

Il manoscritto «Rari 4.3.2(2)» della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli

Alice Tavilla*

La Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli conserva, com'è noto, un gran numero di partiture autografe di Vincenzo Bellini, tra le quali si trova la maggior parte delle composizioni sacre; la produzione liturgica impegnò Bellini esclusivamente negli anni di formazione, dall'apprendistato a Catania sotto la guida del nonno Vincenzo Tobia fino alla conclusione del percorso di studi al Reale Collegio di musica di San Sebastiano. Sono custodite a Napoli non solo le opere prodotte in e per il Conservatorio, ma anche parte di quelle che Bellini realizzò a Catania tra il 1817 e il 1818 e portò con sé per presentarle all'ammissione al Collegio di musica.¹ Il manoscritto «Rari 4.3.2(2)» – fino a oggi rimasto inedito e non studiato – è classificato dalla scheda catalografica come «Cori. Coro a 4 voci. Orchestra. Mi bemolle maggiore».² Lo studio dell'autografo belliniano qui presentato consentirà di collocare la composizione all'interno del *corpus* delle opere sacre realizzate a Napoli tra il 1819 e il 1825.

1. Lo stato del manoscritto

Il manoscritto è formato da due bifogli riuniti in un fascicolo rilegato e poi incollato a una copertina di cartone leggero, di colore blu. Sulla copertina è stata apposta la scritta «Bellini Vincenzo | Coro a 4 voci con Orch. | Partitura | ms. autografo»; il manoscritto manca di un frontespizio originale che probabilmente non è mai esistito: la maggiore usura e il colore più scuro delle cc. 1[r] e 4[v] sono probabili segni di una prolungata posizione esterna. I fogli, di formato oblungo, hanno dimensioni 30,3 x 23 cm e sono numerati nell'angolo in alto a destra sul solo *recto* a partire da 17 e fino a 20. Tale numerazione, non di mano di Bellini, è stata barrata e sostituita da una nuova numerazione, apportata da una terza mano, che partendo da 1 termina a 4.³ La carta è di tipo uniforme e comprende 16 pentagrammi con uno specchio di scrittura di 21 cm e una distanza tra i righe di 0,5 cm. La filigrana riproduce in stampatello il nome di «SCAFATI ALD». Sul *recto* di ogni carta è stato apposto il timbro verde «Archivio

* Ringrazio i revisori del contributo per gli utili e preziosi suggerimenti.

¹ Per una ricostruzione del catalogo e un approfondimento sulle opere sacre di Vincenzo Bellini si veda FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra di Vincenzo Bellini. Censimento delle fonti e proposte per una edizione critica*, tesi di dottorato in Filologia musicale, Università di Pavia, 2005-2006.

² Il manoscritto è consultabile online all'indirizzo: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0160433&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU> (consultato il 30 novembre 2017).

³ Questa numerazione sarà adottata per i riferimenti al manoscritto contenuti nel corso del presente contributo.

del Reale Collegio di musica – autografo»; alle cc. 1[r], 3[r] e 4[v] si trova il timbro blu «R. Conservatorio di musica di Napoli – Biblioteca – Autografo». A c. 1[r] in alto, sopra al primo pentagramma si legge «Originale 1869 | Regalato dal Cav.^r Florimo | Rond[inella]. | Bellini»: prima di partire per Milano, nel 1827, Bellini affidò all'amico Francesco Florimo tutte le composizioni realizzate negli anni di studio napoletani (1819-1825) e quelle che aveva portato con sé da Catania. Nel 1869 Florimo, direttore della Biblioteca, donò tutti questi manoscritti all'archivio del Conservatorio e provvide a farli rilegare e a catalogarli negli anni successivi.⁴ La scritta presente sul manoscritto fu verosimilmente apportata da Pasquale Rondinella (1825-1895?), allievo del Conservatorio San Pietro a Majella e assistente di Florimo in qualità di bibliotecario e archivista.

La composizione si estende per 83 battute e prevede un organico formato da flauto, [2] oboi, [2] clarinetti in Si $\flat$, [2] fagotti, [2] corni in Mi $\flat$, [2] trombe in Si $\flat$, trombone,⁵ coro a 4 voci (soprani, contralti, tenori e bassi) e archi.⁶

