

GIUSEPPE OTTAVIO PITONI  
Messe a otto voci  
Borbona, Dudlea, Fortiguerra e Simonetta

edizione critica di Roberto Gianotti

con un saggio di Marco Gozzi

Centro di eccellenza Laurence K. J. Feininger

Libreria Musicale Italiana

2015

*Progetto editoriale:* Danilo Curti-Feininger

*Cura redazionale:* Roberto Gianotti e Marco Gozzi

*Trascrizione, impaginazione e scrittura con software musicale:* Roberto Gianotti

Si ringraziano Alessandra Facchinelli e Gabriella Graziadei  
della Biblioteca del Castello del Buonconsiglio.

PITONI, GIUSEPPE OTTAVIO

[Messe. 2 Cori 4 V, org: Scelta]

Messe a otto voci : Borbona, Dudlea, Fortiguerra e Simonetta /Giuseppe Ottavio Pitoni ; edizione critica di Roberto Gianotti ; con un saggio di Marco Gozzi. - [Partitura]. - Trento : Centro di eccellenza Laurence K. J. Feininger ; Lucca : Libreria Musicale Italiana, 2015. - 1 partitura (xxxvi, 162 p.) : ill. ; 32 cm. - (Monumenta Liturgiæ Polychoralis Sanctæ Ecclesiæ Romanæ. Nuova serie ; 1).

ISBN 978-88-7096-825-5

I. Gianotti, Roberto II. Gozzi, Marco

782.5232

© 2015 Centro di eccellenza Laurence K. J. Feininger, vicolo Colico 10, 38122 Trento

© 2015 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 269/f, 55100 Lucca  
lim@lim.it www.lim.it

# Indice

vii	Prefazione
viii	MARCO GOZZI, <i>Giuseppe Ottavio Pitoni e le sue Messe a otto voci</i>
xxxiii	Criteri editoriali

## EDIZIONE

1	Messa Borbona (1735)
33	Messa Dudlea (1720)
75	Messa Fortiguerra (1720)
115	Messa Simonetta (1720)
159	Apparato critico





## Prefazione

L'edizione di quattro Messe a otto voci di Giuseppe Ottavio Pitoni – il «Maestro dei Maestri», come lo chiamava padre Martini – inaugura la nuova serie della collana *Monumenta Liturgiæ Polychoralis Sanctæ Ecclesiæ Romanæ*, che prosegue la copiosa produzione editoriale dei centoquarantadue volumi della *Societas Universalis Sanctæ Ceciliae*, diretta e curata da Laurence Feininger tra il 1947 e il 1975.

A distanza di quarant'anni dall'ultima edizione della *Societas* (il fondamentale terzo volume del *Repertorium Cantus Plani*, con l'indicizzazione completa di sei importanti edizioni di Antifonario, uscite dal 1503 al 1784 e aperto dal motto «Zelus domus tue comedit me») il *Centro di eccellenza Laurence K. J. Feininger* ha deciso di proseguire quella gloriosa tradizione editoriale, attingendo dai manoscritti e dall'immenso archivio fotografico lasciato a Trento dallo studioso e sacerdote nato a Berlino nel 1909 e scomparso il 7 gennaio 1976.

L'editoria musicale (e non solo quella) è oggi in crisi. I libri elettronici pian piano soppianderanno quelli tradizionali. Crediamo però che ancora ci sia spazio per pubblicare e offrire agli studiosi, ai gruppi specializzati e ai cori di tutto il mondo il repertorio ancora troppo trascurato della policoralità romana settecentesca.

Quello straordinario repertorio – scoperto con sommo entusiasmo da Feininger mentre lavorava in Biblioteca Vaticana tra il 1946 e il 1949 – cominciò subito non solo ad essere trascritto e pubblicato dallo studioso a sue spese, ma anche reso suono vivo attraverso le voci del suo giovane coro trentino: il *Coro del Concilio*. Nessun altro sembrava essersi accorto di quei beni preziosi, e anche oggi le edizioni di musica liturgica romana del Sei-Settecento sono rarissime e la loro esecuzione è ancora più rara.

Il desiderio che sempre mosse Laurence Feininger fu quello di salvare dall'oblio i tesori musicali della Chiesa Cattolica e renderli vivi *ad maiorem Dei gloriam*. La bellezza della musica liturgica, che fu il motivo principale della sua conversione al cattolicesimo, può ancora illuminare questo mondo sconcertato e diviso; in particolare le grandi partiture da otto a sedici voci della policoralità romana testimoniano la ricchezza espressiva di un linguaggio semplice e moderno, eloquente e diretto, eppure frutto di una grande sapienza compositiva.

La speranza è che queste Messe raggiungano sempre più esecutori, che possano entrare nel repertorio dei cori internazionali e dispiegare tutta la loro bellezza carica di storia.

Roberto Gianotti e Marco Gozzi



## Giuseppe Ottavio Pitoni e le sue Messe a otto voci

di Marco Gozzi

Molte notizie sulla vita e sull'attività di Giuseppe Ottavio Pitoni ci vengono da un profilo biografico scritto dal suo allievo Girolamo Chiti (anch'egli celebre compositore), intitolato *Ristretto della vita et opere del molto eccellente signor Giuseppe Ottavio Pitoni*. Di questo profilo sono rimaste due copie manoscritte, ora conservate nel fondo Cappella Giulia della Biblioteca Apostolica Vaticana (con segnatura I.1 729-739 e III.56) e utilizzate per l'edizione che ne fece Cesarino Ruini nel 1988, in Appendice all'edizione della *Notitia de' contrappuntisti* di Pitoni.<sup>1</sup> Chiti fece anche una terza copia di questo scritto, la intitolò *Nascita, studi, progressi e morte del molto illustre et eccellentissimo signor Giuseppe Ottavio Pitoni* e la inviò a Padre Martini a Bologna, che molto lo ringraziò parlando di Pitoni come "maestro dei maestri"; questa copia è ora conservata nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, ms. G. 6 ed è stata pubblicata da Marco di Pasquale nel 1985.<sup>2</sup> I tre manoscritti, sostanzialmente uguali tranne piccole varianti che riguardano alcune parole o frasi, risalgono al 1744, quindi a pochi mesi dopo la morte di Pitoni; una quarta copia (forse l'autografo personale di Chiti) era conservata nella Biblioteca Corsiniana di Roma, ma è perduta dal 1884. Da questo importante documento, integrato con alcuni studi musicologici recenti e passati, in particolare dovuti a Siegfried Gmeinwieser,<sup>3</sup> si può ricostruire un quadro soddisfacente della biografia di Pitoni, qui di seguito tratteggiato.



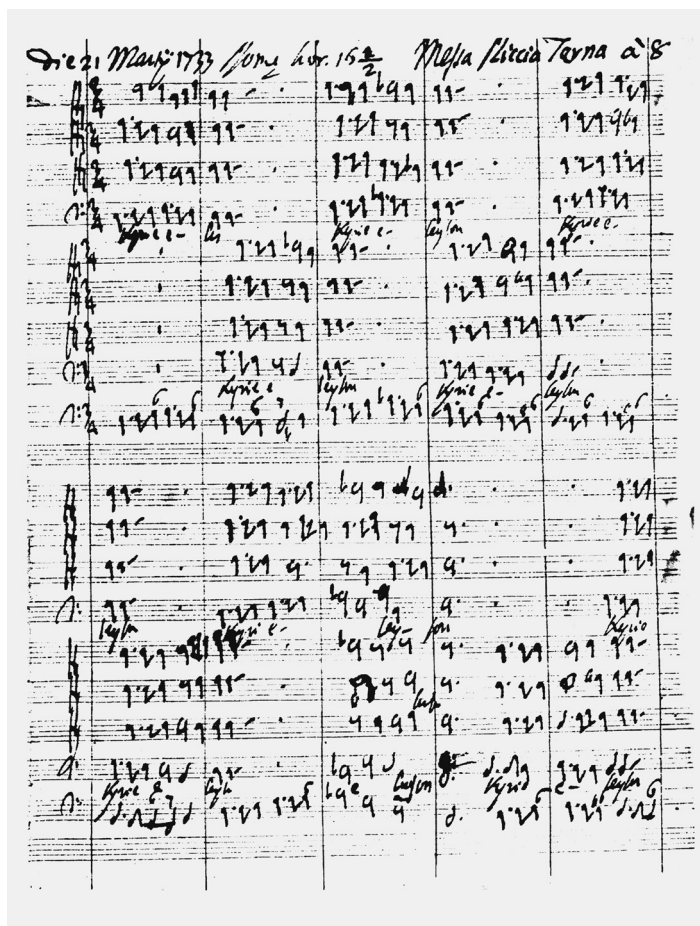
■ FIGURA 2. Caricatura di Giuseppe Ottavio Pitoni all'epoca della composizione della *Missa Borbona*, opera di Pier Leone Ghezzi (1737).

<sup>1</sup> GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrappuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki, 1988, pp. 351-356.

<sup>2</sup> MARCO DI PASQUALE, «*Vita et opere del molto eccellente Signor Giuseppe Ottavio Pitoni* romano maestro di cappella» nella testimonianza di Girolamo Chiti, in: *Musica e musicisti nel Lazio*, a cura di Renato Lefevre e Arnaldo Morelli, Roma, Gruppo culturale di Roma e del Lazio - Fratelli Palombi, 1985 (Lunario romano, 15), pp. 397-420.

<sup>3</sup> Oltre ai già citati lavori di Di Pasquale e Ruini si vedano almeno: HELMUT HUCKE, *Giuseppe Ottavio Pitoni und seine Messen im Archiv der Cappella Giulia*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XXXIX (1955), pp. 70-94; LORENZO FEININGER, *Giuseppe Ottavio Pitoni (18 marzo 1657 - 1 febbraio 1743): per il 300° anniversario della sua nascita*, «Bollettino degli amici del Pontificio Istituto di musica sacra», VIII/3 (1956), pp. 4-9; LORENZO FEININGER, *La scuola poliorale romana del Sei e Settecento*, «Collectanea Historiae Musicae», II (1957), pp. 193-201; SIEGFRIED GMEINWIESER, *Die Musikkapellen Roms und ihre Aufführungspraxis unter G. O. Pitoni*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», LVII (1973), pp. 69-78; SIEGFRIED GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743)*, «Archiv für Musikwissenschaft», xxxii (1975), pp. 298-309; SIEGFRIED GMEINWIESER, *Pitoni, Giuseppe Ottavio*, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 20 voll., London, Macmillan, 1980, vol. 14, pp. 790-791; *Giuseppe Ottavio Pitoni musicista reatino (1657-1743)*. *Atti del primo convegno internazionale di studi: Rieti, 17 dicembre 1983*, a cura di Lorenzo Tozzi, Rieti, s.n., 1988; SERGIO DURANTE, *Pitoni, Giuseppe Ottavio*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino UTET, *Le biografie*, vol. VI, 1988, pp. 36-37; FRANCESCO LUISI, *Giuseppe Ottavio Pitoni*, *Guida armonica: facsimile dell'unicum appartenuto a padre Martini*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1989; *La scuola poliorale romana del Sei-Settecento. Atti del Convegno Internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger (Trento, Castello del Buonconsiglio, 4-5 ottobre 1996)*, a cura di Francesco Luisi - Danilo Curti - Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni librari e archivistici, 1997; SIEGFRIED GMEINWIESER, *Die 'Guida armonica' von Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Artes liberales. Karlheinz Schlager zum 60. Geburtstag*, hrsg von M. Dobberstein, Tutzing, Schneider, 1998, pp. 245-281; SIEGFRIED GMEINWIESER, *Pitoni, Giuseppe Ottavio*, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 809-810; SIEGFRIED GMEINWIESER, *Pitoni, Giuseppe Ottavio*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite vollständig neu bearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Metzler, Personenteil, vol. 13, 2005, coll. 642-644; *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi: Rieti 28-29 aprile 2008*, a cura di Gaetano Stella, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2009, in particolare: SIEGFRIED GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni reatino, rappresentante della musica liturgica romana nel contesto europeo*, pp. 25-60; SAVERIO FRANCHI, *Appunti per una biografia di Giuseppe Ottavio Pitoni*, pp. 97-113 e GIANCARLO ROSTIROLLA, *Giuseppe Ottavio Pitoni «Maestro dei Maestri» nella Roma dei Papi*, pp. 127-48.

Il compositore e teorico Giuseppe Ottavio Pitoni, nato a Rieti il 18 marzo 1657 e morto a Roma – ad 86 anni non ancora compiuti – il primo febbraio 1743, studiò fin da piccolo a Roma, nella scuola musicale di Pompeo Natali (cappellano cantore in Santa Maria Maggiore e celebre come didatta nella parrocchia di Santo Stefano del Cacco). All'età di otto anni già era *puer cantus* nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, dov'era maestro il valente compositore, organista e cantore della Cappella Pontificia Matteo Simonelli; poco più tardi fu attivo come cantore ai Santi Apostoli. Fu poi allievo di Francesco Foggia, il celebre maestro di cappella di San Giovanni in Laterano. Nel 1673 divenne maestro di cappella a Monterotondo, un paese situato ad una ventina di chilometri a nord di Roma; la nomina si deve probabilmente alla raccomandazione di Foggia, grazie alla sua amicizia con il cardinal Francesco Barberini. L'anno successivo si trasferì nella cattedrale di Assisi, nel cui ricco archivio musicale ebbe modo di studiare le opere di Palestrina. Nel 1676, a diciannove anni non ancora compiuti, ebbe la soddisfazione di essere nominato maestro di cappella nella cattedrale della sua città natale: Rieti, ma vi restò solo otto mesi, poiché dal 1677 sino alla morte occupò la stessa carica presso la Collegiata di San Marco – allora chiesa nazionale dei veneziani – a Roma.<sup>4</sup> Nello stesso periodo (ben 66 anni di intenso lavoro e di radicata e riconosciuta presenza nel mondo musicale romano ed europeo) fu al servizio della Congregazione dei Musicisti di Santa Cecilia a Roma, di cui fu per alcuni anni 'Guardiano dei maestri'. L'elenco degli incarichi romani di Pitoni dai vent'anni in su è straordinariamente ricco; non ci fu all'epoca un altro musicista che abbia accumulato tante nomine, riuscendo poi a conciliare bene ciascun ruolo a lui affidato: dal 1677 al 1679 fu organista di San Girolamo della Carità; dal 1686 fino alla morte visse nel Collegio Germanico e diresse anche la musica in Sant'Apollinare, la chiesa del collegio; dal 1692 al 1721 lavorò ugualmente alle dipendenze del Capitolo di San Lorenzo in Damaso, dove almeno dal 1696 al 1731 fu anche responsabile degli eventi musicali promossi dal cardinale Pietro Ottoboni, tra i più influenti e illuminati musicofili e mecenati del tempo. Nel 1709 rinunciò all'invito di succedere ad Alessandro Scarlatti come maestro di cappella della basilica di Santa Maria Maggiore, ma fu invece maestro di cappella in San Giovanni in Laterano dall'anno precedente sino al primo settembre 1719, quando assunse lo stesso incarico nella Cappella Giulia della Basilica di San Pietro in Vaticano, un posto (lasciato libero da Domenico Scarlatti partito per il Portogallo) che nel mondo musicale romano era considerato "ultimo premio de' Compositori" e che Pitoni mantenne per tutto il resto della vita; nel frattempo (dal 1708 al 1733) lavorò anche come maestro di cappella in Sant'Agostino, la chiesa sede della curia generalizia degli Agostiniani Eremitani. Nel 1694 risultava anche maestro di Santa Maria della Pace, maestro e organista di Santo Stefano del Cacco e di Santa Maria in via Lata. Fu anche maestro di Santa Maria in Campitelli e di San Carlo ai Catinari, oltre che dell'Arciconfraternita degli Angeli Custodi (dal 1691 al 1721). Certamente poi ricevette un numero rilevante di commissioni di "musiche straordinarie" per molte altre chiese di Roma.



