>31</sup>

Il basso continuo, come da prassi affermatasi nel periodo barocco, rappresenta la voce grave, la parte armonica fondamentale che nelle composizioni del XVII e XVIII secolo accompagna ininterrottamente il discorso musicale; dalla sua disposizione l’accompagnatore deduceva lo sviluppo armonico del pezzo e, per una maggiore precisione nell’indicazione degli accordi, faceva uso di numeri, posti prima sopra e poi sotto le note del basso, la cui funzione era di precisare i rispettivi intervalli armonici. Nella Messa di Cimarosa il basso continuo, in linea con la tradizione italiana, non ha numerica se non sporadicamente nei casi in cui il compositore vuole precisare l’armonia e renderla omogenea e coerente con le voci degli altri strumenti e con la parte vocale. Del resto la prassi del basso continuo era da tempo standardizzata, l’abilità dei *continuisti* era talmente perfezionata che sarebbe stata superflua una numerica più esaustiva.

Gli strumenti utilizzati per realizzare il basso continuo in genere, erano in primo luogo gli strumenti d’armonia come l’organo e il cembalo, uniti ad altri strumenti secondo una prassi che dal Seicento in poi si era affermata. La scelta degli strumenti per la realizzazione del basso era fatta in base ad esigenze acustiche, come la grandezza degli ambienti destinati all’esecuzione, ma anche commisurata alla disponibilità degli esecutori e al genere di partitura. Nel caso della musica sacra era più probabile che lo strumento armonico fosse l’organo ma esso poteva essere affiancato da altri strumenti come il violoncello o altro tipo di basso.<sup>32</sup>

## 2. 2 I brani della *missa brevis*: Kyrie e Gloria

Dall’analisi della partitura possiamo ricavare la seguente tavola sinottica:

Titolo	Organico vocale	Organico strumentale	Tonalità	Tempo-andamento
<i>Kyrie eleison</i>	Tutti	Corni, oboi, violini, violetta col basso, basso continuo	Fa maggiore	4/4 (Largo)
<i>Gloria in excelsis</i>	Tutti	Trombe lunghe, oboi, violini, violetta col basso, basso continuo	Do maggiore	4/4 Allegro con brio
<i>Laudamus</i>	Canto solo	Violini, basso (continuo)	Sol maggiore	4/4 Andante grazioso

<sup>27</sup> C. FERTONANI, *Orchestra e stili orchestrali*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Milano, 2004. vol IV, p. 498.

<sup>28</sup> R. DE SIMONE, *Il mio Settecento con la chitarra elettrica*, articolo di Valerio Cappelli, *Corriere della Sera*, 20-01-2011.

<sup>29</sup> BUKOFZER, *cit.*, p. 580.

<sup>30</sup> voce, *violetta*, in D.E.U.M.M., UTET, Torino, 1984.

<sup>31</sup> In qualche manoscritto a volte è possibile trovare alcune note scritte per esteso nella parte della “violetta col basso”, lì dove la parte del basso continuo, trasportata all’ottava superiore, esce dalla estensione della viola, ma in questo manoscritto di Cimarosa non si trova alcun caso del genere.

<sup>32</sup> voce *Basso Continuo*, D.E.U.M.M., UTET, Torino, 1984.

<i>Gratias agimus</i>	Basso solo	Corni, oboi, violini, basso continuo	Do minore	4/4 Allegro maestoso
<i>Domine deus</i>	Alto solo	Violini, basso (continuo)	Sib maggiore	4/4 Andantino
<i>Qui tollis</i>	Quartetto-canto, alto, tenore, basso	Violini, basso continuo	Sol minore	4/4 Tempo giusto
<i>Quondam</i>	Tenore solo	Trombe, oboi, viola, basso (continuo)	Re maggiore	4/4 Allegro spiritoso
<i>Cum sancto</i>	Tutti	Trombe, oboi, violini, violetta col basso, basso continuo	Do maggiore	4/4 Largo

La partitura originale del **Kyrie** ha un sistema di 12 righe per pagina, dal foglio 1v al 10r, per un totale di 100 misure. L'organico è di due corni, due oboi, violini I e II, violetta, basso continuo, coro (canto, alto, tenore, basso).