A un primo sguardo la composizione appare sostanzialmente completa, a eccezione del testo verbale, ovunque mancante. Se da un lato questa assenza rende necessario un intervento integrativo per rendere eseguibile il brano – in vista di un'edizione o di un'esecuzione dello stesso saremmo costretti a trovare, e inserire in via ipotetica, un testo metricamente adatto alle linee vocali realizzate – dall'altro mette in dubbio il fatto che la composizione possa essere stata effettivamente eseguita anche all'epoca. La mancanza del testo non deve essere necessariamente intesa come una dimenticanza o una omissione; è possibile che durante la stesura il compositore non stesse seguendo alcun testo scritto semplicemente perché ne stava impiegando uno talmente noto da poter essere sottinteso nel corso della composizione. La mancanza del testo potrebbe essere conseguenza della destinazione liturgica di una composizione il cui testo sacro non aveva bisogno di essere esplicitato. D'altro canto, non possiamo escludere l'ipotesi che Bellini, durante la composizione, avesse davanti a sé – o in memoria – un testo che non venne poi apposto al di sotto delle note. Al di là delle possibili interpretazioni, l'assenza del testo verbale mette subito in evidenza quella che sembra essere la caratteristica principale di questo manoscritto: la composizione appare sostanzialmente sempre in bilico tra il completo e l'incompleto, al punto che è molto difficile stabilire se Bellini l'abbia effettivamente portata a termine o l'abbia abbandonata prima del completamento.

⁴ Florimo fu dapprima archivista del Conservatorio tra il 1826 e il 1851, e successivamente direttore della Biblioteca fino al 1888. Un elenco dei materiali donati da Bellini è fornito dallo stesso Florimo in FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, 2 voll., Napoli, Rocco, 1869, II: pp. 126-128. Per maggiori dettagli su quest'elenco si veda più avanti nel corso del contributo.

⁵ A c. 1[r], nella lista degli strumenti che precede i pentagrammi, si legge in realtà chiaramente «Tromboni», al plurale, ma la parte è interamente scritta a una sola voce. Verosimilmente Bellini ha adottato la formula standard «Tromboni» e ha poi steso la parte a una sola voce, lasciando aperta la possibilità di una eventuale esecuzione a2 o a3 che dipendeva essenzialmente dalla disponibilità di organico.

⁶ Riporto di seguito l'ordine e le diciture degli strumenti così come appaiono sul manoscritto a c. 1[r] partendo dall'alto: V:ⁿⁱ [I e II], Viole, Fl.^{to}, Oboi, C.^{tti} in B $\flat$, Corni in E $\flat$, Trombe in B $\flat$, Tromboni, Fagotti, Coro [4 righe], Viol.^{lo}. Sul rigo più basso della pagina, in corrispondenza della parte dei contrabbassi, si trova – come spesso accade – l'indicazione agogica «Largo».

Lo studio approfondito del manoscritto mostra una serie di lacune anche nel testo musicale, che lasciano qualche dubbio circa l'effettiva completezza del brano. Oltre alle quattro voci, le uniche parti interamente scritte, dall'inizio alla fine del brano, sono quelle dei violini I e II, dei contrabbassi, del flauto e dei corni in Mi $\flat$.

Una valutazione a sé merita la parte dei violoncelli. In tutte e quattro le carte Bellini assegna ai violoncelli un rigo proprio – il penultimo della pagina – mantenendoli sempre distinti dal rigo dei contrabbassi. Benché i canonici segni di unisono col basso siano inseriti in modo poco metodico e preciso, non vi è dubbio che la distribuzione degli stessi prescriva di fatto un'esecuzione coi contrabbassi. Un primo «u[ni]s[ono]» si legge a b. 1; a esso seguono 9 battute vuote che occupano l'intera c. 1[r]. A c. 1[v] il rigo dei violoncelli è contrassegnato dalla presenza della doppia linea parallela su ogni stanghetta di battuta, mentre a c. 2[r] lo stesso segno è indicato solo a cavallo delle prime due battute (bb. 22-23), lasciando sottinteso il proseguimento dello stesso per il resto della pagina. Mancano invece di qualsiasi indicazione le cc. 2[v], 3[v], 4[v], mentre a c. 3[r] la doppia barra si presenta due volte in corrispondenza delle stanghetta che separano la prima dalla seconda battuta, e la seconda dalla terza. Una parte autonoma è notata solo in corrispondenza delle battute 76 e 77, le prime due dell'ultima carta, cui segue un nuovo «u[ni]s[ono]» sulla cadenza finale che porta alla conclusione del brano. La presenza di queste due battute isolate suscita molti dubbi, specie se si considera che le note qui affidate ai violoncelli corrispondono esattamente a quelle cantate dai bassi del coro che occupano il rigo immediatamente superiore:

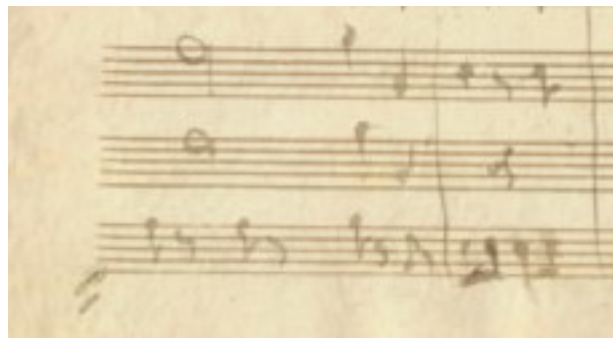


Fig. 1. I-Nc «Rari 4.3.2(2)», bb. 76-77: coro (bassi), violoncelli e contrabbassi.