■ FIGURA 3. Partitura autografa della *Messa Riccia Tema* a otto voci di Giuseppe Ottavio Pitoni, datata 21 marzo 1733, ore 16 ½

<sup>4</sup> Anche questo incarico gli fu procurato dal suo maestro Foggia, che aveva ottenuto quel posto per il genero Paolo Olivieri, che ora passava nella più importante cappella di Santa Maria in Trastevere.

Pitoni fu un compositore estremamente prolifico di musica liturgica e godette di una grande fama, soprattutto a Roma. Il suo stile musicale si inserisce nella tradizione palestriniana, ma contiene anche elementi del moderno stile concertato e policorale: secondo l'uso romano anche le Messe e i Mottetti a quattro voci erano spesso eseguite con i 'ripieni', ossia con un secondo coro di rinforzo. Pitoni distingue spesso nei titoli delle sue composizioni fra *stile concertato* e *stile pieno*, quest'ultimo è sinonimo di *stile antico*, ma con la presenza del basso continuo. La sua produzione liturgica influenzò in modo determinante lo stile della musica sacra cattolica nel Sei e nel Settecento.

The image shows a handwritten musical score. On the left is the title page, which includes the number 'II-38-N° 2²', the title 'Messa S. Pietro à 16 Voci', and 'Organo 2°'. At the bottom of the title page is the date and location 'Die 15 July 1720 Rome hor. 2'. On the right is the first page of the organ part, titled 'Organo à 16' and 'Messa S. Pietro'. The music is written on ten staves, with various musical notations including clefs, time signatures, and notes.

■ FIGURA 4. Frontespizio e prima pagina della parte di organo della *Messa San Pietro* a sedici voci di Pitoni, datata 15.7.1733, ore 2.

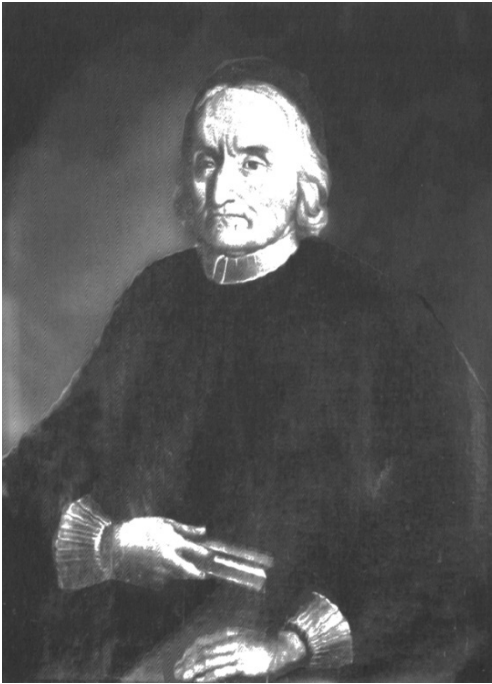
Le opere musicali ancora conservate di Pitoni sono moltissime, eppure numerose composizioni sono andate perdute (si ha notizia ad esempio, di un Oratorio e di due lodi latine per lauree illustri, di cui si conservano solo i testi letterari pubblicati nel 1693 e 1695). Il prezioso catalogo tematico predisposto da Siegfried Gmeinwieser<sup>5</sup> elenca oltre tremila titoli, ma non ha alcuna pretesa di completezza: molti manoscritti potranno ancora emergere nelle biblioteche e negli archivi romani e di tutta Europa. Nell'archivio di Santa Maria in Trastevere, ad esempio, Eleonora Simi Bonini ha scoperto un importante fondo di composizioni di Pitoni a quattro voci e organo (contenente 155 opere, di cui circa 80 introiti, 30 salmi e 4 Magnificat), in cui sono conservati anche 98 autografi.<sup>6</sup>

La parte più consistente delle composizioni conosciute di Giuseppe Ottavio Pitoni è ora conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Archivio della Cappella Giulia). Sono prevalentemente parti staccate, non partiture, e molte sono autografe (si veda la FIGURA 3); raramente Pitoni si serviva di copisti. Sui frontespizi Pitoni indicava il luogo e la data di composizione, aggiungendo quasi sempre anche l'ora esatta

<sup>5</sup> SIEGFRIED GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1976 (Sacri Conventus, 2)

<sup>6</sup> ELEONORA SIMI BONINI, *Attività sconosciuta di Pitoni nella Basilica di Santa Maria in Trastevere*, in: *Giuseppe Ottavio Pitoni musicista reatino (1657-1743). Atti del primo convegno internazionale di studi: Rieti, 17 dicembre 1983*, a cura di Lorenzo Tozzi, Rieti, Provincia di Rieti, 1988, pp. 99-110 e ELEONORA SIMI BONINI, *Catalogo del Fondo Musicale di Santa Maria in Trastevere nell'Archivio Storico del Vicariato di Roma. Tre secoli di musica nella basilica romana di Santa Maria in Trastevere*, Roma, Istituto di bibliografia musicale, 2000.

di conclusione della copiatura e la festa liturgica (si veda la FIGURA 4). Bisogna qui avvertire che il modo di computare le ore nella Roma di Pitoni era diverso da quello moderno. Nella penisola, dal medioevo alla fine del Settecento (ma in alcuni luoghi rurali anche fino a Novecento inoltrato), le 24 ore si contavano *ab occasu*, ossia dal tramonto del sole.<sup>7</sup>



■ FIGURA 5. Ritratto di Francesco Antonio Bonporti, uno dei celebri allievi di Pitoni.

Sulla base di queste indicazioni si comprende l'intensissimo ritmo di lavoro di Pitoni e si conferma così la notizia fornita da Chiti che il maestro si dedicava incessantemente all'attività di compositore, con una alacrità senza pari. Bisogna poi considerare che le composizioni di Pitoni erano di norma eseguite una sola volta e che al maestro reatino si richiedeva di scrivere continuamente nuove opere per le diverse feste liturgiche ordinarie e straordinarie in tutte le chiese romane dove operava. La produzione musicale per San Pietro dell'ultimo periodo (dal 1719) è ben documentata, anche perché il fratello Flavio consegnò a monsignor Assemanni, in qualità di rappresentante del capitolo di San Pietro in Vaticano, tutte le composizioni vocali scritte per quella istituzione, secondo le indicazioni testamentarie di Giuseppe Ottavio.<sup>8</sup> Viceversa molta parte della produzione di Pitoni del periodo antecedente al 1719 è andata perduta.

Le forme musicali più coltivate da Pitoni sono quelle vocali destinate all'Ufficio – in particolare ai Vespri –, non alla Messa. Il genere liturgico in assoluto più praticato da Pitoni è il Salmo, con circa ottocento attestazioni note (prevalentemente a quattro voci, ma anche circa cento a otto voci e tre *Dixit* a 16 voci), segno che i vespri (in particolare quelli domenicali, con i salmi *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri*, *In exitu* e quelli delle feste mariane con i salmi *Laetatus sum*, *Nisi Dominus* e *Lauda Jerusalem*, oltre ai già citati *Dixit Dominus* e *Laudate pueri*) sono sempre stati curati con grande attenzione nelle chiese romane.

Seguono circa 640 antifone, per lo più a quattro voci e organo, oltre 250 inni e 220 Magnificat.

Per quanto riguarda le Messe, circa 130 sono quelle rimaste a quattro voci (di cui 60 'concertate' e circa 70 'piene'), poco più di cento quelle a otto voci (ciascuna indicata nel manoscritto come: "Messa à 8 piena"), di cui fanno parte anche le quattro qui pubblicate; vi sono poi i movimenti isolati e le Messe con altro organico. Per Messa si intende sin dal Quattrocento l'intonazione delle cinque sezioni dell'*Ordinarium Missae* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus),<sup>9</sup> ma nel catalogo di Pitoni sono numerose anche le intonazioni di canti del *Proprium Missae*: più di duecento introiti, oltre 230 gradualia o alleluia e oltre 210 offeritori. Assai più ridotto è il numero delle sequenze (una quindicina) e dei canti di comunione (solo 16). A completare il quadro dei canti per la Messa restano oltre duecento mottetti per l'elevazione, per la maggior parte solistici (da una a quattro voci con organo).

Nel catalogo di Pitoni compaiono infine Litanie (una quarantina), Lamentazioni (25), Responsori per la festa dei santi Pietro e Paolo, per Natale e per la settimana santa (ca. 80), due Passioni a quattro voci (secondo Matteo e secondo Luca) e poche altre forme minori.

Una produzione sterminata, che è però probabilmente solo la punta dell'*iceberg* di quanto composto dal 'maestro dei maestri'.

<sup>7</sup> PIERO DOMINICI - LILIANA MARCELLI, *Evoluzione storica delle misure orarie in Italia*, «Annali di geofisica», XXXII (1979), pp. 131-212; a p. 159: "Secondo la scala delle *ore all'italiana*, o *ore italiane* il giorno era di 24 ore equinoziali, cioè uguali fra loro, contate a partire dal tramonto: anzi, come quasi subito si costumò, a partire dall'*avemaria della sera*, o *«Angelus della sera»*, indicato - secondo una consuetudine mai interrottasi in Italia - dalle campane delle chiese e dei conventi alla fine del crepuscolo serale, vale a dire una mezz'ora dopo il tramonto".

<sup>8</sup> Cfr. ELEONORA SIMI BONINI, *Alcune considerazioni sul testamento di Pitoni*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, pp. 227-238.

<sup>9</sup> Fa eccezione la *Missae pro defunctis* o 'Messa da Requiem', che solitamente è una *missa plenaria*, cioè composta sia dai pezzi dell'Ordinario sia da quelli del Proprio; di Pitoni se ne conoscono sette esempi: i nn. 124, 125, 126 (a 4 voci), 128 (6 voci), 214 (a 8 voci), 237, 238 (a 9 voci) del catalogo Gmeinwieser.

Non meno importante dei suoi numerosi e prestigiosi incarichi nelle istituzioni religiose romane, come della sua infaticabile e prolifica attività di compositore, è la sua opera come storico e teorico della musica, lessicografo e didatta della composizione. Tra i suoi allievi sono infatti da annoverare illustri compositori di fama internazionale come Leonardo Leo e fors'anche Francesco Durante e Francesco Feo (eminenti rappresentanti della scuola napoletana del Settecento), Francesco Antonio Bonporti (il compositore – a cui è intitolato il Conservatorio di Trento, sua città natale – le cui quattro invenzioni dell'opera X furono per anni attribuite a Johann Sebastian Bach perché da lui copiate per studio) e Girolamo Chiti (l'allievo prediletto, che fu anche maestro di cappella in San Giovanni in Laterano).

L'opera teorica e lessicografica di Pitoni è ingente e pregevole come la sua produzione musicale. La sua *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, anche se rimasta inedita,<sup>10</sup> è il primo importante dizionario biografico di musicisti; precede di un trentennio il *Musikalisches Lexicon* di Johann Gottfried Walter e deve essere dunque considerata una tappa fondamentale della moderna lessicografia musicale, oltre ad essere una fonte preziosa di utili informazioni (non sempre accuratissime, ma spesso uniche e non reperibili in altre fonti) in particolare sui compositori di musica liturgica.

L'opera teorica più imponente di Pitoni, scritta in un arco cronologico molto esteso, è la sua *Guida armonica*: si tratta di ben 41 volumi (alcuni ponderosi, come il 4° di 741 carte, o il 15° di 799 carte o il 17° di 905 carte, o ancora il 19° di 798 carte 27 x 19 cm, per un totale complessivo di 12.982 carte, ossia quasi 26.000 pagine), tuttora conservati nell'Archivio della Cappella Giulia in Biblioteca Apostolica Vaticana (segnatura CG I, 4-44), di cui solo il primo ha raggiunto la pubblicazione attorno al 1700 ed è stato ripubblicato in edizione anastatica a cura di Francesco Luisi nel 1989.<sup>11</sup> Quest'opera monumentale rappresenta la più ampia trattazione conosciuta sulla teoria degli stili musicali, esaminati alla luce di una abbondantissima esemplificazione di brevi passi musicali e di riferimenti teorici, senza trascurare le molte notizie sulla prassi esecutiva.



■ FIGURA 6. Ritratto di Benedetto XIV.

Le altre due opere teoriche attribuite a Pitoni sono brevissime trattazioni schematiche, legate all'opera del teorico francescano Giulio Belli (ca. 1560-1621), che nulla aggiungono alla *summa* rappresentata dalla *Guida armonica*. La prima, intitolata *Regole di contrappunto*, è ora conservata a Roma, nella Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Ms. Musica P 18 e contiene dodici regole sulla scrittura contrappuntistica derivate da Belli; la seconda, conosciuta come *Aggiunte alle Regole di contrappunto di Giulio Belli* e conservata nel Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, ms. B.28 (Olim Cod. 072) è una postilla autografa di tredici carte all'opera *Regole di Contrappunto* di Giulio Belli. Gaetano Gaspari descrive così il quadernetto: "Tali aggiunte di mano del Pitoni trovansi dietro alle predette *Regole* di Giulio Belli. Sembrano alcuni brani della sua opera in parte pubblicata e in parte inedita, intitolata *Guida armonica*".<sup>12</sup>

### *La musica sacra a Roma nella prima metà del Settecento*

In questo paragrafo non si riassumeranno i numerosi studi (peraltro ancora insufficienti data la vastità del tema) sulla musica sacra a Roma tra Sei e Settecento, ma si riconsidererà brevemente il principale documento che fotografa lo stato della musica liturgica a Roma e nelle diocesi dello Stato pontificio all'epoca

<sup>10</sup> L'edizione critica moderna è stata curata solo nel 1988 da Cesarino Ruini: cfr. PITONI, *Notitia*, cit. alla nota 1.