**Figura 1.** L'incipit del *Kyrie* nel manoscritto.

All'inizio manca l'indicazione di andamento, ma poiché alla ripresa dell'ultima invocazione è scritto *largo*, questo stacco di tempo può considerarsi valido anche per la prima parte del brano che è tripartito e segue la divisione canonica del testo. L'introduzione orchestrale coinvolge tutto l'organico strumentale, ma nonostante il *tutti* e l'andamento *largo*, la solennità di questo pezzo è mitigata dal ritmo puntato dei violini i quali conferiscono così quel carattere di leggerezza che ci introduce immediatamente in un clima sonoro tipicamente settecentesco; è chiaro sin da subito che siamo lontani dallo stile osservato o dalla pomposità del Barocco. Dopo 5 battute di introduzione orchestrale entra tutto il coro con una sezione omofonico-accordale accompagnata dall'intero organico.



**Figura 2.** *Christe*: incipit della fuga nel manoscritto.



Segue il *Christe*, in stile fugato, nella tonalità di fa minore, a segnare un'area più austera e raccolta, accompagnata da un diverso impasto timbrico; i fiati "tacciono" mentre le voci intonano un tema fugato caratterizzato da alcuni intervalli cromatici. La fuga è scritta in tempo tagliato, ma i valori sono quelli del 4/2, secondo la tipica scrittura dello stile contrappuntistico. Il basso continuo segue la chiave di ciascuna voce ad ogni rispettiva entrata del tema a sottolineare l'accompagnamento del continuo "al tasto". Il *Christe* ha una chiusa a battuta 62, dove, dopo la cadenza sulla dominante di fa minore, ha inizio lo stretto, indicato in originale nella partitura. A battuta 89 due sole misure strumentali introducono l'ultima invocazione del Kyrie che riprende la stessa melodia iniziale, leggermente modificata nella cadenza finale.

La partitura originale del **Gloria in excelsis** ha un sistema di 12 righe per pagina, da 10v a 20r, per un totale di 130 misure. Il testo è scritto solo sotto il rigo della voce del Basso nelle parti in cui il coro canta in stile omofonico, mentre è riportato in tutte le voci quando ci sono episodi imitativi. L'organico comprende due trombe lunghe, due oboi, violini I e II, violetta col basso, coro (*canto, alto, tenore, basso*), basso continuo.



Figura 3. L'incipit del *Gloria* nel manoscritto.

Le indicazioni di andamento sono poste sotto il rigo del continuo ed in particolare nella ripresa del *Gloria* è leggibile solo *Allegro* [con brio]. Alla fine del brano troviamo parzialmente leggibile: *Segue solo*.

Gli episodi autonomi del *Gloria* proseguono con il **Laudamus te** che è per Soprano solo, Violini I e II, basso continuo, in tonalità di Sol maggiore con l'indicazione di *Andante grazioso* in 4/4.

La struttura del brano è tripartita: al *Gloria* iniziale in do maggiore, *Allegro con brio*, segue *Et in terra pax* nella tonalità di do minore e il brano si conclude con la ripresa del *Gloria* iniziale nuovamente in do maggiore. L'introduzione orchestrale di 24 misure si articola fino a battuta 12 con un tutti orchestrale che cadenza sulla dominante sol maggiore ed è seguita da un *Soli* in cui tacciono le trombe. Alla misura 25 entra il coro omofonico sullo stesso materiale melodico dell'introduzione orchestrale; qui le entrate del coro sono sostenute da tutti gli strumenti e il motivo vocale si alterna agli interventi dei soli archi. A battuta 40 inizia un episodio più melodico e meno maestoso in cui il soprano e il contralto sono accompagnati da archi e continuo. Da battuta 47 nuovamente il *tutti* vocale dà luogo ad un episodio imitativo che conduce alla cadenza finale sul sol maggiore. Inizia dunque a battuta 57 l'*Andante* nella tonalità di do minore per l' *Et in terra pax*, che a battuta 96 cadenza sulla dominante per permettere la ripresa del *Gloria in excelsis* a cui manca, rispetto all'inizio, l'introduzione orchestrale.