Per quanto il raddoppio della parte più grave del coro da parte dei violoncelli non sia di per sé errato – e dunque plausibile – non possiamo escludere che Bellini abbia erroneamente iniziato a scrivere la parte dei bassi sul rigo dei violoncelli e una volta accortosi della svista la abbia ricopiata sul rigo superiore, dimenticando di cancellarla su quello dei violoncelli; ciononostante, la presenza a b. 78, immediatamente successiva, di una nuova indicazione di «u[ni]s[ono]», rende questa supposizione poco verosimile. Il fatto che Bellini abbia inserito l'unisono in quel punto e non abbia cancellato la battuta precedente sta con buona probabilità a indicare che voleva che i violoncelli raddoppiassero i bassi del coro; se si fosse accorto dell'errore e avesse inserito l'unisono per invalidare la scrittura della battuta precedente, l'avrebbe anche cancellata. La presenza diffusa di indicazioni di unisono, e in particolare

l'indicazione «u[ni]s[ono]» alla b. 78, poco prima della conclusione del brano, sembrano suggerire che la parte dei violoncelli sia stata effettivamente pensata per intero e non sia stata lasciata incompiuta. Possiamo piuttosto ipotizzare che Bellini, nel corso della composizione, si sia limitato in una prima fase a notare la parte solo laddove aveva idee musicali specifiche e solo successivamente abbia ultimato la scrittura optando per la soluzione dell'unisono coi bassi.

La medesima considerazione può essere fatta per la linea dei fagotti: interamente notata fino a b. 30, è poi indicata col basso mediante segni convenzionali da 31 a 33; b. 32 è la prima di c. 2[*v*] e la presenza della doppia barra parallela a cavallo tra le prime due battute della pagina potrebbe indicare – come già per i violoncelli – un andamento col basso per le restanti battute della pagina. Nelle misure successive, a partire da b. 44 e fino alla fine del brano, il rigo dei fagotti rimane vuoto, ma alle bb. 70-73 si trova un disegno sul rigo delle trombe armonicamente incompatibile con il taglio (in Si[♭]) di questi strumenti, ma del tutto corretto se letto in chiave di basso e dunque perfettamente eseguibile dai fagotti. Bellini ha qui commesso una svista nel predisporre l'ordine e l'assegnazione dei rigi ai diversi strumenti della pagina: le parti del coro – senza dubbio scritte prima di quelle degli strumenti – sono erroneamente notate un rigo più in alto, fatto questo che ha generato come conseguenza lo spostamento della parte dei fagotti. La presenza di sporadici segni di unisono col basso, unitamente alla più che probabile assegnazione ai fagotti delle bb. 70-73 – che avviano al termine della composizione – ci inducono a escludere l'ipotesi che la linea dei fagotti sia incompleta; come per i violoncelli appare invece verosimile che Bellini abbia notato la parte solo in alcuni punti specifici, ultimandola in una seconda fase con la prescrizione di andamento coi bassi.

Potremmo tentare di interpretare allo stesso modo anche la scrittura delle viole, ma la situazione è in questo caso più problematica, e lascia aperta qualche perplessità in più. La parte appare sporadicamente, per lo più abbozzata, ed è spesso corredata da vistose cancellature e ripensamenti. Le viole sono scritte soltanto alle bb. 2-4, 7-8, 11-18, 42-43,⁷ 47, 49, 70-72, 78-81. In tutte le occorrenze la decifrazione della parte risulta particolarmente difficile, se non addirittura impossibile, come mostrato chiaramente nel seguente esempio:

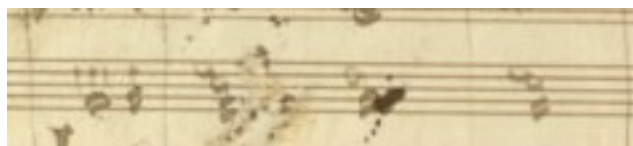


Fig. 2. I-Nc «Rari 4.3.2(2)», bb. 78-81: viole.

⁷ Non è possibile attribuire con certezza alle viole la parte scritta in queste battute. Sul rigo immediatamente superiore, destinato ai violini II, figura un'importante cancellatura cui si sovrappone una riscrittura. Benché risulti di difficile leggibilità, è possibile che le note indicate sul rigo delle viole corrispondano a quelle destinate ai violini II.

L'indicazione di andamento col basso è inserita solo per le bb. 12-14. Alle bb. 16-17 Bellini scrisse in origine una parte indipendente che cancellò probabilmente subito, a inchiostro ancora fresco (oggi le note risultano completamente illeggibili) per sovrapporvi marcati segni di pause per le intere bb. 15-18, rendendo così manifesta la volontà di far tacere le viole in questo punto. A fronte di questa disorganicità di scrittura e della scarsa presenza di indicazioni di unisono col basso, risulta difficile considerare ultimata la scrittura di questi strumenti; se resta dunque più che plausibile l'idea che il compositore abbia inserito le viole solo laddove ha pensato di dar loro un andamento autonomo, non possiamo affermare con la stessa sicurezza che abbia effettivamente completato la parte.