<sup>11</sup> FRANCESCO LUISI, *Ottavio Pitoni, Guida armonica: facsimile dell'unicum appartenuto a padre Martini*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1989. Sulla *Guida armonica* si veda SERGIO DURANTE, *La Guida armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni: un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani: atti del terzo congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980)*, a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 285-326.

<sup>12</sup> GAETANO GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, 1890, vol. I, p. 303.



di Pitoni. Si potrà avere così una chiara immagine del reale contesto in cui le Messe qui pubblicate si inserivano, oltre a mostrare il pensiero e le preoccupazioni di papa Benedetto XIV sul tema. Si tratta dell'enciclica *Annus qui hunc* del 19 febbraio 1749.

Il documento è opera di uno dei papi più dotti dell'età moderna, nato Prospero Lorenzo Lambertini nel 1675, Vescovo di Ancona 1727-1731 e arcivescovo di Bologna dal 1731. Nel 1728 fu nominato cardinale e, dopo la morte di Clemente XII, nel conclave lungo e controverso del 1740, divenne papa col nome di Benedetto XIV (FIGURA 6). Morì nel 1754.

Papa Lambertini era un canonista e studioso con ampi interessi, tra cui il culto divino. Il suo magistero liturgico può essere collocato all'interno del vasto progetto di riforma della Chiesa avviato dal Concilio di Trento. L'enciclica *Annus qui*, scritta prima in italiano e poi tradotta in latino, rivela il suo scopo già nel lungo titolo: "Del culto e mondezze delle chiese, del regolamento dell'Uffiziature e Musica ecclesiastica. Lettera circolare a' Vescovi dello Stato Ecclesiastico per l'occasione del prossimo Anno Santo". Il titolo indica gli argomenti principali dell'enciclica: la necessità di decenza e pulizia nelle chiese, la necessità di ordine e solennità nel culto e in particolare – ed è questo l'aspetto che qui interessa – il decoro e l'appropriatezza della musica liturgica. La Lettera, come spesso accade anche in altre encicliche di Benedetto XIV, è indirizzata ai vescovi; in questo caso particolare si rivolge direttamente ai singoli vescovi dello Stato Pontificio, in preparazione dell'Anno Santo 1750. Il Pontefice aspettava a Roma un grande numero di pellegrini che desideravano conseguire "il frutto spirituale delle sante indulgenze" ed era preoccupato che ripartissero "edificati e non scandalizzati" dagli usi liturgici romani, evidentemente non proprio all'altezza della situazione.

Il papa non si muove bene in un terreno – la musica – nel quale dichiara di essere ignorante:

*Sed ut quod propositum est, exequi recteque obire possimus, opus Nobis foret peritia artis musicae, quae praediti fuerunt aliqui ex Nostris Sanctis et praeclaris Praedecessoribus: Gregorius Magnus, Leo II, et Leo IX, et Victor III. At vero quia hanc artem ediscendi nec tempus Nobis, neque occasio fuit, aliqua tantum indicare contenti erimus, quae ex Constitutionibus Nostrorum Praedecessorum, et piorum doctorumque hominum scriptis collegimus.*

Riconosciamo che per ciò adempire avremmo bisogno della perizia musica, di cui furono dotati alcuni nostri santi ed insigni predecessori: Gregorio Magno, i due Leoni II e IX e Vittore III. Ma ancorché della musica protestiamo d'essere affatto ignari, nulladimeno c'ingegneremo d'additarle alcune cose, che abbiamo ricavate dalle Costituzioni d'altri nostri predecessori e da' savj zelanti scrittori.<sup>13</sup>

Il papa, anche se non se ne intende, capisce che c'è un grande bisogno di chiarezza in materia di musica liturgica, oltreché di regolare l'uso della polifonia, dell'organo e degli altri strumenti musicali in chiesa e sente in modo cogente la necessità di dare finalmente inizio alla riforma della musica ecclesiastica:

*Fraternitas tua publicare non negligat, si opus fuerit, edicta et leges quae cum hisce Nostris circularibus Literis consentaneae sint, et quibus Ecclesiasticus cantus convenienter ad regulas in iisdem Literis praescriptas et stabilitas dirigatur, ut tandem musicis Ecclesiarum reformandis initium praebatur.*

Ella non lasci di pubblicare, quando ve ne sia bisogno, editti opportuni e regolativi della musica, in sequela di questa nostra Lettera circolare, appoggiandosi alle regole in essa stabilite, acciocché una volta si dia principio alla riforma delle musiche nelle chiese, tanto sospirata.<sup>14</sup>

Il papa ha chiaro che, soprattutto in vista dell'Anno santo, è necessario che Roma dia l'esempio:

*Itaque cum solemne et regolare sit, ut haec Romana Urbs aliis omnibus civitatibus in sacris ritibus, caeterisque Ecclesiasticis rebus, praeire debeat exemplo ... quae quidem acrius Nos urgent, atque extimulant, ut abusus omnes, qui in cantu ecclesiastico irrepsierunt, et a Nobis reprobati sunt in omnibus, quoad fieri potest, sed praecipue in Romanae Urbis Ecclesiis penitus aboleantur.*

Oltre la regola generale, che la città di Roma deve essere l'esempio di tutte l'altre città ne' riti ecclesiastici, il sopradetto fatto ci astringe particolarmente a porre ogni mezzo, acciò gli esagerati disordini nel canto ecclesiastico, che riproviamo nelle altre chiese, sian banditi particolarmente nelle chiese di Roma.<sup>15</sup>

Ma quali sono gli 'esaggerati disordini' (nel testo latino chiamati semplicemente 'abusi', senza aggettivi) che si incontrano nel canto ecclesiastico, di cui il papa è preoccupato?

Il primo e principale abuso: la trascuratezza, è ricordato all'inizio dell'enciclica, nel principio del secondo paragrafo (il primo paragrafo riguarda la decenza e la pulizia dei paramenti, degli ambienti e dell'arredo delle chiese):

*2. Altera res est, ad quam curam tuam et sollicitudinem excitamus, ut horae Canonicae, pro more et instituto cuiusque ecclesiae, canantur, seu recitentur, prout decet, ac convenit, ab iis, qui ad eas tenentur, nihil enim est magis ecclesiasticae*

2. La seconda cosa sopra cui eccitiamo la di lei attenzione si è che le Ore Canoniche siano cantate o recitate giusta ciò che porta la pratica di ciascuna chiesa, nel Coro, ma a dovere, da quelli che sono ad esso obbligati; non essendovi cosa più indi-

<sup>13</sup> *Benedicti papae XIV Bullarium in quo continentur Constitutiones, Epistolae, aliaque edita ab exitu anni MDCCXLVIII usque ad totum pontificatus annum XII. Tomus tertius*, Venezia, Bartolomeo Occhi, 1768, *Epistola Encyclica* 'Annus qui hunc vertentem', § 7, p. 13.

<sup>14</sup> *Ibid.*, § 14, pp. 18-19.

<sup>15</sup> *Ibid.*, § 14, pp. 18-19.



*disciplinae inimicum, aut perniciosum, quam Divinam Psalmodiam in Ecclesiis Dei contemptim, aut negligenter obire.*

cante la totale ruina dell'ecclesiastica disciplina che l'entrar nelle chiese e vedere, e sentire le Ore Canoniche cantate o recitate nel coro con istrapazzo.<sup>16</sup>

Non vi è nulla di più avvilente e pernicioso – scrive il papa – che sentir strapazzare il Divino Ufficio in coro, e questa era (e purtroppo è ancora) una prassi molto diffusa non solo nelle chiese di Roma. È chiaro che qui ci si riferisce in generale al quotidiano servizio nelle Cattedrali e nelle Collegiate, e dunque l'attenzione è rivolta principalmente al cosiddetto 'gregoriano' delle Lodi, dei Vespri e delle Messe. Il rimprovero non è teorico e astratto; il papa richiama non solo alla diligenza (esatta e completa pronuncia delle parole latine) e alla devozione (il fervore dell'animo, la partecipazione del cuore), ma anche ad evitare tutti quegli espedienti per 'tirar via', di chi fa le cose in modo abitudinario, per mestiere e non per passione; alcune di queste prassi diffuse sono esplicitamente esemplificate:

*Hinc autem necessario sequitur, diligenter invigilandum, ut cantus praeceps minime sit, aut citior quam decet, utque suis locis pausae fiant, et ut altera pars chori versiculum psalmi subsequenter non exordietur, priusquam altera antecedentem absolverit.*

Dal che deriva doversi con molta attenzione invigilare che il canto non sia precipitoso, che si facciano le fermate ne' luoghi segnati, che una parte del coro non incominci il versetto del salmo se l'altra parte non ha terminato il suo.<sup>17</sup>

Dal terzo paragrafo in poi il documento si occupa del 'canto musicale' (*musicus cantus*). Con questa espressione si intendeva la polifonia (o 'musica figurata') con o senza accompagnamento di organo e altri strumenti musicali, compresa la musica strumentale: il paragrafo 13 dell'enciclica è dedicato infatti alla tolleranza di brevi 'Sinfonie' strumentali, ossia preludi, interludi e postludi che possono essere aggiunti ai canti liturgici, purché seri e che 'non rechino incomodo'.

Gli altri abusi segnalati nell'enciclica sono:

- cantare canti con testi diversi da quelli contenuti nel Breviario o nel Messale, o addirittura con testi in lingua diversa dal latino (§ 8);
- cantare i canti liturgici, con testi approvati, ma *theatrali more et scaenico strepitu*, ossia alla maniera dei teatri d'Opera e con strepito da palcoscenico (§ 9);
- cantare composizioni in cui le parole restano incomprensibili e soffocate da un disordinato strepito (*verba obscurantur, ac simul strepitu incondito sensus sepeliatur*) (§ 10);
- usare timpani, corni, trombe, oboi, flauti, ottavini, arpe e mandolini: strumenti che rendono la musica teatrale e dunque sono proibiti (§ 11);
- usare gli strumenti in continuazione, in modo da opprimere e seppellire le voci, con la conseguente impossibilità di capire i testi (§ 12);
- usare sinfonie strumentali sontuose e rumorose, oppure lunghe, che recano noia o grave incomodo a quelli che sono nel coro o sul presbiterio (§ 13);
- tenere solenni concerti musicali durante la Settimana santa (§ 13).

Gli autori che Benedetto XIV cita a sostegno delle sue argomentazioni appartengono a mondi e periodi diversissimi (da sant'Agostino ai contemporanei), spesso con totale incomprensione del significato dei passi più tecnici: è del tutto evidente che a metà del Settecento non esisteva la musicologia e talune interpretazioni (come l'identificazione degli *hoqueti* citati nella *Docta sanctorum* di Giovanni XX del 1324 con i trilli) fanno sorridere.

L'enciclica, come tutti gli altri pronunciamenti ufficiali della gerarchia cattolica in campo musicale, non ha avviato la tanto desiderata riforma della musica liturgica, ma offre una fotografia della realtà musicale nelle chiese romane del primo Settecento.

Tutte le prudenze del papa, il ribadire i divieti dei predecessori, l'aggiungere nuovi distinguo e l'indicare le prassi 'tollerate', nascono dalle solite paure che la bellezza solo musicale superi la devozione e la preghiera, che le liturgie si trasformino in spettacoli ai quali la gente accorre solo perché esteriormente godibili. Preoccupazioni tutte che lo stile 'grosso' delle Messe di Pitoni a otto voci ha sempre condiviso, con la sua essenzialità, col rifuggire dalla moda operistica (mai recitativi e arie, mai stile concertato virtuosistico), con l'attenzione alla comprensibilità delle parole, con l'uso di testi rigorosamente ufficiali, con l'esclusione degli strumenti diversi dall'organo (organo che ha sempre e solo il compito di accompagnare e non ha mai passi autonomi o concertanti), con l'essenzialità dei mezzi e del linguaggio.

<sup>16</sup> *Ibid.*, § 2, p. 8.

<sup>17</sup> *Ibid.*, § 2, p. 9.

Pitoni (e non solo nel periodo in cui fu maestro di cappella di San Pietro in Vaticano, dove spesso si recava il papa a celebrare) componeva musica sacra in totale sintonia con le linee tracciate da Benedetto XIV nella sua enciclica *Annus qui* ben prima che Lambertini diventasse papa nel 1740. Ma – come mostra l'enciclica – la realtà romana ed italiana di molte chiese era ben diversa, con il dilagare dello stile operistico, con molti professionisti che si dedicavano al teatro d'opera e contemporaneamente alla moderna musica liturgica solistica, concertata e con strumenti.

4 Gloria *Dudlea*

The score is divided into two systems. The first system includes vocal parts I and II, and an organ part. The lyrics for the first system are: "in terra pauperum miserere nobis... Laudamus te benediximus te adoramus te glorificamus te". The second system continues with: "propter magnam gloriam gloriam tuam Domine Deus... Domine Fili unigenite". The organ part includes figured bass notation such as 7 6, 6, 4 3, 4 b, 7 6, 6, 4 3.

■ FIGURA 7. L'inizio del Gloria della Messa *Dudlea* nella trascrizione di Laurence Feingner

*Le Messe di Giuseppe Ottavio Pitoni*

Lo stile preferito e amato dai contemporanei di Pitoni era dunque diverso da quello da lui praticato, che si conformava invece ai desideri dei prelati delle istituzioni ecclesiastiche che serviva e al modo di scrivere imparato dal suo maestro Francesco Foggia. Lo stile libero di Pitoni, ma nello stesso tempo severo, non privilegiava l'effetto, ma con la semplice grandiosità della policoralità sapientemente controllata dal punto di vista armonico e contrappuntistico, facilitava la comprensibilità dei testi e rendeva godibile l'ascolto attraverso una diffusa cantabilità impiantata su una fantasia ritmica sempre cangiante, con caratteristiche tali da non dispiacere nemmeno alle orecchie dei più esigenti appassionati di musica del tempo.