In ogni pagina dell'originale ci sono tre sistemi da quattro righe da foglio 20v a 22v, per un totale di 60 misure. La voce del *Canto* è in chiave di Soprano. Il termine *Andante grazioso* sembra essere una indicazione caratterizzante e rappresentativa per questo brano leggero e morbido. Le dinamiche presentano un interessante alternarsi di *sf* e *p* tra violini e continuo, indicazioni che, più che a modifiche di volume o ricerca di chiaroscuri, sembrano voler condurre a "messe di voce" sia dinamiche che accentuative le quali descrivono un elegante gioco di accenti alternati. L'orchestra qui, come negli altri brani, non si limita ad un semplice accompagnamento ma canta assieme alla voce. Il brano si apre con un'introduzione strumentale di 12 misure in cui viene esposto il materiale tematico intonato poi dalla voce a partire dalla misura 13, dove il soprano si alterna ai violini nella prima idea musicale, proseguendo fino alla misura 35 in cui

c'è la ripetizione delle prime 5 misure della parte vocale, seguite da alcuni passaggi di agilità. A misura 49 viene ripresa la stessa idea melodica di battuta 21 e seguenti, ma questa volta non nella tonalità della dominante bensì in tonica. Dopo un altro passaggio di agilità vocale che riprende il motivo ascendente e discendente dei violini di battuta 11 si arriva alla cadenza di battuta 55 dove una coda orchestrale condensa in 5 misure i due motivi principali dell'introduzione.



Figura 4. L'incipit del *Laudamus Te* nel manoscritto.

Il **Gratias agimus**, altro episodio del *Gloria*, si presenta nel manoscritto con un sistema di otto righe per pagina, dal foglio 23r al 31r, per un totale di 86 misure. Il brano è per basso solo nella tonalità di mi♭ maggiore e ha l'indicazione "Allegro Maestoso" che compare in basso sulla pagina iniziale. L'inizio è affidato ad una introduzione strumentale di 19 misure in cui il *tutti* orchestrale presenta il materiale melodico su cui si sviluppa tutto il brano. A battuta 20 entra il solista con il motivo iniziale accompagnato dagli archi mentre i fiati tacciono e sottolineano solo le parti cadenzali. Da battuta 35 il solista intona un lungo vocalizzo su una progressione di quattro battute che cadenza sul sib. Da battuta 42 a 47 vi è un episodio strumentale che conferma la tonalità di sib, seguito poi a battuta 48 da un movimento più ritmico sottolineato dalle quartine di semicrome dei violini. A misura 55 ha inizio *Propter magnam gloriam* che, attraverso un lungo vocalizzo, riporta al motivo iniziale che riparte da battuta 65; qui l'ultimo *propter* conduce alla cadenza su mi♭ maggiore. Da battuta 75 a 77 entrano in sequenza anche gli oboi e i corni per la cadenza di battuta 78. Le ultime otto misure sono solo strumentali e ripropongono l'introduzione (da battuta 12 a 19).

Sulla pagina finale compare sempre in basso: *Segue alto solo*.

Per il **Domine Deus** il manoscritto presenta tre sistemi di tre righe per pagina, dal foglio 31v al 35r, per un totale di 107 misure. L'indicazione *Andantino* compare, abbreviata, sotto il primo sistema. La voce è in chiave di contralto, il continuo è indicato solo come Basso. In fondo al foglio 35 c'è l'indicazione *Segue quartetto*. Il brano ha una introduzione strumentale di 17 misure a cui, dopo una prima parte delicata e scorrevole in tonica, segue un breve episodio sulla dominante minore che però non muta il clima sereno dell'intero brano. La prima idea musicale occupa le prime quattro misure e dopo una scala ascendente dei violini riprende come da battuta 2. Ancora, la ripetizione della prima misura porta ad un episodio in fa minore dal quale si torna nuovamente all'inciso iniziale che cadenza sul si bemolle. Qui entra la voce ad intonare il materiale melodico dell'introduzione. A misura 36, mentre l'ensemble delinea l'armonia con crome ribattute, la voce si dispiega in un episodio di agilità vocale fino a battuta 43, seguito ancora da un lungo vocalizzo sulla parola *Patris*, il tutto sempre nella regione della dominante. A battuta 61 inizia la seconda parte del brano che sostanzialmente riprende il materiale melodico iniziale e si conclude con una ripresa dell'introduzione strumentale.