Una ulteriore situazione di lacunosità si riscontra nei clarinetti. La parte è completa fino a b. 54: la prescrizione di unisono con gli oboi è chiaramente scritta alle bb. 35-40 e nuovamente a b. 44 – all'inizio di c. 3[r] – tramite l'indicazione «u[ni]s[ono]» che, posta a inizio pagina, presuppone una continuazione dello stesso fino a b. 54. Le battute da 55 (che cade all'inizio di c. 3[r]) a 83 sono vuote. Si potrebbe supporre un unisono con gli oboi da b. 61 in avanti,⁸ ma la stessa linea degli oboi presenta in questa sezione una criticità: realizzata senza omissioni o sospensioni di dubbia interpretazione fino a b. 68, la parte si interrompe bruscamente su un disegno che manca di risoluzione; le bb. 69-76 sono vuote e la parte riprende a 77 in vista della cadenza finale.

Restano infine da esaminare le linee di trombe e trombone, di fatto le uniche di cui si può dire con sicurezza che non siano composte fino alla fine del brano. Le trombe sono notate solo alle bb. 11-22 e 30-32, mentre i tromboni compaiono esclusivamente alle bb. 5-22 e 30-32. Da b. 33 in avanti i rigghi riservati a questi strumenti sono vuoti fino alla fine del brano e la sola interpretazione possibile è che Bellini non abbia completato la stesura di queste parti.

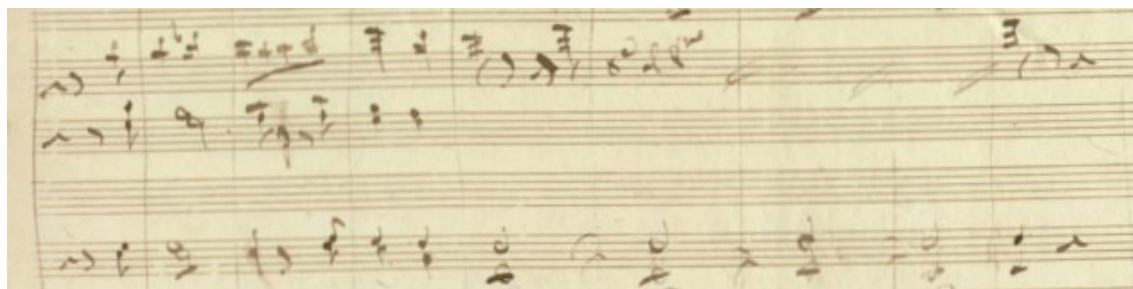


Fig. 3. I-Nc «Rari 4.3.2(2)», bb. 65-73: flauto, oboi, clarinetti e corni in Mi♭.

Alla luce di quanto finora descritto, ritengo si possano avanzare alcune ipotesi relative al procedimento compositivo impiegato da Bellini per la creazione di questo brano. Per quanto riguarda l'ordine di realizzazione delle diverse parti, il compositore sembra aver adottato una procedura abbastanza tipica per l'epoca, dedicandosi dapprima alla composizione delle linee vocali, realizzate per intero ma senza l'apposizione del testo verbale; a esse seguì con buona probabilità l'inserimento delle parti dei violini I e II nei momenti di silenzio del coro.

⁸ Gli oboi sono infatti in pausa alle bb. 55-60, e rientrano proprio a b. 61.

A differenza di quanto accadde ai violini e ai contrabbassi, la restante sezione degli archi fu abbozzata solo in quei momenti in cui il compositore si premurò di fissare specifiche idee musicali, e lasciata incompleta – nel caso delle viole – o ultimata optando per la soluzione dell'unisono con i bassi – come accade per i violoncelli.

Un tipo di procedimento simile dev'essere stato seguito anche nel completare l'orchestrazione; dapprima vennero inseriti il flauto, portatore della melodia principale assieme ai violini, e in seguito gli oboi e i corni, tutti interamente realizzati. La linea dei clarinetti invece venne integrata, ma non completata, optando forse per una soluzione di unisono con gli oboi nella parte finale del pezzo. Le parti di trombe e tromboni vennero infine inserite per ultime e composte solo fino a battuta 32.

Se proviamo ad andare oltre il semplice ordine di stesura delle parti e assegniamo un peso specifico a quei punti in cui la composizione di alcune parti sembra interrompersi, possiamo avanzare l'ipotesi di un procedimento 'a sezioni'. L'intero manoscritto appare sostanzialmente completo – o almeno completamente pensato – fino a b. 22, a partire dalla quale trombe e tromboni scompaiono.⁹ Questa cesura ci consente di individuare una prima sezione che comprende le bb. 1-22. L'altra parte strumentale non completamente realizzata è quella dei clarinetti, la cui scrittura manca da b. 55 e fino alla fine del brano; tale interruzione ci permette di ipotizzare allora l'esistenza di altre due sezioni: una intermedia che comprende le bb. 23-54, e una terza e ultima che da b. 55 conduce alla conclusione del brano.