Il ritmo di lavoro di Pitoni, anche per quanto riguarda le Messe a otto voci in due cori 'piene', è impressionante. Accenno solo ad alcuni esempi documentati nel catalogo di Siegfried Gmeinwieser:<sup>18</sup> nella settimana dal 15 al 21 ottobre 1711 Pitoni copiò sei messe a otto voci (*Grassa, Bongiovanna, Antolina, Ripa, Sebastiana, Berta*). Nel 1720 (anno assai ricco di composizioni) dal 2 al 6 luglio scrisse quattro messe a otto voci (*Hovarda, Petronia, Massima e Bottina*); dal 10 al 20 ottobre ben dodici messe a otto voci, di cui tre nel solo giorno 15 (*Riccia giuniora, Sacripante e Masea*), di questo gruppo fa parte anche la *Missa Dudlea* qui pubblicata, oltre alle Messe *Casale, Vaina, Riccia seniore, Mosca, Magia, Origa, Albina, Nicolai*. In certi periodi si supera dunque la media di una Messa policorale al giorno: è evidente il grande mestiere, la grande fantasia inventiva e la velocità di scrittura e copiatura. Per i Salmi policorali esistono esempi ancora più eloquenti:<sup>19</sup> in soli tre giorni, dal 26 al 28 febbraio 1725 Pitoni copia per la cappella di San Pietro le parti vocali e dell'organo di dodici grandi *Dixit Dominus* a otto voci, di cui la metà nel solo giorno 27. È certamente possibile che l'indicazione del momento della copia delle parti non coincida sempre con i tempi della reale composizione; si tratta comunque di volumi di lavoro che lasciano ammirati e che certamente contribuirono a creare la buona fama del compositore, poiché oltre alla quantità le sue opere si segnalavano per la qualità.

La produzione di Messe di Pitoni è assai vasta: il catalogo Gmeinwieser ne elenca 247 più 27 sezioni (in particolare Credo oppure Sanctus-Agnus-Communio a quattro voci, oltre a 14 Kyrie preceduti da introiti), a cui si devono aggiungere due Messe di dubbia attribuzione, una a 12 e una a 16 voci.<sup>20</sup> Questa vasta mole di Messe sopravvissute si può dividere quasi equamente nei due grandi gruppi principali di Messe a 4 (nn. 1-127) e Messe a 8 voci (nn. 132-236); per gli organici maggiori abbiamo due messe da Requiem a 9 voci, una Messa a 12 e otto Messe a 16 voci. Le composizioni destinate alla liturgia eucaristica si distribuiscono lungo tutto l'arco dell'attività del compositore: la più antica Messa con datazione è la *Missa* 'Sorge l'alba in Oriente' concertata a quattro voci, scritta a Rieti il 26 agosto 1676; l'ultima è la Messa di Natale a quattro voci piena detta 'Le pecore a Maremma' datata 2 gennaio 1743, copiata dunque a un mese dalla morte.<sup>21</sup>

Uno sguardo ai titoli delle Messe, spesso originali, rivela talvolta questioni di stile, ma più spesso informa sulla committenza o può essere una guida per la datazione delle Messe che non recano l'indicazione della data (nella maggioranza degli autografi riportata con la massima esattezza assieme al luogo e all'ora di copiatura). Le Messe a 4 sino al 1690 mostrano titolazioni che denunciano la derivazione delle intonazioni da modelli profani (canzonette e simili): Messa 'Candide perle' (1680), 'Chi vuol vedere amore' (1681), 'Come fuggir per selva' (1682), 'Primavera leggiadrissima' (1690). Dal 1724 i titoli sono in latino. Dal 1724 al 1733 compare una lunga serie di Messe a 4, tutte concertate, i cui titoli sgranano ordinatamente gli appellativi delle *Litaniae Lauretanae*: 'Sancta Maria', 'Sancta Dei genitrix' (1724), 'Sancta Virgo virginum', 'Mater Christi' (1725), 'Mater divinae gratiae', 'Mater inviolata' (1727), 'Mater intemerata', 'Salus autem iustorum', 'Mater amabilis', 'Mater castissima', 'Mater admirabilis', 'Mater creatoris', 'Mater Salvatoris' (1728), 'Virgo veneranda', 'Virgo predicanda', 'Virgo potens', 'Virgo clemens', 'Virgo fidelis' (1729), 'Causa nostrae laetitiae', 'Sedes sapientiae'. 'Vas spirituale', 'Vas honorabile', 'Vas insigne devotionis', 'Rosa mistica', 'Turris Davidica' (1730), 'Turris eburnea' (1731), 'Domus aurea', 'Stella matutina', 'Salus infirmorum', 'Refugium peccatorum', 'Consolatrix afflictorum' (1732), 'Regina angelorum', 'Regina patriarcharum', 'Regina prophetarum' (1733). La mancanza di qualche invocazione all'interno della serie ci fa capire che alcune Messe sono andate perdute. Dal 1736 in poi si trovano molte Messe a 4 voci che recano semplicemente l'appellativo delle feste del temporale (*In dominica x post Pentecosten...*) o del santorale (ad esempio Sant'Alessio, San Domenico, San Bonaventura e San Martino nel 1737; *Commune pro Martyre non Virgine*,

<sup>18</sup> GMEINWIESER, G. O. *Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, pp. 20-23, Messe nn. 142-147, 159-62, 172-183.

<sup>19</sup> GMEINWIESER, G. O. *Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, pp. 173-4, *Dixit* nn. 495-506.

<sup>20</sup> GMEINWIESER, G. O. *Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, pp. 10-31, I. *Messen und Messenteile*, nn. 1-278, II. *Introitus mit Kyrie-Vertonungen*, nn. 1-14.

<sup>21</sup> Edizione moderna in CARL PROSKE, *Musica Divina sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum ... Tomus I. Liber Missarum*, Regensburg, Friedrich Pustet, 1853, pp. 209-229.

*Commune pro non Virgine et non Martyre* nel 1739) in cui devono essere cantate. Dal 1708, anno dell'elezione a maestro di cappella in San Giovanni in Laterano, i titoli delle Messe a otto voci cominciano ad avere appellativi che si riferiscono ai cognomi di prelati e canonici romani (quasi sempre declinati al femminile); si elencano qui quelli relativi agli anni tra 1708 e 1713: *Raspona, Colonna, Corradina, Molara, Rossa, Grassa, Bongiovanna, Antolina, Ripa, Sebastiana, Berta, Carduccia, Zaula, Oliviera, Cencia*. Il fenomeno riprende vigore dalla fine del 1719, quando Pitoni entra nella cappella di San Pietro in Vaticano e omaggia tutti i canonici di una Messa a otto voci, abbiamo così tre messe (*Cesarina, Rivera e Lambertina*) nel 1719 e ben venticinque nel solo 1720 (di cui fanno parte anche le tre qui pubblicate): *Hovarda, Petronia, Massima, Bottina, Ansidea, Palagia, Marefosca, d'Aste, Simonetta, Cavaliera, Fortiguerra, Bussi, Maiella, Casale, Vaina, Riccia seniore, Riccia giuniora, Scripante, Masea, Mosca, Magia, Dudlea, Origa, Albina, Nicolai*. Nel caso in cui lo stesso cognome appartenga a due canonici, il primo di San Giovanni e il secondo di San Pietro, all'appellativo della Messa Pitoni aggiungeva 'Vaticana'. È il caso ad esempio delle due Messe 'Oliviera': la prima è dedicata a Nicolò Agostino Abbati degli Olivieri, frate agostiniano nato a Pesaro nel 1661, vescovo di Targa in partibus (1715-1721), poi di Porfirio (1722-1731), canonico di San Giovanni in Laterano dal 1730 e morto a Roma il 29 gennaio 1731; la seconda Messa – 'Oliviera vaticana' – è invece stata scritta per Giovanni Francesco Abbati degli Olivieri da Pesaro, Protonotaro apostolico dal 1730, canonico di San Pietro in Vaticano dal 1734, Prelato della Fabbrica di San Pietro dal 1738 ed Economo e Segretario dal 1743.<sup>22</sup> Allo stesso modo la Messa 'Santa Maria Vaticana' non è una Messa per la Madonna, ma è dedicata a Nicolò Saverio Santamaria (o Santa Maria), nato nel 1696, canonico di Santa Maria Maggiore prima e di San Pietro in Vaticano poi; fu anche vescovo di Cirene (1727-1730), Maestro di Camera, Esaminatore dei Vescovi e Consultore del Sant'Uffizio.

Le poche Messe o parti di Messa con strumenti rimaste di Pitoni appartengono presumibilmente alla prima parte della sua carriera: la *Missa Li quattro soggeti rivolti* con sinfonia di violini del 1690 (Gmeinwieser, n. I.129, p. 19), il Gloria a quattro voci concertato con violini e trombe del 16 dicembre 1699 (Gmeinwieser, n. I.248, p. 28), il Credo a quattro voci concertato con strumenti (tre violini e organo; Gmeinwieser, n. I.260, p. 29), la *Missa In voce exultationis* a cinque voci con sinfonia (Gmeinwieser, n. I.131, p. 19), la Messa a 4 voci concertata con Violini unisoni e organo del 1714 (Gmeinwieser, n. I.130, p. 19).

Non mancano le Messe 'Pastorali' per il santo Natale: la Messa 'Le pecore di montagna' a quattro voci del 1718, la Messa 'Il pecoraro pivarò' a otto voci del 1718 e la già citata *Missa in Nativitate Domini Nostri Jesu Christi* 'Le pecore a Maremma' del 1743.

In edizione moderna sono accessibili pochissime Messe di Pitoni; quasi tutte (quattro messe a 4, due a 16 e una a 8 voci) curate da Laurence Feininger e pubblicate per i tipi della *Societas Universalis Sanctae Ceciliae* tra il 1955 e il 1960. Eccone l'elenco in ordine cronologico di pubblicazione:

- Messa "Albana" a 16 voci (*Monumenta Liturgiae Polychoralis S. E. R.*, I, A, 5), 1955
- Messa "Cum clamarem" a 4 voci (*Documenta Maiora Liturgiae Polychoralis S. E. R.*, 1), 1958
- Messa "Sancta Maria" a 4 voci (*Documenta Maiora Liturgiae Polychoralis S. E. R.*, 2), 1958
- Messa "Sancta Dei genitrix" a 4 voci (*Documenta Maiora Liturgiae Polychoralis S. E. R.*, 3), 1958
- Messa "Sancta Virgo virginum" a 4 voci (*Documenta Maiora Lit. Polychoralis S. E. R.*, 4), 1958
- Messa "pro defunctis" a 8 voci (*Documenta Maiora Liturgiae Polychoralis S. E. R.*, 5), 1959
- Messa "San Pietro" a 16 voci (*Monumenta Liturgiae Polychoralis S. E. R.*, I, A, 7), 1960

All'elenco si deve aggiungere l'edizione

Introito, Kyrie e Offertorio *pro defunctis* a 4 voci (*Documenta Liturgiae Polychoralis S. E. R.*, 9), 1959,

che riguarda alcuni brani della Messa da *Requiem* del 1688, già pubblicata però per intero da Proske nell'Ottocento.<sup>23</sup>

Circa gli stili utilizzati nelle Messe si possono enucleare due stili principali, che Pitoni stesso specifica quasi sempre nei titoli: lo *stile concertato* e lo *stile pieno*.<sup>24</sup> Il primo non è mai usato nelle Messe ad otto voci in

<sup>22</sup> Alcune notizie sugli ecclesiastici romani del Settecento sono fornite da CLAUDIO DE DOMINICIS, *Chi era chi? Uffici, cariche ed ufficiali della Roma pontificia. Vol. I (anni 1716-1798)* <[http://www.academiamoroniana.it/indici/Chi era chi.pdf](http://www.academiamoroniana.it/indici/Chi%20era%20chi.pdf)> (sito consultato il 14.8.2015).

<sup>23</sup> CARL PROSKE, *Musica Divina sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum ... Tomus I. Liber Missarum*, Regensburg, Friedrich Pustet, 1853, pp. 289-350.

<sup>24</sup> Sugli stili musicali in uso nella Roma di Pitoni si vedano almeno: SIEGFRIED GMEINWIESER, *Stil und Kompositionspraxis in der Kirchenmusik Roms im 18. Jahrhundert, dargestellt am Werk des Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag*,

due cori (che sono sempre denominate ‘piene’), ma si incontra in molte Messe di Pitoni a quattro voci e nei due *Requiem* a nove voci. Questo stile in ambito romano consiste, come spiega bene Graham Dixon,<sup>25</sup> nella divisione di una composizione musicale in sezioni successive – che si susseguono senza soluzione di continuità – con organico diverso (ad esempio quattro voci, poi Basso solo, poi Canto solo, poi di nuovo quattro voci, magari col raddoppio dei ripieni, eccetera); questa accezione del termine ‘concertato’ contrasta col normale significato che esso ha nel resto d’Italia in quest’epoca, dove indica invece una scrittura vocale molto libera, nella quale le voci (spesso melismatiche e virtuosistiche) si mescolano all’interno di una tessitura continuamente cangiante anche dal punto di vista metrico, raramente omoritmica.



■ FIGURA 8. Frontespizio e prime due pagine della parte autografa di Organo della *Messa Borbona* di Pitoni.

Lo *stile pieno* di Pitoni, in particolare quello a otto voci, è invece caratterizzato da una scrittura che compenetra momenti omoritmici e momenti imitativi, in cui la varietà musicale è operata attraverso la vivezza ritmica delle singole frasi (che scolpiscono il testo latino) e il dialogo fra i due cori (botta e risposta, rafforzamento di cadenze e sottolineatura di parole importanti da parte di un coro che si aggiunge all’altro, partecipazione a momenti in stile antifonale col basso continuo in progressione, eccetera) in uno sfondo armonico piuttosto fermo e senza grandi sorprese, con frequenti fermate cadenzali ad organico completo (otto voci), che marcano con chiarezza la fine di ciascuna delle sezioni. I cambi di metro sono frequenti sia tra le diverse sezioni del Kyrie e del Credo (non del Gloria), sia tra un movimento e l’altro dei cinque che compongono la Messa. Nonostante Pitoni abbia musicato più di cento messe a otto voci ‘piene’, le soluzioni ritmiche, melodiche e strutturali non sono mai ripetitive ed ogni Messa è una sorpresa ricca di invenzioni e di trovate musicali sempre originali. La scrittura, nel contempo, mostra una grande attenzione alla cantabilità e alle esigenze tecnico-vocali dei singoli cantori, che avevano a disposizione pochissimo tempo per provare le sempre nuove composizioni liturgiche; si tenga conto che era impresa assai ardua eseguire a prima vista una Messa di Pitoni a otto voci cantando, come si faceva allora, dalle parti separate; ma qualche volta può essere avvenuto anche questo sia in San Pietro, sia in San Giovanni in Laterano.

hrsg. von Günther Weiß, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 31-40; DURANTE, *La Guida armonica*, cit.; FRANCESCO LUISI, *La scuola policorale romana del Sei-Settecento; sulla presenza di due aspetti stilistici nella seconda scuola romana*, in *La scuola policorale romana del Sei-Settecento. Atti del Convegno Internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger* (Trento, Castello del Buonconsiglio, 4-5 ottobre 1996), a cura di Francesco Luisi - Danilo Curti - Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni librari e archivistici, 1997, pp. 11-20; BERNHARD JANZ, *Tu es Petrus: Alessandro Scarlatti e la tradizione della policoralità romana*, in *La scuola policorale romana*, pp. 91-102; JEAN LIONNET, *Les musiques polychorales romaines: problèmes d’interprétation*, in *La scuola policorale romana*, pp. 103-118; GRAHAM DIXON, *Concertato alla romana and Polychoral Music in Rome*, in *La scuola policorale romana*, pp. 129-134; SIEGFRIED GMEINWIESER, *Aspetti dello stile policorale nelle opere di Giuseppe O. Pitoni e di Girolamo Chiti*, in *La scuola policorale romana*, pp. 119-127; FRANCESCO LUISI, *Francesco Foggia: discendenze stilistiche nella ‘Guida Armonica’ di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Francesco Foggia «Fenice de’ musicali compositori» nel florido Seicento romano e nella storia. Atti del primo Convegno internazionale di studi nel terzo centenario della morte, Palestrina e Roma, 7-8 ottobre 1988*, a cura di Ala Botti Caselli, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998, pp. 283-314; FLORIAN GRAMPP, «... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza». Osservazioni sulla *Guida Armonica* di Giuseppe Ottavio Pitoni, «Polifonia», II/3 (2002), pp. 205-228; GAETANO STELLA, *I tre salmi a 16 voci di Giuseppe Ottavio Pitoni: una proposta di analisi per la musica policorale*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, pp. 169-190; FEDERICO VIZZACCARO, *Tipologie stilistico-compositive nella musica sacra a Roma tra XVII e XVIII secolo*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, pp. 239-282.