Nel **Qui tollis** il manoscritto presenta un sistema di sette righe per pagina, da 35v a 41v, per un totale di 60 misure. Il brano per soprano solo è nella tonalità di sol minore e come organico prevede basso continuo e violini I e II ed è affidato al quartetto vocale. L'indicazione "*tempo giusto*" sembra raccogliere in un certo senso anche il significato della realizzazione in riferimento al testo intimistico; la scrittura musicale è infatti trasparente, *giusta* anche nel dosaggio degli affetti e l'indicazione "*giusto*" sembra quasi un invito all'equilibrio e alla riflessione. Il brano ha un tema in levare con uno schema imitativo distribuito tra violini I e basso che viene poi ripreso dalle voci e che caratterizza l'inizio di ognuna delle tre sezioni del testo; per la terza frase, *Qui sedes ad dexteram Patris*, il disegno

imitativo è presentato ad entrate più ravvicinate come si addice per uno *stretto*. Anche in questo brano le indicazioni di *sf* e *p* alternate tra gli strumenti creano una sequenza di accenti che vanno a cadere spesso sul tempo debole della misura.



Figura 5. L'incipit del *Qui tollis* nel manoscritto.

L'episodio successivo è quello del **Quoniam tu solus sanctus**; qui il manoscritto contiene un sistema di otto righe per pagina, dal foglio 42r al 51r, per un totale di 104 misure. Quest'aria per tenore è scritta stranamente in chiave di soprano e nella versione per organo curata da Scarpa<sup>33</sup> il brano è indicato per soprano. Ma anche la Messa in Do maggiore dello stesso Cimarosa, che non riporta l'anno di composizione ed è anch'essa manoscritta, ha il brano per tenore scritto in chiave di soprano. E' probabile che la tessitura acuta di queste arie abbia determinato la scelta della chiave, del resto sembrano scritti per un tenore cosiddetto "leggero" dunque adatti ad un *contratenor*. Nell'originale le trombe sono scritte sopra gli oboi, seguono i violini, il canto e in ultimo il rigo del basso. Sia le trombe che gli oboi hanno due pentagrammi. L'*allegro spiritoso* definisce bene il clima sonoro di questo brano molto brioso e gradevole che l'intero ensemble strumentale introduce per venti misure nelle quali si presentano i motivi musicali affidati prima a oboe primo e violini primi e poi alla voce che entra a battuta 21. La parte vocale è sempre accompagnata dagli archi, mentre i fiati sottolineano i punti cadenzali e rinforzano gli archi negli episodi strumentali. La melodia principale, con le crome staccate, i ribattuti delle trombe e l'accompagnamento di quartine di semicrome dei violini secondi, contribuisce a rendere il brano leggero e brillante. Tra le indicazioni agogiche c'è un segno, non sempre chiaro, che si ritiene di interpretare come *as*, (assai forte) che nella trascrizione viene indicato come *ff*; come per l'indicazione *sf*, potrebbe indicare un accento, un appoggio piuttosto intenso.

A conclusione troviamo il **Cum Sancto Spiritu** con l'**Amen** finale dove il manoscritto riporta un sistema di dodici righe per pagina, dal foglio 51v al 57v, per un totale di 103 battute. Il brano ripropone la tonalità di Do maggiore che è quella di impianto del *Gloria in excelsis*. L'andamento *largo*, l'organico completo e l'ingresso omofonico del coro contribuiscono a dare solennità all'intonazione dell'ultima parte di testo del *Gloria*, una solennità ancora una volta attenuata dall'accompagnamento strumentale che contrappone il ritmo puntato degli archi alla sestine di semicrome degli oboi, una sorta di andamento cullante in contrasto con il blocco accordale del coro che scandisce il testo. Un breve episodio imitativo sulle parole *Dei Patris* conduce alla cadenza sulla dominante di misura 10 che prelude alla fuga dell'**Amen** finale. Come per l'analoga sezione contrappuntistica del *Christe*, anche questa fuga è scritta in tempo tagliato ma con i valori del 4/2. L'organico è di soli archi e continuo fino alla battuta 29 quando anche oboi e trombe rinforzano l'accompagnamento che si limita al raddoppio delle voci. A battuta 50 l'indicazione *pedale* sottolinea il pedale di dominante che conduce alla cadenza di battuta 56 dove ha inizio lo *stretto*, anch'esso indicato da una dicitura in basso alla pagina.

L'accompagnamento strumentale a battuta 73 introduce un inciso melodico indipendente che conduce ad un aumento della densità musicale; è una melodia delicata con caratteristici ribattuti di semiminime staccate che arriva quasi "in punta di piedi" e che dopo il *forte* risuona nel *piano* come un'eco: qui l'indicazione *sottovoce* con cui si ripetono ancora gli *Amen* del coro amplifica l'effetto, potremmo dire, "teatrale" degli ultimi *Amen* che sostenuti dal forte di tutti gli strumenti concludono solennemente questo inno di gloria.