Queste due ipotesi relative al *modus operandi* adoperato da Bellini, lungi dall'essere in contraddizione tra di loro, possono facilmente essere integrate l'una con l'altra. Il compositore dapprima predispose per l'intero brano le linee delle voci, dei violini I e II e dei bassi; nel completamento dell'orchestrazione optò per un procedimento 'a sezioni', iniziando dalla sezione I e procedendo, nell'ordine, alla realizzazione di flauto, oboi, corni, clarinetti, trombe e trombone; nel passare alla seconda delle tre sezioni, Bellini impiegò lo stesso ordine di stesura delle parti, ma non ultimò l'orchestrazione lasciando incomplete le trombe e il trombone; affrontò infine il completamento della terza e ultima sezione, lasciandosi indietro oltre alle trombe e al trombone – già assenti nella sezione precedente – anche i clarinetti, forse demandando all'unisono con gli oboi. Anche la parte dei fagotti sembra sostanzialmente rispondere alla logica del procedimento 'a sezioni', dato che risulta completamente notata nella prima sezione, abbozzata in più punti nel corso della seconda, interamente prescritta coi bassi nella terza. Diversa invece la situazione per le parti dei violoncelli e delle viole di cui restano abbozzi sporadici di idee inserite qua e là durante la composizione e disordinate indicazioni di unisono coi bassi che, nel caso dei violoncelli, rendono difficile stabilire come e quando Bellini li abbia ultimati, mentre in quello delle viole ci inducono a ritenere che il compositore si sia limitato a tracciare un discontinuo profilo melodico mai terminato.

⁹ Benché Bellini scriva per le trombe e i tromboni anche le bb. 30-32, queste restano tuttavia isolate, preedute e seguite da battute vuote.

2. *Sacro e napoletano*

Le molte lacune presenti nel manoscritto – siano esse di più o meno dubbia o molteplice interpretazione – costituiscono di per sé un segnale abbastanza certo del fatto che il brano non venne mai eseguito, il che, tuttavia, non ci consente di collocarne con sicurezza la composizione negli anni di apprendistato. Un primo indizio del fatto che siamo di fronte a un pezzo sacro ci viene fornito da Florimo che, nel catalogare i manoscritti donatigli da Bellini prima della partenza per Milano per la Biblioteca del Conservatorio, preparò un elenco degli stessi, poi pubblicato nel suo *Cenno sulla scuola musicale di Napoli*.¹⁰ Quest'elenco comprende un «Coro a quattro voci con orchestra senza parole, che [si] suppone essere un pezzo da chiesa»; se il problema dell'identificazione del brano risale dunque già all'epoca dell'acquisizione del manoscritto da parte della Biblioteca, fu proprio lo stesso Florimo a tentare di risolverlo congetturandone l'appartenenza al genere liturgico. Nel corso del tempo tanto l'associazione di quest'autografo con l'elenco stilato da Florimo, quanto l'ipotesi che si tratti di un pezzo sacro andarono perdute e il brano fu indicato semplicemente come «Coro».

Com'è noto, il percorso di formazione nelle classi di composizione dei conservatori napoletani – e non solo – si basava essenzialmente sulle forme della musica sacra:

L'apprendimento musicale a partire dalle forme basilari del repertorio sacro era infatti da tempo prassi consolidata nella didattica dei Conservatori napoletani, anche in funzione della consueta collaborazione di carattere economico fra questi, le numerose istituzioni religiose cittadine e alcune famiglie aristocratiche che sovvenzionavano le istituzioni scolastiche in cambio della composizione di opere sacre e del servizio degli alunni per l'esecuzione delle musiche in occasione di cerimonie religiose particolari. Negli anni in cui Bellini frequenta il Collegio la musica sacra è ancora il punto di partenza per i primi esercizi nelle classi di composizione e per le prime esecuzioni pubbliche degli allievi.¹¹

Non è dunque da escludersi la possibilità che – date le lacune presenti nel manoscritto – possa trattarsi non solo di un brano liturgico, ma anche di un esercizio di composizione. A sostegno di questa ipotesi interverrebbe un fattore aggiuntivo: alle bb. 14-16, in corrispondenza di alcune cancellature sul rigo dei corni in Mi $\flat$, sembra essere intervenuta una mano differente da quella di Bellini, che ha riscritto – o forse corretto – la parte. Purtroppo l'esame del manoscritto si è rivelato infruttuoso da questo punto di vista¹² dal momento che le cancellature rendono illeggibile la precedente stesura e impediscono di valutare l'eventuale

¹⁰ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit., II: pp. 126-128.