<sup>25</sup> DIXON, *Concertato alla romana*, p. 129: “*Concertato alla romana* means the division of a musical work into non-overlapping sections with contrasting scoring. This differs from the normal use of the term ‘concertato’ in North and South, in which voices blend in and out within a continuously changing texture and constant pulse”.

*La Missa Borbona (1735)*

È la più recente delle Messe qui pubblicate, composta da un anziano ma ancora attivissimo Pitoni a 78 anni. Il manoscritto autografo, formato dalle consuete otto parti vocali (Soprano, Alto, Tenore e Basso del primo e del secondo coro) più la parte di organo, è datato 11 agosto 1735 ore 13 ½ (corrispondenti circa alle 10 di mattina per il computo moderno) ed è ora conservato nel fondo Cappella Giulia della Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura CG II-31, 7 (si veda la FIGURA 8). Non si conoscono altre copie delle parti di questa Messa, né si conserva la partitura.<sup>26</sup>

La data di copiatura e l'appellativo 'Borbona' portano a ritenere che la Messa sia stata scritta da Pitoni per il giovanissimo (otto anni) neo eletto arcivescovo di Toledo Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio ossia Luigi Antonio di Borbone (1727-1785), figlio più giovane di re Filippo V di Spagna e della seconda moglie Elisabetta Farnese.<sup>27</sup> Nel 1734, ad appena sette anni, per insistenza della madre fu proposto come arcivescovo di Toledo dal re suo padre. Papa Clemente XII, dopo aver posto per più di un anno motivati ostacoli, fra i quali la giovane età, acconsentì a nominarlo al governo temporale della diocesi e poco dopo (nel concistoro del 19 dicembre 1735) lo fece cardinale (si veda la FIGURA 9).

Luigi Antonio di Borbone non ricevette mai l'ordinazione presbiterale, ma solo il diaconato, ed esercitava il governo spirituale della diocesi per mezzo di un vescovo assistente. Nel 1754, a ventisette anni, conscio della mancanza di vocazione religiosa e della propria esuberante sessualità, presentò la sua rinuncia al cardinalato e alle amministrazioni apostoliche, che fu accettata dal papa. Nel 1761 acquistò da suo fratello Filippo I la contea di Chinchón e si sposò nel 1776.

La Messa Borbona mostra tutte le caratteristiche della sapiente scrittura di Pitoni. I cinque movimenti dell'*Ordinarium* sono pianificati con grande mestiere. I tre movimenti esterni (Kyrie, Sanctus e Agnus) sono assai più brevi rispetto a Gloria e Credo: come in quasi tutte le Messe a otto voci di Pitoni il Sanctus non prevede la sezione del *Benedictus* - nella prassi omissa o sostituita da un mottetto *ad elevationem* -<sup>28</sup> e l'Agnus Dei prevede solo l'invocazione "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis".

Le tre sezioni del Kyrie (*Kyrie*, *Christe* e *Kyrie*) sono costruite tutte con la forma ABA. La sezione centrale (*Christe*) è in metro ternario, mentre le due sezioni esterne sono in metro binario.

La sezione B (batt. 44-56), non dissimile nel ritmo, è costruita su quattro invocazioni *Christe eleison* giocate in imitazione fra i due cori. Anche qui è il basso che indica il percorso con le sue volatine in progressione sulla 'e' iniziale di *eleison*: in salita sino a batt. 50 e poi in discesa fino alla cadenza finale della sezione. Il *Christe* è concluso (batt. 57-70) dalla ripetizione della sezione A (batt. 30-43), ma con i cori invertiti.

La sezione finale del Kyrie (batt. 71-89) ha un basso ritmicamente assai simile a quello del *Kyrie* iniziale (batt. 1-8), ma questa volta la progressione è discendente anziché ascendente e in più vi è la geniale separazione del testo dell'invocazione *Kyrie eleison*: il primo coro dice solo *Kyrie* (con lunghi melismi di tutte le voci ferme sulla 'e' finale della parola), mentre il secondo coro su quella 'e' tenuta reitera e scandisce quattro volte, con supplichevole progressione discendente, la sola parola *eleison*, separata da pause. Questa sezione A (batt. 71-75) è ripetuta a conclusione del pezzo con i cori invertiti (batt. 84-89), con grande effetto di implorazione.

La sezione B di questo *Kyrie* finale (batt. 76-83) mostra quattro invocazioni, affidate in alternanza ai cori e tutte che iniziano con lo stesso *pattern* ritmico (♩ ♩ ♩) utilizzato sia per l'attacco della sezione precedente (batt. 71), sia per la sezione A del primissimo Kyrie (batt. 1-8 e 21-29). In questo caso però ogni invocazione è rafforzata nel finale dall'entrata dell'altro coro con la parola *eleison*.

<sup>26</sup> GMEINWIESER, G. O. *Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, I.216, p. 25.

<sup>27</sup> Su Luigi Antonio di Borbone si veda almeno: LORENZO CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, 9 voll., Roma, Pagliarini, 1794, vol. VIII, pp. 276-277; IGNACIO OLAVIDE, *Don Luis de Borbón y Farnesio y Don Luis de Borbón y Valabruga*, «Revista de archivos, bibliotecas y museos», VI/6 (1902), pp. 437-455; R. GONZÁLEZ, *Borbón, Luis Antonio Jaime de*, in *Diccionario de historia eclesiástica de España*, 5 voll., dirigido por Quintín Aldea Vaquero, Tomás Marín Martínez, José Vives Gatell, Madrid, Instituto Enrique Flórez - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972-1975, *Suplemento* (1987), I, p. 274; VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *Ventura y desventura de Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, hermano de Carlos III*, «Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional», 101 (1989), pp. 32-44; RICARDO MATEOS SÁINZ DE MEDRANO, *Los desconocidos Infantes de España*, Barcelona, Thassàlia, 1996; JOSÉ LUIS VILA-SAN-JUAN, *Los Borbón en España: cunas, bodas y mortajas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998; CARLOS RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, *Dos Borbones, cardenales primados en Toledo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001; FRANCISCO VÁZQUEZ GARCÍA - JOSÉ M<sup>o</sup> MUÑOZ QUIRÓS, *El Infante don Luis de Borbón y Farnesio*, Avila, Ayuntamiento de Avila, 2002; FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Goya y el Infante Don Luis: el exilio y el reino. Arte y ciencia en la época de la Ilustración española: Madrid, Palacio Real, octubre 2012-enero 2013*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012.

<sup>28</sup> Ringrazio Rodobaldo Tibaldi per avermi suggerito questa ipotesi. Segnalo che nel catalogo dei mottetti compaiono tre *Benedictus qui venit* a due canti (GMEINWIESER, G. O. *Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, XIV.5-7, p. 218) da usare proprio per l'elevazione, come moltissimi altri mottetti di Pitoni per piccolo organico.



■ FIGURA 9. Ritratto di Luigi Antonio di Borbone, il più giovane cardinale della storia della Chiesa cattolica, a otto anni, nel 1735. Forse per la sua nomina vescovile Pitoni compose in quell'anno la *Missa Borbona* a otto voci qui pubblicata. Autore del quadro: Louis-Michel van Loo.

Il Gloria si apre con un solenne e omoritmico ‘Et in terra pax’ a piene voci; il botta e risposta fra i cori inizia subito dopo con ‘Laudamus te’ (I coro), ‘benedicimus te’ (II coro), ‘adoramus te’(I), glorificamus te (II), per poi tornare alla sonorità piena e omoritmica di tutte le voci su ‘Gratias agimus tibi’. Da questo momento (batt. 15) sino a batt. 30 tutti gli attacchi delle brevi invocazioni affidate in alternanza ai due cori (*Gratias, Domine Deus, Deus Pater, Domine Fili, Jesu Christe, Domine Deus, Filius Patris*) sono modellati omoritmicamente sul *pattern* ritmico già osservato nel Kyrie (♩ ♪ ♪ ♪).

I due *Qui tollis* (seguiti rispettivamente da *miserere* e da *suscipe*) sono musicati allo stesso modo, con le sole variazioni ritmiche dettate dal cambiamento del testo, ma ciò che stupisce è che il passo è ripetuto identico – per la terza volta – anche sul testo *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis*.

Segue il *Quoniam*, che inizia con la prima parola a pieno coro (che riprende – un tono sotto – l’attacco iniziale del movimento), per poi cominciare l’alternanza dei cori sui tre *tu solus* e terminare nuovamente a sonorità piena su *Jesu Christe*. Questo *Quoniam* è ripetuto due volte uguale, ma a cori invertiti. Il *Cum sancto Spiritu* finale inizia con i cori battenti che ripetono le due frasette, ma ad un certo punto, a sorpresa, dopo la cadenza a voci piene del primo *Amen* (batt. 63), sopraggiunge uno strepitoso unisono di tutte le voci



(con i soprani all'ottava sopra) sul secondo *Amen*, che simula un trillo al rallentatore: *re-mi-re-mi-re-mi-re-mi-re-mi-re-mi re re* (FIGURA 10); poi la cadenza finale solennemente polifonica: *Amen, amen, amen!*

■ FIGURA 10. Una sezione dell'Amen del Gloria della *Messa Borbone* di Pitoni (batt. 63-69)

Forse si tratta di un omaggio fanciullesco al giovanissimo Luigi di Borbone. Per consolidare il sicuro effetto e concludere in gloria il movimento, Pitoni ripete il *Cum sancto Spiritu* una seconda volta, a cori invertiti (da batt. 67).

La prima parte del Credo è in metro ternario e si apre con una semplice frase omoritmica di sette battute su basso discendente, affidata al primo coro, che si conclude con un'emiolia. La stessa frase è ripetuta uguale dal secondo coro sulle parole *Visibilium omnium et invisibilium*. Come spesso accade in Pitoni il discorso si anima all'*Et in unum Dominum* attraverso l'entrata ravvicinata (ogni due battute) dei cori in alternanza su un basso in progressione discendente, per poi concludere la sezione omoritmicamente ad organico pieno e danzante – sul ritmo trocaico di *Et ex Patre natum* – con la cadenza sul quarto grado preceduta dall'emiolia. L'intera sezione dell'*Et in unum* (batt. 13-28) è ripetuta a cori invertiti e con testo cambiato nel *Deum de Deo* successivo (batt. 29-44). La prima parte è conclusa da una 'coda' con la stessa struttura: alternanza di primo e secondo coro con frase musicalmente ripetuta (batt. 45-51), poi chiusura ad organico pieno con emiolia finale (batt. 52-57).

All'*Et incarnatus* il metro diventa binario e il clima meditativo (*mi* minore): i due cori si scambiano tre brevi e pacate frasi omoritmiche e questa alternanza (batt. 58-64) è ripresa con musica uguale, ma con i cori invertiti, nella sezione del *Crucifixus* (batt. 65-71). Questo stesso espediente formale (una stessa sezione musicale ripetuta su testo diverso a cori invertiti) è utilizzato, con clima espressivo opposto, per le quattro sezioni successive del Credo a partire dal gioioso e scherzoso *Et resurrexit* (batt. 72-75), ripetuto sulle parole *et ascendit* (batt. 75-78), la cui prima battuta (si veda la FIGURA 11) non è altro che un declamato polifonico farcito: tutte le voci potrebbero starsene ferme su una nota ribattuta come fa il *Cantus* del secondo coro, ma invece saltellano in modo esuberante su altri gradi dell'accordo di *do* maggiore reiterando terze o quarte ascendenti o discendenti, oppure addirittura ardite ottave discendenti (come fa il basso del secondo coro) a significare l'esultanza per la resurrezione e poi per l'ascensione di Cristo. I due episodi successivi sono ad organico completo ed entrambi di otto battute: *et iterum* (batt. 78-81), replicato con testo *judicare vivos* (batt. 82-85) e *cuius regni* (batt. 86-89), replicato con testo *non erit finis* (batt. 90-93). L'alternanza tra cori ritorna nel versetto *Et in Spiritum sanctum* (batt. 94-101, ripetuto con testo *qui cum Patre* alle batt. 101-108), che vede nella seconda parte uno strepitoso basso in progressione discendente che si porta dietro anche tutte le altre voci. L'episodio successivo (*Qui locutus est*, batt. 108-122) ha la funzione di preparare degnamente il grande e anch'esso doppio

■ FIGURA 11. *Et resurrexit* della *Messa Borbone* di Pitoni, batt. 72-73 del Credo.



*Amen* conclusivo, e lo fa attraverso un concitato passo declamatorio a otto voci sulle parole *Et expecto resurrectionem mortuorum*, composto prevalentemente da crome ribattute velocemente.

L'*Amen* (batt. 122-129, replicate a cori invertiti alle batt. 129-136) è tutto costruito su un basso ascendente, che riprende melodicamente l'idea delle seconde reiterate nell'*Amen* del Gloria, ma che qui vengono amplificate in polifonia alla terza o alla sesta superiore da altre voci o ancora beffeggiate per moto contrario in particolare dai soprani: un allegro spettacolo per gli uditori, che ancora una volta sono trascinati nel lieto e giocoso mondo musicale di Pitoni con gusto saporoso. Fors'anche questo finale strizza l'occhio al giovanissimo prelato spagnolo cui è dedicata la Messa.