Figura 6. L'explicit del *Amen* nel manoscritto.

<sup>33</sup> SCARPA, *cit.*, p. 16.



### 2.3 Trascrizione del manoscritto: criteri adottati

Riguardo la distribuzione in partitura degli strumenti si è seguito il criterio moderno, per cui:

- le trombe e i corni sono stati posti sotto gli oboi; violini e “violetta”, che erano collocati sopra la parte vocale, sono stati posti al di sotto di essa e direttamente sopra il basso continuo;
- sono stati conservati i due pentagrammi separati per oboi, corni e trombe come nell’originale; la parte della viola, in genere indicata come *Violetta* e seguita dalla dicitura “col basso” è stata trascritta per esteso, riproponendo la parte del basso continuo all’ottava superiore.  
Più in generale:
- lì dove sono state trovate le indicazioni “unis”[ono] e le due linee trasversali // la parte è stata scritta per esteso. Così altri segni di abbreviazione: testa della semiminima con quattro puntini ad indicare la quartina di semicrome, la minima con il gambo tagliato ad indicare le crome;
- i valori originali sono stati conservati;
- le indicazioni di revisione sono tutte poste tra parentesi tonde;
- le alterazioni dell’originale, anche quelle di cortesia, sono state trascritte senza parentesi; quelle in parentesi sono state inserite dal revisore;
- il testo, in genere presente solo in una voce, è stato trascritto per esteso anche nelle altre voci;
- le indicazioni di andamento sono state trascritte lì dove presenti e poste in parentesi lì dove nella ripresa del brano era riportata tale indicazione;
- le indicazioni agogiche sono riportate come nell’originale ed estese ad altre voci per rendere coerente il testo musicale; inoltre sono state inserite dove mancanti, secondo quanto lo stesso autore aveva fatto in sezioni simili o ripetute;
- il segno di abbellimento  è stato trascritto sempre come trillo;
- il segno  è stato interpretato come *forte assai* ed è stato trascritto nella notazione moderna con *ff*.
- l’indicazione *ten.*, che troviamo sotto alcune minime soprattutto della parte del basso continuo e del violino, vuole probabilmente indicare un suono tenuto e non è stata riportata nella trascrizione ma segnalata nelle note;
- il basso continuo, che alcune volte nelle due fughe segue le entrate delle voci con la loro chiave, è stato trascritto in chiave di basso o violino e segnalato nelle note specifiche;
- le indicazioni di espressione e di fraseggio (legature, staccati, ecc...) sono state riportate come nell’originale.

### 2.4 Note critiche

Kyrie

1. Batt. 1, 2, 6, 7, del b. continuo: la minima porta *ten.*
2. Batt. 1, 3, 5, 6, 8, 10, 11, 13, vl II: indicazione di Unis[ono] con primi seguito da segno di abbreviazione (//).
3. Batt. 6, corni: ho omologato il raggruppamento dell’ultima quartina di crome alle battute simili staccando la prima croma dalle altre tre, nell’originale quattro crome legate
4. Batt. 16, i fiati “tacent”; b. continuo in chiave di soprano trascritta in chiave di violino (da batt. 16 a 23).
5. Batt. 83, b. continuo: chiave di tenore trascritta in chiave di basso.
6. Batt. 20, vl II: il la è bemolle così come nelle altre voci; è stato eliminato il segno del bequadro dell’originale; soprani e vl I: aggiunto il bequadro al re.
7. Batt. 24-27, b. continuo: la chiave di tenore è stata trascritta in chiave di basso.
8. Batt. 28, tenori: mancava il bequadro al mi.
9. Batt. 30, tenori e vl II: mancava il bequadro al re.
10. Batt. 41, b. continuo: è stato aggiunto il bequadro al re.
11. Batt. 49-52, b. continuo: la chiave di tenore è stata trascritta in chiave di basso.
12. Batt. 56, b. continuo: secondo e terzo movimento in chiave di tenore sono stati trascritti in chiave di basso.
13. Batt. 63-65, b. continuo: la chiave di soprano è stata trascritta in chiave di violino.
14. Batt. 67, tenori: è stato aggiunto il bequadro al re.
15. Batt. 65-68, b. continuo: dal quarto movimento di batt. 65, la chiave di tenore è stata trascritta in chiave di basso.
16. Batt. 84, b. continuo: la chiave di tenore è stata trascritta in chiave di basso.
17. Batt. 89, 90, 91, e 92, b. continuo: la minima ha l’indicazione *ten* come all’inizio del brano.
18. Batt. 89, corno II: nell’ultima quartina di semicrome sono state omologate le unioni di stanghetta come per gli altri fiati.
19. Batt. 89, violini II: Unis[ono] con i primi.