¹¹ FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra* cit., p. 21. Per un approfondimento sulla didattica e sulle vicende relative ai Conservatori di Napoli in epoca belliniana si vedano almeno: ROSA CAFIERO, *Il Real Collegio di musica di Napoli nel 1812: un bilancio*, «Analecta Musicologica», XXX, 1998, pp. 631-659; ID., *Metodi, progetti e riforme dell'insegnamento della scienza armonica nel Real Collegio di musica di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento*, «Studi musicali», XXVIII, 1999, n. 2, pp. 425-481; SALVATORE DI GIACOMO, *I quattro antichi Conservatori di musica a Napoli*, Napoli, Sandron, 1924; FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli*, 4 voll., Napoli, Morano, 1880-1884.

¹² Ringrazio il prof. Cesare Corsi, responsabile della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, per aver agevolato la consultazione dei manoscritti belliniani oggetto di questo studio.

presenza di un errore; allo stesso modo l'esame degli inchiostri non ha mostrato nessuna particolare evidenza – se non l'impiego di un inchiostro leggermente più chiaro presente anche in altri punti del manoscritto – che consenta di avvalorare l'ipotesi dell'intervento di una seconda mano di un maestro.

Se dunque non possiamo essere certi che si tratti di un esercizio di composizione, non ci sono invece dubbi sul fatto che il brano sia stato composto durante gli anni di studio napoletani. Nella sua tesi di dottorato dedicata alla musica sacra di Vincenzo Bellini, Francesca Calciolari divide il *corpus* delle opere in due insiemi distinti: da un lato le opere «composte a Catania durante i primi anni di apprendistato musicale (sotto la guida del padre e del nonno)»,¹³ dall'altro quelle «realizzate a Napoli fra il 1819 ed il 1825». ¹⁴ A questo proposito scrive:

È facile immaginare che le opere composte a Catania – dove Bellini accompagnava quasi quotidianamente il nonno e il padre a servizio presso le numerose chiese cittadine – siano state stimulate da esigenze concrete legate alle occasioni liturgiche e alle pratiche devozionali che scandivano la vita religiosa cittadina. Più difficile è invece individuare una destinazione liturgica specifica per le opere composte a Napoli: meglio limitarsi a valutarle essenzialmente come esercizi scolastici fin a se stessi.¹⁵

E ancora più avanti:

[...] la prassi didattica del Conservatorio impostava l'apprendimento musicale sui generi fondamentali di ogni repertorio sacro anche in funzione della consueta collaborazione fra l'istituzione scolastica e le numerose istituzioni religiose cittadine. [...] Non è casuale che gli esercizi consistessero infatti principalmente nella realizzazione di messe, singole sezioni di messa, mottetti, *Te Deum*, *Tantum ergo*, litanie, salmi, inni, *Salve Regina*: pezzi convenzionali che gli stessi insegnanti avrebbero potuto impiegare anche nella loro collaborazione in qualità di maestri di cappella con le numerose chiese cittadine.¹⁶

Sono alcune caratteristiche del manoscritto a dimostrare inconfutabilmente che il brano sia da ascrivere al gruppo delle opere napoletane – e non a quello delle opere catanesi – e a eliminare eventuali dubbi circa la collocazione spazio-temporale della composizione.

Calciolari individua alcuni elementi distintivi dei due gruppi di opere:

Questo gruppo di manoscritti [quello catanese] è caratterizzato da un aspetto peculiare: la carta da musica è molto sottile, i pentagrammi sono tracciati a mano, la grafia risulta ancora infantile e disordinata. Su alcune di queste partiture l'autore si firma con la dicitura «Vincenzo Bellini 2.^{do}» o «V. B.ⁿⁱ F.» per distinguere le sue composizioni da quelle del nonno Vincenzo Tobia Bellini. [...]

¹³ FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra* cit., p. 21.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. IV.

¹⁶ *Ivi*, p. 26.

[II] secondo gruppo di manoscritti [quello delle opere napoletane] si distingue per l'aspetto simile delle partiture: in queste la grafia musicale è però più personale ed ordinata e riflette una fase compositiva già matura e sicura.¹⁷

Il manoscritto di cui ci occupiamo corrisponde perfettamente alle peculiarità indicate da Calciolari per il gruppo di autografi prodotti a Napoli. La carta pentagrammata è stampata e di formato oblungo come quello prevalentemente impiegato in quel periodo, mentre negli anni catanesi è più frequente l'utilizzo del formato verticale. Ma è in particolar modo la grafia musicale a darci conferma della collocazione napoletana dell'autografo, senza dubbio più sicura e ordinata di quella del periodo precedente, con tratti che diventeranno caratteristici della maturità. Al fine di restituire un confronto visivo che possa dar conto della differenza di scrittura che intercorre tra le due fasi compositive, riporto negli esempi sottostanti c. 1[v] della *Messa, Kyrie e Gloria per voci sole, Coro a quattro voci e orchestra* composta a Catania nel 1818¹⁸ e la c. 1[v] del manoscritto qui preso in considerazione:

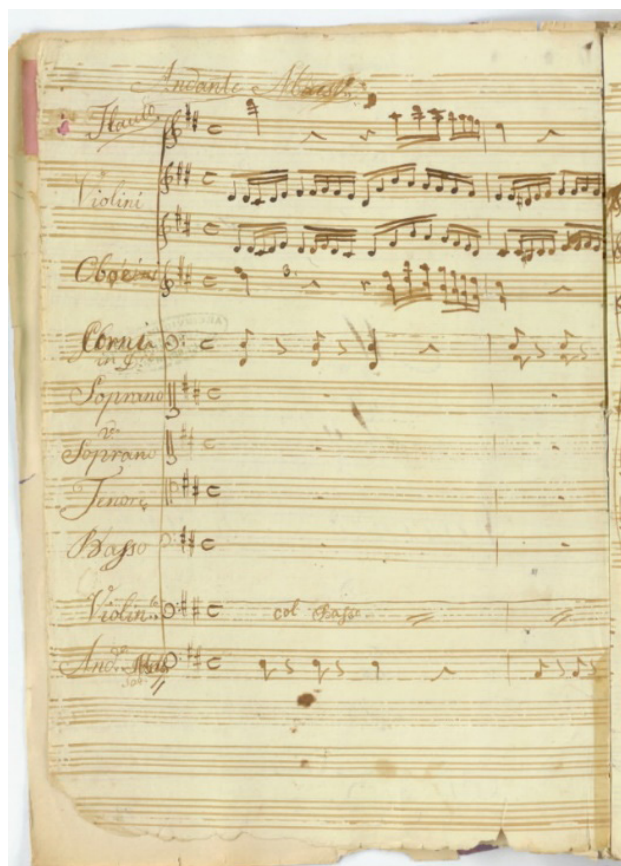


Fig. 4. I-Nc «Rari 4.3.4(9)»: *Messa, Kyrie e Gloria per voci sole, Coro a quattro voci e orchestra*, Catania 1818, c. 1[v].

¹⁷ *Ivi*, p. 30.

¹⁸ Cfr. la voce 2 del catalogo redatto da FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra* cit., p. 50-54. Il manoscritto completo è consultabile online all'indirizzo: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=o-ai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CM-SM%5C%5C0164872&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU> (consultato il 30 novembre 2017).

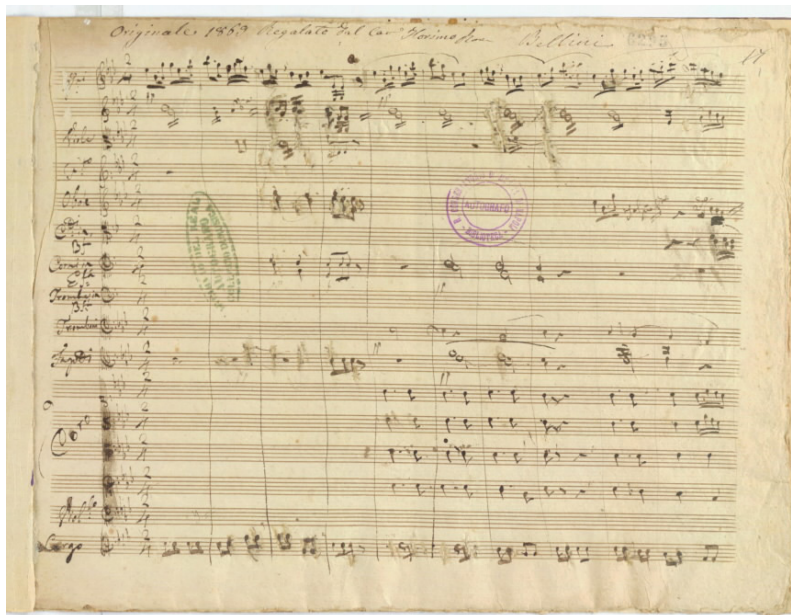


Fig. 5. I-Nc «Rari 4.3.2(2)», c. 1[r].

Se il primo colpo d'occhio restituisce la maggiore sicurezza nei tratti grafici – che si fanno più decisi e rapidi e dunque al contempo più ‘sommari’ (basti considerare la stesura dell'organico che nel manoscritto catanese riporta i nomi degli strumenti per intero, abbreviati invece in quello napoletano) – Bellini adotta per alcuni segni modalità di scrittura differenti. Si vedano, a titolo di esempio, le diverse forme della chiave di fa e della pausa di croma.

	I-Nc «Rari 4.3.4(9)» Catania 1818	I-Nc «Rari 4.3.2(2)» Napoli 1819-1825
Chiave di basso		
Pausa di ottavo		

3. Identificazione di un Kyrie

Lo studio di questo manoscritto, da diversi punti di vista, ci ha portato a concludere che non siamo di fronte a un generico ‘Coro’, bensì a un brano sacro composto negli anni di studio napoletani. Si rende necessario a questo punto un ulteriore restringimento del campo per tentare di capire a quale tipologia di pezzo sacro possiamo ascrivere la composizione.