I brevissimi Sanctus e Agnus non mostrano picchi espressivi, ma solo grande mestiere e funzionalità liturgica. Nel Sanctus – privo, come si è già ricordato, del *Benedictus* – il solenne attacco a coro pieno, ritmicamente ben scolpito, lascia il posto al più raccolto e cantabile *Pleni*, che è ripetuto due volte a cori invertiti (batt. 5-11 e poi 11-17); tutte le voci si ritrovano nell'*Osanna* finale omoritmico.

L'*Agnus Dei* conclusivo ha invece la forma ABB ed ha un carattere festoso e di botta e risposta fra i cori per tutta la durata del pezzo. Non mostra mai i due cori riuniti insieme omoritmicamente; il tessuto è mosso e con una continua rarefazione e intensificazione anche ritmica, che non si ritrova negli altri movimenti della Messa. Le tre cantabili e serene battute dell'invocazione *Agnus Dei*, affidate al primo coro, sono subito ripetute dal secondo coro; da questo momento (batt. 5) inizia la sezione B (*Qui tollis peccata mundi*), costruita in imitazione fra i due cori, ma le imitazioni sono liberamente variate – con grande sapienza compositiva e padronanza tecnica – in modo da lasciare avvertire la somiglianza, ma nello stesso tempo rilanciare il discorso. La sezione B è ripetuta con testo uguale, ma a cori invertiti, alle batt. 14-23.

### La Missa Dudlea (1720)

È la più recente delle tre Messe del 1720 qui pubblicate: l'ordine alfabetico dei titoli si rivela anche ordine cronologico inverso, per singolare coincidenza. Pitoni la compose a 63 anni, quando era da poco entrato al servizio del Capitolo di San Pietro in Vaticano. L'unico manoscritto che la tramanda, formato dalle consuete otto parti vocali (Soprano, Alto, Tenore e Basso del primo e del secondo coro) più la parte di organo, è ora conservato nel fondo Cappella Giulia della Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura CG II-26, 5 (si veda la FIGURA 12),<sup>29</sup> ma non è autografo: è opera di un copista. Il frontespizio della parte di Organo è però di mano di Pitoni e reca la data 17 ottobre 1720, ore 4 ½ (corrispondenti circa alle 23 per il computo moderno).



■ FIGURA 12. Frontespizio (autografo) e prime due pagine della parte di Organo della *Messa Dudlea* di Pitoni.

La data di copiatura e l'appellativo 'Dudlea' portano a ritenere che la Messa sia stata scritta da Pitoni per monsignor Antonio Dudley (1653-1728), canonico di San Pietro in Vaticano. L'identificazione non è stata agevole, ma si tratta con ogni probabilità del nipote e ultimo discendente in linea maschile di sir Robert Dudley, navigatore e cartografo inglese, che fu al servizio di tre granduchi di Toscana, dal 1606 fino alla

<sup>29</sup> GMEINWIESER, G. O. *Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, I.180, p. 22.

sua morte nel 1649; sir Robert cooperò alla ricostruzione del porto di Livorno, al rinnovamento della flotta toscana e fu autore del primo atlante marittimo a stampa, pubblicato a Firenze nel 1646.<sup>30</sup>

Il primo *Kyrie*, maestoso e ternario, si divide in tre sezioni: nella prima è protagonista il primo coro, sostenuto a singhiozzo dal secondo. Dopo la solita cadenza con emiolia si apre (batt. 13) la seconda sezione ad organico pieno, che ripete per tre volte, in perfetta omoritmia, l'invocazione *Kyrie eleison* con ritmo trocaico (la terza invocazione è uguale alla prima con cori invertiti). La terza sezione, che inizia a batt. 22, è uguale alla prima, ma anche in questo caso con i cori invertiti.

Il *Christe* (batt. 34-50) è contrastante, perché tutto imitativo e in metro binario. Le entrate delle voci si susseguono ordinatamente: Canto, Alto, Tenore e Basso del primo coro, poi subito imitate da Canto, Alto, Tenore e Basso del secondo coro. Lo stile contrappuntistico e l'uso di intervalli melodici estesi in tutte le voci non sono abbandonati nella seconda parte (divisa in due: da batt. 46 una quarta sotto a cori invertiti), che conclude con organico pieno questa difficile sezione.

L'esteso *Kyrie* finale (55 battute) conclude solennemente il movimento attraverso l'introduzione dell'espedito della cosiddetta 'mula', una prassi che Pitoni adopera in molte opere policorali in vari modi. La pratica compositiva della 'mula' è spiegata ed esemplificata dal compositore stesso nel volume a stampa della sua *Guida armonica*.<sup>31</sup> Ma anche in altri passi dei 41 manoscritti conservati nell'Archivio della Cappella Giulia si trova il riferimento alla prassi di 'tenere la mula':

Orazio Benevoli a 9 voci con l'accompagnamento nel *In gloria* della Messa Marsilia da farsi necessariamente in grosso quale esempio è praticato per le composizioni grosse a più voci e chori dove si mettono al unisono li soprani per lo più nelli finali dove queste tenute di voci nelli acuti delli soprani fa molto buon effetto chiamato volgarmente il *tenere la mula*.<sup>32</sup>

E sempre nel secondo volume della *Guida* manoscritta:

Si avverte che nelli tempi passati è stato praticato molto tempo nelle composizioni a più cori che li bassi camminassero per lo più in unisono per potersi reggere ogni choro da se quando erano separati senza accompagnamento d'organo [per esempio Abbondio Antonelli, Ruggero Giovanelli, Virgilio Mazzocchi]. Ma perché poi in progresso di tempo fu principiato ad essere accompagnate le composizioni con l'organo si è diffusa la pratica in altro modo.

Si avverte anco che li compositori si servono di questo movimento ... quando vogliono fare che un soggetto sia ben inteso per lo più nelli finali dove all'unisono o soprani o contralti o tenori o bassi a loro arbitrio, facendo da questi sostenere le note con valore qual sorte di compositione, si chiama volgarmente *tener la Mula*, della quale inventione, benché se ne veda nelle composizioni antiche qualche barlume particolarmente nella parte di tenore, nulla di meno questa inventione fu cominciata a praticarlo dal Rinaldo del Mel fiammengo, come più volte ho inteso dire da Francesco Foggia mio maestro e poi ampliata da altri tra quali fu Oratio Benevoli.<sup>33</sup>

La sezione finale del *Kyrie* della *Missa Dudlea* (si veda la FIGURA 13) rappresenta un'ottima esemplificazione della tecnica di 'tenere la mula': i soprani dei due cori all'unisono si portano dal *do* al *sol* acuto attraverso i gradi della scala di *do* minore, in un mesto e solitario incedere ternario, restando poi immobili per nove battute nel grido di supplica sulla sillaba tonica della parola *elèison* (pietà), mentre tutte le altre voci si aggiungono accuratamente a quel grido reiterando mestamente per due volte *Kyrie eleison*. Si noti che il basso del primo coro imita entrambe le volte (due ottave sotto) l'incedere già sentito dei soprani, mentre il basso del secondo coro lo fa alla dominante.

La struttura del *Kyrie* finale (*Kyrie*, batt. 51-106) è speculare: ABCBA, andata e ritorno. La sezione A è formata dalle dodici battute mostrate in FIGURA 13; la sezione B porta la *mula* ai bassi, ribalta al grave lo stesso schema della sezione A per altre dodici battute e lo porta a *sol* minore; la sezione C (batt. 75-82) è composta di quattro (primo coro) più quattro (secondo coro) battute uguali in *sib* che preludono alla totale ripetizione della sezione B (con la *mula* ai bassi) e infine nuovamente della sezione A (con la *mula* nuovamente ai soprani): una straordinaria soluzione formale che, con semplici mezzi musicali, risulta di grande effetto sonoro ed espressivo.

<sup>30</sup> Le scarse notizie su Antonio Dudley si leggono in BRIAN D. PHILLIPS, *Robert Dudley e i suoi discendenti in Italia e in Inghilterra*, «Nuova Rivista storica», XLII (1958), pp. 292-308: 305.

<sup>31</sup> LUISI, Ottavio Pitoni, *Guida armonica*, p. XII, 22-23 e 28. Sulla 'mula' si veda anche FRANCESCO LUISI, *Francesco Foggia nelle esemplificazioni stilistiche della 'Guida Armonica' a stampa di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in: *Francesco Foggia «fenice de' musicali compositori» nel florido Seicento romano e nella storia. Atti del primo Convegno internazionale di studi nel terzo centenario della morte, Palestrina e Roma, 7-8 ottobre 1988*, a cura di Ala Botti Caselli, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998, pp. 283-314.

<sup>32</sup> Ms. Cappella Giulia I, 5, c. 77r. Citato da GMEINWIESER, *Aspetti dello stile*, p. 123.

<sup>33</sup> Ms. Cappella Giulia I, 5, c. 43r. Citato da GMEINWIESER, *Aspetti dello stile*, p. 123.

■ FIGURA 13. Inizio della sezione finale del Kyrie della *Messa Dudlea* di Pitoni (batt. 51-62) con i soprani che ‘tengono la mula’.

Il Gloria della *Messa Dudlea* possiede una struttura anomala rispetto alla forma breve e compatta che si incontra nei Gloria delle altre Messe a otto voci di Pitoni poiché è lungo, suddiviso in moltissime sezioni con diversi cambi di metro e mostra un esteso *Cum sancto Spiritu*, che dura un terzo dell’intero movimento. La struttura, molto ingegnosa, è così riassumibile:

A *Et in terra* (b. 1): primo coro; tempo C.

A *Laudamus* (b. 8): stessa frase al secondo coro.

B *Gratias agimus tibi* (b. 16): tutti; tempo 3/2, con emiolia finale.

C *Domine Deus rex* (b. 25): primo coro; tempo C.

C’ *Domine Fili* (b. 30): secondo coro.

C’’ *Domine Deus Agnus* (b. 35): primo coro.

C’’’ *Domine Deus Agnus* (b. 40): secondo coro; testo uguale alla sezione precedente.

C *Qui tollis ... miserere* (b. 45): primo coro.

C’ *Qui tollis ... suscipe* (b. 50): secondo coro.

C’’ *Qui sedes* (b. 55): primo coro.

C’’’ *Qui sedes* (b. 60): secondo coro; testo uguale alla sezione precedente.

B *Quoniam tu solus* (b. 66): tutti; tempo 3/2, con emiolia finale. Sezione uguale al *Gratias agimus tibi* (bb. 16-24).

D *Cum sancto Spiritu* (b. 77): fugato con alla fine i soprani che tengono la *mula*; tempo C.

D *Cum sancto Spiritu* (b. 94): ripetizione integrale della sezione precedente, con testo uguale, ma a cori invertiti.

Nella parte centrale del Gloria (da batt. 25) un basso continuo con *pattern* melodico-ritmico sempre uguale, ma con nota di partenza diversa (*do* per C, *mib* per C’, *sol* per C’’ e *sib* per C’’’), sostiene le altre tre voci omoritmiche quasi in declamato polifonico; si noti che la voce di soprano nelle sezioni C’ e C’’ è quasi identica, pur essendo i due relativi bassi a distanza di terza.

Il fugato finale coinvolge entrambi i cori, ma con solo quattro entrate, poiché sia i soprani, sia i contralti sia i tenori del primo e del secondo coro cantano insieme; solo il basso del secondo coro non partecipa all’esposizione del soggetto, ma il basso del primo coro è in quel punto rafforzato dal continuo (ovviamente nella ripetizione del fugato i cori sono invertiti e il basso che non partecipa è quello del primo coro). Si tratta di una forma bulimica di *mula*, ma il procedimento della *mula* torna nella sua forma più usuale subito dopo il fugato, da batt. 87 a 91 (e poi 104-8), dove i soprani del primo e del secondo coro sostengono insieme un lungo *re* tenuto, mentre le altre sei voci declamano concitatamente *Cum sancto Spiritu in gloria Dei patris, Amen* l’uno e tre incisivi *Amen* separati da pause l’altro.

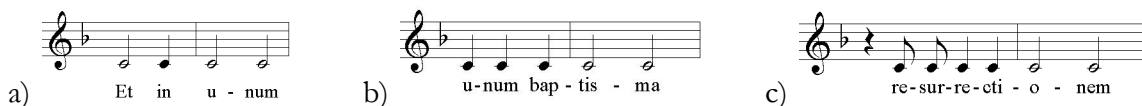
Il Credo ha una strutturazione complessa, con più suddivisioni rispetto al Gloria, ed è così articolato:

A *Patrem omnipotentem* (b. 1): primo coro; tempo C.

A *Visibilium omnium* (b. 6): stessa frase musicale, ma con testo diverso, al secondo coro.

- B *Et in unum* (b. 11): tutti, omoritmicamente.  
 C *Deum de Deo* (b. 22): botta e risposta fra cori, tre frasi brevi e due più estese, ritmo vivace.  
 D *Et incarnatus* (b. 36): tutti, omoritmicamente, ritmo immobile (successione di semiminime).  
 D *Crucifixus* (b. 43): tutti, omoritmicamente, a cori invertiti rispetto alla sezione precedente.  
 E *Et resurrexit* (b. 51): primo coro; tempo 3/2, con emiolia finale, basso in progressione discendente.  
 E *Et ascendit* (b. 56): secondo coro; tempo 3/2, con emiolia finale.  
 F *Et iterum* (b. 63): tutti, omoritmicamente; tempo 3/2.  
 G *judicare vivos* (b. 68): tutti, omoritmicamente; tempo 3/2, con emiolia finale. Il primo *judicare* isolato da pause.  
 G' *cuius regni* (b. 74): tutti, omoritmicamente; tempo: 3/2, con emiolia finale.  
 H *Et in Spiritum* (b. 81): primo coro; tempo C.  
 H' *Qui cum Patre* (b. 88): secondo coro; stessa frase dell'episodio precedente con basso una quarta sotto.  
 I *Qui locutus est* (b. 95): primo coro.  
 I' *Et unam sanctam* (b. 98): secondo coro; stessa breve frase dell'episodio precedente con basso una quarta sopra.  
 L *Et apostolicam Ecclesiam* (b. 101): tutti, omoritmicamente.  
 M *Confiteor* (b. 104): primo coro, poi tutti all'unisono e, dopo breve pausa, in polifonia.  
 M *Et expecto* (b. 110): secondo coro, poi tutti all'unisono e, dopo breve pausa, in polifonia.  
 N *Et vitam venturi saeculi* (b. 116): fugato del primo coro con alla fine un maestoso tutti, con i soprani e poi i contralti di entrambi i cori che tengono la *mula*.  
 N' *Et vitam venturi saeculi* (b. 138): ripetizione della sezione precedente – con testo uguale –, ma potenziata: l'energico fugato è a voci unite di primo e secondo coro, alla fine la solenne conclusione vede prima i bassi e poi i tenori dei due cori uniti che tengono la *mula*.