20. Batt. 90, corno I: terzo movimento della misura omologato agli altri con croma puntata e semicroma al posto delle due semicrome dell'originale.
21. Batt. 89, 91, 93, 95, 98, violini II: segno di abbreviazione // per indicare uniti ai I.

#### Gloria in excelsis

1. Batt. 33, ob II: unis[ono] con il primo
2. Batt. 35, 36, vl I e II: testa della semiminima per indicare la quartina di semicrome
3. Batt. 47-54, vl I e II: testa della semiminima per abbreviare la quartina di semicroma.
4. Batt. 49-50, b. continuo: la chiave di tenore è stata trascritta in chiave di basso.
5. Batt. 72, vl I: il re bemolle è stato corretto come re naturale
6. Batt. 74, 76 vl I e II: la minima porta *ten.*
7. Batt. 105, 107, 109, vl I e II: testa della semiminima per abbreviare la quartina di semicrome.
8. Batt. 105-108, b. continuo: la chiave di tenore è trascritta in chiave di basso
9. Batt. 111-112, vl I e II: testa della semiminima per abbreviare la quartina di semicroma.
10. Batt. 122, basso continuo e vl I e II: unis[ono] ad indicare unisono tutti.
11. Batt. 123-128, vl I e II: testa della semiminima per abbreviare la quartina di semicroma.
12. Batt. 130, parzialmente leggibile: *Segue solo.*

#### Laudamus te

1. Batt. 1-4, vl II: unis[ono] e poi segno di abbreviazione ad indicare con i primi.
2. Batt. 8-10 violini II: solo la testa della semiminima con quattro puntini abbrevia le quartina di semicrome.
3. Batt. 11 violini II: unis[ono] con i primi.
4. Batt. 13-16 vl II: vedi nota 1.
5. Batt. 21 -23, b. continuo: la chiave di tenore è trascritta in chiave di basso.
6. Batt. 29, vl I: la legatura sulla prima quartina manca nell'originale.
7. Batt. 29, 31 e 32, vl II: segno di abbreviazione (//) per indicare *con i primi.*
8. Batt. 36-39, violini II: vedi nota 1.
9. Batt. 42, soprano: mancava il bequadro all'acciacatura.
10. Batt. 56-59, vl II: vedi nota 1
11. Batt. 57 b. continuo: lo *sf* sul primo movimento appare cassato.

#### Gratias agimus

1. Batt. 8-9, oboe II: unis[ono] con segno di abbreviazione (//) per indicare *con il primo.*
2. Batt. 3, 5, 22, 24, b. continuo: la minima *ten.*
3. Batt. 16-17, oboe II: vedi nota 1.
4. Batt. 75-76, oboe II: segno di abbreviazione //.
5. Batt. 83-84, oboe II unis[ono] e segno di abbreviazione//, con il primo.
6. Batt. 8, vl II: segno di abbreviazione (//) *con i primi.*
7. Batt. 16-17, vl II unis[ono] e segno di abbreviazione per indicare con i primi.
8. Batt. 28, 29 e 30, vl II: vedi nota 5.
9. Batt. 40, vl I e II: solo la testa della semiminima con quattro puntini soprastanti abbrevia le quartine di semicrome.
10. Batt. 41, vl I e II: c'è solo la testa della semiminima ai due bicordi per indicare il tremolo.
11. Batt. 41, vl I: mancava il bequadro al la.
12. Batt. 45, vl I e ob. I: mancava bequadro al la.
13. Batt. 53-54, vl II: vedi nota 6.
14. Batt. 72-73, 75-76, vl II: vedi nota 5.
15. Batt. 85-86, vl II: vedi nota 6.