In questo Credo sono da sottolineare alcuni effetti di grande potenza espressiva: il primo riguarda le parole *Et in unum* (batt. 11-12), che sono pronunciate da tutte le voci in *recto tono* sul *do* centrale (FIGURA 14a), con ogni probabilità per sottolineare e dipingere musicalmente la parola 'unum' (l'unità ontologica di Dio espressa dalla totale unità di suono delle otto voci), lo stesso espediente è infatti usato più avanti sulle parole 'unum baptisma' (batt. 106-107: FIGURA 14b). Poiché quella stessa sezione è musicalmente ripetuta, l'effetto interessa anche la parola 'resurrectionem' (FIGURA 14c), dove però perde la valenza simbolica e mantiene solo quella strutturale, rimanendo comunque efficace dal punto di vista musicale.



■ FIGURA 14. I tre unisoni generali sul *do* nel Credo della *Messa Dudlea* di Pitoni: a) batt. 11-12; b) batt. 106-7; c) batt. 112-3.

La FIGURA 14 può anche opportunamente illustrare la grande capacità di Pitoni di scolpire ritmicamente frasi assai diverse dal punto di vista accentuativo in un identico spazio ritmico, espediente che gli serve – come abbiamo visto – nel costruire strutture formali che ripetono spesso sezioni con intonazione identica, ma testo diverso.

Il secondo effetto da segnalare è la pausa generale che si incontra all'improvviso tra la sezione F e la G, prima di *Indicare* (batt. 68), in un tessuto a sonorità piena e omoritmica. L'effetto è tanto più sorprendente perché viene immediatamente reiterato dopo la parola 'iudicare' (batt. 70), ed è ripreso poco più avanti a dividere con evidenza la ripetizione di 'cuius regni' (batt. 76).

Il terzo effetto è l'espediente della *mula*, già visto a conclusione sia del Kyrie sia del Gloria, che qui interessa tutte le voci dei due cori: dapprima soprani e contralti, poi, nella ripetizione, bassi e tenori.

Il breve Sanctus, tutto in tempo imperfetto e senza cambi di metro, è così strutturato:

- A *Sanctus, Sanctus, Sanctus*: primo coro con rinforzo del primo *Sanctus* in levare del secondo coro.  
 A *Sanctus, Sanctus, Sanctus* (b. 4): ripetizione integrale della prima frase a cori invertiti.  
 B *Dominus Deus Sabaoth* (b. 7): primo coro.  
 B' *Pleni sunt coeli et terra* (b. 9): secondo coro.  
 C *Gloria, gloria tua* (b. 11): tutti, omoritmicamente, a solennizzare la parola 'gloria', ripetuta due volte.  
 D *Osanna in excelsis* (b. 13): il primo coro esulta per tre volte dicendo 'Osanna', cui risponde tre volte il secondo coro con 'in excelsis', ed entrambi i cori si ritrovano nell'«in excelsis» finale a otto.  
 D *Osanna in excelsis* (b. 17): ripetizione integrale della sezione precedente a cori invertiti.

Geniale è soprattutto l'*Osanna* finale, incalzante, fatto di ondate successive dei due cori che si dividono il testo (*Osanna* l'uno e *in excelsis* l'altro) con *pattern* ritmici ben scolpiti sopra un basso in progressione discendente che salta per ottave: un piccolo capolavoro costruito con mezzi assai semplici.

Il breve testo del primo versetto dell'Agnus Dei è in questa Messa ripetuto due volte identico, ma come spesso accade in Pitoni la ripetizione integrale vede l'inversione dei cori (da batt. 11). C'è la consueta alternanza fra cori che poi si uniscono solo sul *nobis* finale. Suggestiva è la triplice ripetizione dell'invocazione *miserere*, ad ondate fra i cori, quasi in declamato polifonico e con la stessa struttura ritmica, molto cara a Pitoni (♩♩♩ | ♩♩).

### La Missa Fortiguerra (1720)

La Messa è coeva alla *Missa Dudlea*. L'unico manoscritto che la tramanda, ora conservato nel fondo Cappella Giulia della Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura CG II-25, 1,<sup>34</sup> è formato dalle otto parti vocali (Soprano, Alto, Tenore e Basso del primo e del secondo coro) più la parte di organo. Come nel caso della *Missa Dudlea* solo il frontespizio della parte di Organo è autografo e reca la data 1 ottobre 1720, ore 3 (corrispondenti circa alle 21.30 del computo moderno).

Anche questa Messa è dedicata ad un Canonico di San Pietro in Vaticano: Nicolò Fortiguerra (anche Fortinguerra), nato in Pistoia il 7 novembre 1674, che fu anche – negli ultimi anni della sua vita – segretario della Congregazione *de Propaganda Fide* (1730-1735). Morì nel 1735. Alcune notizie su di lui sono fornite dal monumentale *Dizionario* di Moroni:<sup>35</sup>

*Nicolò Fortiguerra* di Pistoia, per comando di Clemente XI [papa dall'8 dicembre 1700 al 19 marzo 1721] dall'archivio di Propagnada trasse le memorie intorno alle missioni di Africa, di Asia e di America, e n'ebbe la prelatura e un canonicato a s. Pietro, oltre alcuni uffici nella corte pontificia. In morte di Clemente XI il Fortiguerra ne lodò le gloriose geste [sic]. Quindi dedicò il suo lavoro sulle missioni a Benedetto XIII, Orsini, il quale non facendone conto per la contrarietà del Cardinal Coscia, il Fortiguerra scrisse la satira del *Ricciardetto* contro gli Orsini, nel qual poema l'autore celebrò i Corsini per gratitudine a Clemente XII, che a' 2 ottobre 1730 lo promosse a segretario della congregazione. Esercitò tale uffizio sino a' 17 febbraio 1735, in cui morì, e fu sepolto nella chiesa del collegio Urbano. Angelo Fabroni ne scrisse la vita, e fece il catalogo delle sue opere.

Il Kyrie della Messa Fortiguerra presenta soluzioni originali. La consueta tripartizione, con la sezione centrale del *Christe* in metro ternario, che contrasta con il metro binario delle sezioni esterne di *Kyrie*, è amplificata dal fatto che la prima sezione (*Kyrie*, batt. 1-29) è tutta imitativa e ritmicamente assai mossa, la seconda (*Christe*) è ad organico pieno per tutta la durata, e mostra una struttura AA' ripetuta due volte (la seconda volta una quarta sotto e a cori invertiti), la terza sezione (di nuovo *Kyrie*, batt. 60-82) utilizza – dopo un breve esordio a voci piene – una *mula* migrante tra le voci ogni due battute (prima ai soprani, poi ai tenori, poi ai contralti, e infine ai bassi). Le voci che partecipano alla *mula* tengono a note ferme la parola *Kyrie*, mentre tutte le altre voci scandiscono in doppia ondata a note puntate *Kyrie eleison*; ogni invocazione è separata dall'altra da una pausa, che esalta la supplica e contrasta col fluire ininterrotto e ritmicamente morbido della sezione precedente. Tutto l'episodio è ripetuto da batt. 71 andando a ritroso (con la *mula* prima ai bassi, poi ai contralti, poi ai tenori e infine ai soprani), per concludere con le quattro battute che avevano iniziato la sezione.

Il Gloria, tutto in tempo imperfetto (C), è così strutturato:

AA *Et in terra*: il primo coro, in dialogo breve col secondo coro, enuncia la prima frase, che è subito ripetuta identica (bb. 6-11) a cori invertiti.

B *Laudamus te* (b. 11): le singole invocazioni sono espresse da un coro, subito rafforzato dall'altro.

C *Gratias agimus tibi* (b. 17): tutti, omoritmicamente.

D *Domine Deus rex* (b. 22): 1° coro, poi 2° coro, con frase diversa di risposta.

D' *Domine Fili* (b. 28): ripropone lo stesso gioco della sezione precedente una quinta sotto.

D'' *Domine Deus Agnus* (b. 34): la stessa frase delle due sezioni precedenti, un poco variata e amplificata, è conclusa ad organico pieno su *Filius Patris*.

E *Qui tollis ... miserere nobis* (b. 40): 2° coro, poi 1° coro, la struttura è ripetuta, con materiale simile, da b. 46.

F *Qui sedes* (b. 52): il secondo coro inizia la sezione, ma sulle parole *miserere nobis* (b. 55) è il primo coro a cominciare un serrato botta e risposta col secondo coro: la risposta alle singole brevi frasi, sullo stesso testo e con lo stesso ritmo, è però diversa melodicamente).

<sup>34</sup> GMEINWIESER, G. O. *Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, I.169, p. 22.

<sup>35</sup> GAETANO MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da san Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll., Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1878, vol. 25 (1844), p. 259.

G *Cum sancto Spiritu* (b. 70; cfr. FIGURA 15): grande falso fugato finale, che si rivela ben presto essere invece un episodio di *mula*, che interessa dapprima i soprani (del primo e del secondo coro uniti) imitati dai contralti, a cui si aggiungono (con il *pattern* ritmico del controsoggetto) le altre voci, per giungere infine alla cadenza conclusiva ad organico pieno, preceduta da una strategica pausa generale (batt. 84). La sezione è ripetuta quasi identica (da batt. 86), ma con timbri invertiti, con l'imitazione di tenori e bassi che tengono la *mula* e le altre voci che contrappuntano. La solenne cadenza finale (bb. 100-2), preceduta dalla pausa, potrà essere dilatata sensibilmente dall'esecutore accorto.

*Fortignerra* 5

The musical score is divided into two main systems. The first system (measures 6-84) features five vocal parts: Soprano I (Soprano I), Soprano II (Soprano II), Contralto (Contralto), Tenore (Tenore), and Basso (Basso). The lyrics are: "In ex-cel-sis De-us in Chri-ste Cum sancto Spi-ri-tu in gloria Dei Patris A-men A-men A-men A-men". The organ part is marked with a 6/8 time signature. The second system (measures 86-100) repeats the vocal parts with inverted timbres, with lyrics: "A-men A-men A-men A-men Cum sancto Spi-ri-tu in gloria Dei Patris A-men A-men A-men A-men". The organ part is marked with a 4/3 time signature. The score concludes with a final cadence.

■ FIGURA 15. La parte finale del Gloria, con il fugato al *Cum sancto Spiritu*, della *Messa Fortignerra* nella trascrizione di Laurence Feinger.

Il Credo mostra una maggior concisione rispetto ai Credo visti sinora, pochissime ripetizioni di testo e una tessitura più accordale e piena rispetto alle altre realizzazioni. La sua struttura è più semplice e simmetrica del consueto, e vede ben due sezioni in metro ternario:

- A *Patrem omnipotentem* (tempo C): primo coro prevalente, con due momenti (*omnipotentem, factorem e et invisibilium*) di rinforzo omoritmico da parte del secondo coro.
- A' *Et in unum* (b. 9): ripetizione, con testo diverso e a cori invertiti, della prima sezione.
- B *Et ex Patre* (b. 17): botta e risposta fra cori con blocchi in imitazione, ma sempre con testo diverso e ritmo vivace. Il testo (*genitum, non factum, consubstantialem*) che porta alla cadenza finale su *Patrem* è declamato omoritmicamente a doppio coro su sillabe dello stesso identico valore (dodici quarti, uno di seguito all'altro, nella trascrizione).
- B' *Per quem omnia* (b. 27): sezione molto simile alla precedente, ma a cori invertiti.
- C *Et incarnatus* (b. 38): tempo 3/2; il primo coro inizia con ritmo cullante, cui si aggiunge il secondo coro con la duplice ripetizione di *de Spiritu sancto* dove introduce ben due emiolie.
- C' *Ex Maria Virgine* (b. 48): stessa cosa, ma a cori invertiti rispetto alla sezione precedente e con basso una quinta sotto.
- D *Crucifixus* (b. 58): si torna in metro binario (C); l'episodio è affidato principalmente al primo coro, con due soli interventi di sostegno del secondo coro (*pro nobis e Et resurrexit*). L'*Et resurrexit* – momento in cui spesso gli autori di tutte le epoche introducono una forte discontinuità rispetto alla pacata e meditativa atmosfera del *Et incarnatus* e del *Crucifixus* – viene così a trovarsi in una parte interna e non all'inizio della sezione, facendo presumere una continuità espressiva. In realtà l'esecutore accorto saprà valorizzare molto questa entrata del secondo coro, rallentando a dovere la cadenza della frase *passus et sepultus est* (da mantenere in una sonorità morbida e dolente), per riprendere vigorosamente il ritmo e la sonorità all'entrata del secondo coro (b. 66).
- D' *Et ascendit* (b. 71): l'episodio precedente è ripetuto, col basso una quarta sotto, a cori invertiti.
- E *cuius regni* (b. 84): breve coda, che conduce al nuovo cambio di metro, costruita a cori battenti con due brevi frasi, molto connotate ritmicamente, ripetute quasi in eco; è la prima volta che il testo si ripete in questo movimento. La frase si conclude improvvisamente e inaspettatamente con una pausa di sospensione.
- F *Et in Spiritum* (b. 89): tempo 3/2. Episodio a pieno coro, in stile omoritmico, concluso da emiolia.
- F' *Qui ex Patre* (b. 95): ripetizione leggermente variata della sezione precedente.
- G *simul adoratur* (b. 103): tempo 3/2. Breve episodio caratterizzato dall'emiolia, che prosegue il clima precedente.
- G' *et conglorificatur* (b. 107): ripetizione con testo diverso della sezione precedente.
- H *qui locutus est* (b. 111): breve coda, che conduce al nuovo cambio di metro, che prosegue il clima precedente e si conclude con una emiolia.
- I *Et unam sanctam* (b. 116): ritorna il metro binario (C); breve frase affidata al solo primo coro.
- P *et apostolicam* (b. 119): risposta del secondo coro.
- L *Confiteor* (b. 122): solo primo coro.
- L' *in remissionem* (b. 124): risposta del secondo coro.
- M *Et expecto* (b. 126): tutti, omoritmicamente con ritmo concitato. Il breve episodio prelude al fugato finale ed è spezzato di sorpresa da una breve pausa generale.
- N *Et vitam venturi saeculi* (b. 129): grande fugato conclusivo cui partecipano tutte le voci del primo e del secondo coro, nell'ordine della scrittura in partitura (C I, A I, T I, B I, C II, A II, T II, B II); conclusione delle entrate (b. 153) i due cori si riuniscono nell'ampia coda con molti Amen, elaborata polifonicamente.

Sia il Sanctus sia l'Agnus Dei, entrambi in tempo binario (e come di consueto il primo privo del *Benedictus* e il secondo formato da un'unica invocazione), hanno la stessa semplice struttura: A A' B B' C C, che richiama quella già vista nel Credo, ed è qui di seguito esplicitata:

- A *Sanctus*: il primo coro espone le tre invocazioni.
- A' *Dominus Deus* (b. 4): ripetizione, con testo diverso e nel secondo coro una quinta sotto, della prima sezione.
- B *Pleni sunt coeli* (b. 7): solo primo coro.
- B' *gloria tua* (b. 9): ripetizione, con testo diverso e nel secondo coro una quarta sotto, della breve sezione precedente.
- C *Osanna in excelsis* (b. 11): sezione a cori battenti, che si rispondono in eco brevissime frasi trisillabiche ('osanna') o di quattro sillabe ('in excelsis') molto caratterizzate ritmicamente per poi concludere a coro pieno.
- C' *Osanna in excelsis* (b. 15): ripetizione integrale, a cori invertiti, della sezione precedente.
- A *Agnus Dei*: il primo coro espone, con una certa amplificazione contrappuntistica della prima sillaba *Agnus, Agnus Dei*.
- A' *Qui tollis peccata mundi* (b. 4): ripetizione, con testo diverso e nel secondo coro, una quarta sopra, della prima sezione.

B *Miserere nobis* (b. 7): solo primo coro.

B' *Miserere nobis* (b. 9): ripetizione, con testo diverso e nel secondo coro una quarta sotto, della breve sezione precedente.

C *Miserere nobis* (b. 11): sezione a cori battenti, che si rispondono in eco 'miserere' e poi 'miserere nobis'; passo molto caratterizzato ritmicamente, che conclude a coro pieno.

C *Miserere nobis* (b. 15): ripetizione integrale, a cori invertiti, della sezione precedente.

### *La Missa Simonetta (1720)*

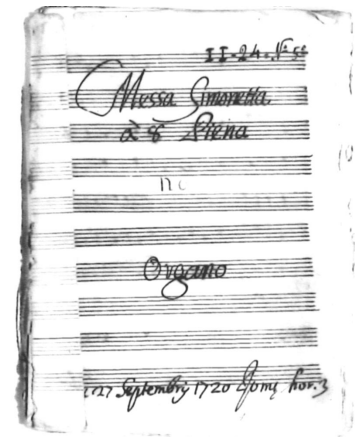
La Messa è coeva alle *Missae Dudlea* e *Fortiguerra* sopra considerate, ed appartiene perciò al primo periodo di attività di Pitoni come Maestro di cappella in San Pietro. L'unico manoscritto che la tramanda, formato dalle consuete otto parti vocali (Soprano, Alto, Tenore e Basso del primo e del secondo coro) più la parte di organo, è ora conservato nel fondo Cappella Giulia della Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura CG II-24, 5.<sup>36</sup>

Come nel caso delle altre Messe del 1720, solo il frontespizio della parte di Organo è autografo (si veda la FIGURA 16) e reca la data 27 settembre 1720, ore 3 (corrispondenti circa alle 21.30 del computo moderno).

Essendo il dedicatario della Messa divenuto vescovo e poi cardinale, la bibliografia su di lui è più copiosa rispetto ai semplici canonici non porporati: si tratta di Raniero Felice Simonetti, nato a Osimo il 12 dicembre 1675 e morto a Viterbo il 20 agosto 1749.<sup>37</sup>

Di famiglia patrizia, da giovanissimo fu mandato a Roma dallo zio materno, il futuro cardinale Prospero Marefoschi, dal quale imparò i principi della vita ecclesiastica. Più tardi studiò all'Università di Macerata, dove si laureò in diritto civile ed ecclesiastico nel 1693 e subito divenne relatore della Sacra Congregazione della Visita Apostolica, dell'Immunità ecclesiastica e delle Controversie di giurisdizione. Poi divenne auditore delle nunziature di Parigi (1700) e di Napoli (1707) e Consultore del Sant'Uffizio. Fu nominato Canonico di San Pietro in Vaticano il 12 settembre 1717. Fu ordinato sacerdote dieci anni dopo: il 20 dicembre 1727 ed eletto vescovo di Nicosia l'anno successivo. Dal 1730 fu Nunzio di Napoli e dal 1743 al 1747 Vice Camerlengo e Governatore di Roma. Fu creato cardinale da papa Benedetto XIV nel concistoro del 10 aprile 1747 con il titolo di Santa Susanna (cfr. FIGURA 17). Nel 1748 si trasferì a Viterbo, come arcivescovo di Viterbo e Toscanella, e lì morì l'anno successivo all'età di 73 anni.

L'espedito della *mula* si trova spesso, come si è visto, alla fine dei movimenti di Messa, ma nella 'Simonetta' Pitoni inizia il Kyrie con i soprani dei due cori che tengono la *mula*. Poiché la prima sezione di questo Kyrie mostra una struttura di andata e ritorno: ABCBA (la stessa che si è osservata nella sezione finale del Kyrie della Messa Dudlea), la *mula* è poi ripetuta uguale alla fine della sezione. L'episodio B è co-



■ FIGURA 16. Prima pagina, autografa, della parte di organo della *Messa Simonetta* di Pitoni, data 27 settembre 1720.

<sup>36</sup> GMEINWIESER, G. O. *Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, I.167, p. 21.

<sup>37</sup> Bibliografia su Raniero Felice Simonetti: *Orazione panegirica del padre reverendissimo D. Veremondo Salvini abate silvestrino per l'esaltazione alla Sacra Porpora dell'eminentissimo ... principe Raniero Felice Simonetti patrizio osimano*, Jesi, Giambattista de' Giuli, 1747; NICOLA CAPECE GALEOTA, *Cenni storici dei nunzi apostolici residenti nel regno di Napoli*, Napoli, Marchese, 1877, pp. 70-72; LORENZO CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, 9 voll., Roma, Pagliarini, 1797, vol. IX, pp. 30-32; NICCOLÒ DEL RE, *Monsignor governatore di Roma*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1972, p. 116; LIISI KARTTUNEN, *Les nonciatures apostoliques permanentes de 1650 à 1800*, Genève, Chaulmontet, 1912, p. 261; REMIGIUM RITZLER - PIRMINUM SEFRIN, *Hierarchia Catholica Medii et Recientoris Aevi*, Vol. V (1667-1730), Padova, Il Messaggero di Sant'Antonio, 1952, p. 289; REMIGIUM RITZLER - PIRMINUM SEFRIN, *Hierarchia Catholica Medii et Recientoris Aevi*, Vol. VI (1730-1799), Padova, Il Messaggero di Sant'Antonio, 1968, pp. 15, 49; SABRINA M. SEIDLER - CHRISTOPH WEBER, *Päpste und Kardinäle in der Mitte des 18. Jahrhunderts (1730-1777): das biographische Werk des Patriziers von Lucca Bartolomeo Antonio Talenti*, Frankfurt am Main - New York, Peter Lang, 2007 (Beiträge zur Kirchen- und Kulturgeschichte, Bd. 18), pp. 280-282; CHRISTOPH WEBER - MICHAEL BECKER, *Genealogien zur Papstgeschichte*, 6 voll., Stuttgart, Hiersemann, 1999-2002 (Päpste und Papsttum, Bd. 29, 1-6), vol. II, p. 889; CHRISTOPH WEBER, *Legati e governatori dello Stato Pontificio: 1550-1809*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1994 (Pubblicazioni degli archivi di Stato. Sussidi, 7), pp. 362 e 918; CHRISTOPH WEBER, *Die päpstlichen Referendare 1566-1809: Chronologie und Prosopographie*, 3 voll., Stuttgart, Hiersemann, 2003-2004 (Päpste und Papsttum; Bd. 31/1-3; Variation: Päpste und Papsttum; Bd. 31), vol. III, pp. 905-906.



struito con botta e risposta tra i cori, mentre l'episodio C, nel cuore della sezione, è a pieno organico, con la ripetizione, quasi in declamato polifonico, di quattro invocazioni della sola parola 'Kyrie', reiterata sullo stesso ritmo.

Il *Christe* è più semplice, in metro ternario, composto da due sezioni molto simili (A A'), che iniziano entrambe con blocchi in imitazione che sfociano in un tutti con emiolia finale per un totale di dieci invocazioni *Christe eleison* ben rilevate. La ripetizione (A') inizia a batt. 41 ed è, come di consueto, a cori invertiti.

Il *Kyrie* finale, in metro binario e più mosso, ripresenta la *mula* ai soprani, con attacco identico all'esordio del movimento, ma le altre voci sono ritmicamente dimezzate nei valori. Dalle 27 battute della prima sezione di *Kyrie* si passa alle 13 di questa: la struttura è identica (ABCBA), ma la sezione C è ridotta ad una sola invocazione (*Kyrie*) con il consueto ritmo (♩ ♩ ♩).

Il Gloria, tutto in tempo imperfetto (C), possiede la seguente struttura:

AA *Et in terra* (b. 1): il primo coro enuncia la prima frase, ripetuta identica (bb. 5-9) dal secondo coro.

BB *Laudamus* (b. 9): le singole invocazioni sono espresse da un coro, subito rafforzato dall'altro; la sezione è ripetuta con testo uguale (bb. 13-17) a cori invertiti.

C *Gratias agimus tibi* (b. 17): tutti, omoritmicamente.

D *Domine Deus rex* (b. 23): 1° coro, poi 2° coro, con frase simile di risposta.

D' *Domine Fili* (b. 29): come sopra.

D'' *Domine Deus Agnus* (b. 35): come sopra.

E *Qui tollis ... miserere nobis* (b. 41): 1° coro, poi 2° coro, con frase simile di risposta e i due *miserere* su basso cromatico, separati da una pausa generale di grande effetto.

E *Qui tollis ... suscipe* (b. 51): come sopra, a cori invertiti; la pausa cade tra *suscipe* e *deprecationem*.

F *Qui sedes* (b. 61): primo coro prevalente con piccolo intervento del secondo su *ad dexteram Patris*.

F *Quoniam tu solus* (b. 67): secondo coro prevalente con piccolo intervento del primo su *tu solus Sanctus*.

G *Jesu Christe* (b. 73): il nome di Gesù Cristo è cantato ad organico completo, con valori raddoppiati rispetto al contesto.

H *Cum sancto Spiritu* (b. 81): grande fugato finale cui partecipano tutte le voci del primo e del secondo coro, nell'ordine della scrittura in partitura (C I, A I, T I, B I, C II, A II, T II, B II); alla fine, quando le otto entrate sono state completate (b. 105), i soprani di entrambi cori reggono la *mula* con lunghe note tenute, prima ascendendo (sino al *la* acuto), poi discendendo, per giungere infine alla solenne cadenza conclusiva del pezzo ad organico pieno.

Il Credo, come quasi sempre accade nelle Messe a otto voci di Pitoni, ha una maggiore articolazione e varietà di sezioni (con anche cambi di metro) rispetto al Gloria. È così suddiviso:

A *Patrem omnipotentem* (b. 1; tempo: C): inizio pieno, a cori uniti, omoritmico e solenne.

B *Visibilem omnium* (b. 6): primo coro, subito imitato dal secondo.

C *Filium Dei* (b. 14): tutti, omoritmicamente, poi breve frase al primo coro (*et ex Patre natum*), ripetuta uguale, ma con testo diverso, dal secondo coro (*ante omnia saecula*).

D *Deum de Deo* (b. 21): botta e risposta fra cori, prima quattro brevi frasi (da batt. 25 col basso più grave di una quinta), poi due frasi più lunghe (b. 29 al 1° coro, ripetuta simile dal 2° coro da b. 33, con basso una quarta sotto).

E *Qui propter nos homines* (b. 37): tutti; frase di quattro battute, ripetuta simile a cori invertiti con basso una quarta sotto, che sfocia nella duplice ripetizione omoritmica del sintagma *descendit de caelis*, separato da pause, che prelude ad una grande pausa generale (b. 47), molto opportuna ed efficacissima prima dell'*Et incarnatus*.

F *Et incarnatus* (b. 48): tutti, lentamente, con lungo melisma sulla sillaba *na* di *incarnatus*; episodio ripetuto, con basso una quinta sopra, sulle parole *ex Maria Virgine* (b. 57).

G *Crucifixus* (b. 66): tempo 3/2, botta e risposta fra i cori, da b. 73 a b. 78 basso in progressione discendente che sfocia nel tutti; l'episodio si conclude a cori uniti, con la consueta emiolia finale.

G *Et ascendit* (b. 95): tempo 3/2, come sopra.

H *Et in Spiritum* (b. 124): ritorna il tempo C. Frase al primo coro, ripetuta dal secondo (con basso una quarta sotto).

I *Qui cum Patre* (b. 134): botta e risposta fra cori, con frasi brevi e separate, poi sempre più incalzanti (da *Et unam*).

L *Confiteor* (b. 150): tutti, omoritmicamente, poi in modo concitato a cori separati sulle parole *in remissionem* (primo coro) e *resurrectionem* (secondo).



■ FIGURA 17. Incisione raffigurante il cardinale Raniero Felice Simonetti.

M *Et vitam venturi saeculi* (b. 160): grande fugato finale – come nel Gloria – cui partecipano tutte le voci del primo e del secondo coro, nell'ordine della scrittura in partitura (C I, A I, T I, B I, C II, A II, T II, B II); alla fine (b. 183), resta solo il secondo coro per quattro battute e a b. 187 i soprani di entrambi cori reggono la *mula* con lunghe note tenute, conducendo alla solenne cadenza conclusiva del pezzo ad organico pieno.

Delle tre sezioni del breve Sanctus: *Sanctus* (bb. 1-5, ripetute a 6-10 a cori invertiti), *Pleni* (bb. 11-15) e *Osanna* (bb. 15-21 ripetute a cori invertiti a 21-27), la più estesa è l'*Osanna*, giocato a cori battenti con reiterate ondate della parola *Osanna*.

Segue il breve Agnus Dei, che inizia con la prima parola *Agnus* declamata con note parigrado da tutte le voci, per poi continuare l'invocazione col solo primo coro. L'episodio è ripetuto uguale subito dopo a cori invertiti. Dal *Qui tollis* la compagine è di nuovo al completo e omoritmica. Pitoni sottolinea la supplica *miserere nobis* con l'uso di un efficace basso cromatico (come si è visto nel passo analogo del Gloria), la seconda volta ripetuto alla quarta superiore.

La cantabilità lieta, la felicità melodica, la vivezza ritmica che scolpisce il testo latino (rispettandone l'accentuazione e amplificandone la comprensibilità) sono tutte caratteristiche che si ritrovano in ognuna delle quattro Messe qui pubblicate, e che appartengono alla solare scrittura di Pitoni.