#### Domine Deus

1. Batt. 2 e 19 violini II: unis[ono] con i primi
2. Batt. 29, 30, violini II: mancava il necessario bequadro al mi.
3. Batt. 49, basso continuo: terzo e quarto movimento, risolto il segno di abbreviazione minima con il gambo tagliato per quartina di crome.
4. Batt. 62, violini II: unis[ono] con i primi
5. Batt. 71, bassi: al terzo movimento modificato il do biscroma in la, il passaggio come il precedente di Batt 67 sembra essere all'unisono con vl I e II.
6. Batt. 76 e 78, vl I e II e basso continuo: la minima ha l'indicazione *ten.*

### Qui tollis

1. Batt. 4, violini II: testa della semiminima con quattro puntini e l'indicazione *simili* ad indicare la quartina di semicrome.
2. Batt. 7, violini II. Unis[ono] con i primi.
3. Batt. 8-10, basso continuo: chiave di tenore trascritta in chiave di basso.
4. Batt. 18, violini II. Unis[ono] con i primi.
5. Batt. 24, vl II. Il bequadro al mi è erroneamente indicato al terzo movimento e non al primo.
6. Batt. 25, vl II: mancava il bequadro al mi del primo movimento.
7. Batt. 30-31, basso continuo: chiave di tenore trascritta con la chiave di basso.
8. Batt. 32, basso continuo: manca la chiave di basso
9. Batt. 36, vl II: segno di abbreviazione, minima con gambo di croma per indicare la quartina di crome.
10. Batt. 38-40, basso continuo: dal secondo movimento di batt. 38 chiave di tenore.
11. Batt. 56, basso continuo: abbreviazione col gambo di croma sulla minima per indicare quattro crome.
12. Batt. 43 vl. I: divisa il raggruppamento della quartina di semicrome per unificare ai violini II.
13. Batt. 56-57, vl II: abbreviazione testa della semiminima per quartina di semicrome, basso continuo, segno di abbreviazione testa della minima con gambo di croma per quartina di croma.

### Quoniam tu solus

1. Batt. 1-4, 7, 18-19, 97-98: ob II: unis[ono] con oboe I.
2. Batt. 2 4, ob I e II ho inserito il punto di espressione sulle due semiminime per unificare lo stesso disegno della batt. 3 dei violini che sono all'unisono.
3. Batt. 7, vl II: unis[ono] con i primi
4. Batt. 14-16. vl II: segno di abbreviazione (//) ad indicare con i primi.
5. Batt. 21-24, vl II: bicordo di sole semiminime senza gambo per indicare il tremolo.
6. Batt. 27-30, vl II: segno di abbreviazione (//) ad indicare con i primi
7. Batt. 38: inserito diesis al sol alla voce e ai violini primi.
8. Batt. 42: inserito diesis al sol nella voce del canto.
9. Batt. 44-45, vl II: segno di abbreviazione (//) ad indicare con i primi
10. Batt. 47-49, vl I e II: solo la testa della semiminima per la quartina di semicrome ribattute.
11. Batt. 51-56, vl II: segno di abbreviazione (//) ad indicare con i primi
12. Batt. 60-63, vl II: bicordo di sole semiminime senza gambo per indicare il tremolo.
13. Batt. 82-3 e 86-88, vl II: segno di abbreviazione (//) ad indicare con i primi
14. Batt. 93-94-95, vII e II: solo la testa della semiminima per quartina di semicrome ribattute.

### Cum Sancto

1. Batt. 11, basso continuo: la chiave di tenore è stata scritta in chiave di violino
2. Batt. 22, mancano due movimenti per cui sono stati raddoppiati i valori.
3. Batt. 29, vl I, II e soprani: manca il bemolle al si.
4. Batt. 32, soprani. Manca il bemolle al re.
5. Batt. 33-34, basso continuo: la chiave di tenore è stata trascritta in chiave di basso
6. Batt. 50, in basso alla pagina c'è l'indicazione *Pedale*, indica il pedale di dominate
7. Batt. 54-55, vl II: unis[ono] con i primi violini
8. Batt. 57, in basso alla pagina c'è l'indicazione *Stretto*
9. Batt. 57, basso continuo: la chiave di tenore è scritta trascritta in chiave di basso
10. Batt. 79, indicazione *Sottovoce* in basso alla pagina
11. Batt. 70-71, vl I e II: segni di abbreviazione minime con il gambo tagliato ad indicare quartine di crome.

## Capitolo III - La musica

### 3.1 Trascrizione del manoscritto

Messa a quattro voci con più Istromenti  
di Domenico Cimarosa  
1768

soli: Soprano, Alto, Tenore, Basso  
coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso  
oboi; trombe; Corni; violini I, II, viola, basso continuo.