Formulare ipotesi sull'appartenenza del brano a una o ad altra tipologia di genere sacro sarebbe piuttosto complesso – e forse persino troppo arbitrario –, se non fosse per un dettaglio contenuto nel manoscritto che si configura come un indizio chiave in questo senso. Mi riferisco in particolare alla linea dei bassi del coro a b. 69:

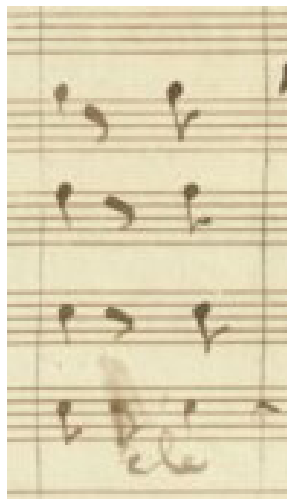


Fig. 6. I-Nc «Rari 4.3.2(2)», b. 69: coro (soprani, contralti, tenori e bassi).

Bellini aveva originariamente affidato ai bassi lo stesso andamento ritmico delle altre voci, prescrivendo un mi_2^2 semiminima seguito da pausa di croma. Il compositore decise poi di trasformare in croma la semiminima, sostituire la pausa con una croma che ribadisce lo stesso mi_2^2 e concludere la battuta con una semiminima. Questo ripensamento è legato all'apposizione al di sotto della seconda croma e della seguente semiminima del testo «ele»: la presenza della pausa sul secondo ottavo non avrebbe consentito la corretta distribuzione delle due sillabe del testo e si rendeva quindi necessaria una soluzione differente. La lezione definitiva è ribadita chiaramente a b. 71:

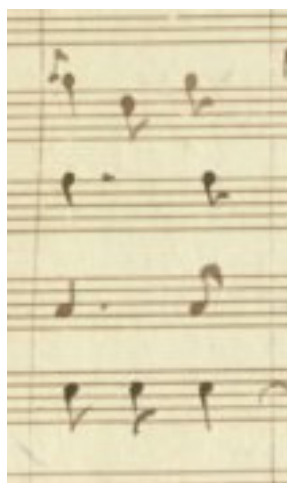


Fig. 7. «Rari 4.3.2(2)», b. 71: coro (soprani, contralti, tenori e bassi).

La presenza delle due sillabe «ele» suggerisce inevitabilmente di completare la parola in «ele[ison]». L'ipotesi che si tratti di un *Kyrie*, d'altro canto, ben si adatta anche all'idea di tripartizione compositiva poco sopra descritta; la suddivisione nelle tre sezioni potrebbe infatti rispondere alla sequenza *Kyrie - Christe - Kyrie*, con l'esposizione del primo *Kyrie* alle bb. 1-22, il *Christe* centrale nelle bb. 23-54, e l'ultimo *Kyrie* alle bb. 55-83. Tale possibilità appare plausibile – e dunque in qualche modo confermata – anche sul piano armonico e ritmico:

Sezione 1	bb. 1-22	<i>Kyrie</i>	Mi ₁ , magg.	Ritmo puntato
Sezione 2	bb. 23-54	<i>Christe</i>	Si ₁ , magg.	Ritmo piano
Sezione 3	bb. 55-83	<i>Kyrie</i>	Mi ₁ , magg.	Ritmo puntato

Come mostrato nella tabella precedente il brano inizia nella tonalità di Mi₁, maggiore e vi resta fino a b. 22, a seguito della quale si verifica una modulazione a Si₁, maggiore; la composizione prosegue in quest'ultima tonalità fino a b. 54, dove si chiude la seconda sezione con cadenza sulla dominante della tonalità d'impianto; da b. 55 si torna al Mi₁, maggiore, mantenuto fino alla fine del brano. Anche l'andamento ritmico delle voci risponde in un certo senso a questa tripartizione dal momento che appare puntato nella prima e nell'ultima sezione, piano in quella centrale. Più particolare è invece il trattamento della linea melodica, in cui il *Kyrie II* non riprende il materiale tematico del *Kyrie I* – come saremmo forse portati ad aspettarci – ma quello del *Christe*. In nessuno degli altri *Kyrie* isolati Bellini sembra adottare questo trattamento della melodia, ma il *Kyrie* della *Messa*, *Kyrie e Gloria*, *per voci sole*, *Coro a quattro voci e orchestra* in sol minore¹⁹ opta per una soluzione simile. In questo caso il *Kyrie II* riprende entrambe le melodie precedenti, intonando il testo «Kyrie eleison» prima sulla melodia del *Kyrie I* e poi proponendo una nuova esposizione della melodia del *Christe*.

Risulta impossibile – allo stadio attuale delle ricerche – stabilire se questo *Kyrie* fosse parte di una messa composta interamente, ma in mancanza di altre evidenze per il momento non possiamo che considerarlo una composizione autonoma, ciò che, come abbiamo potuto vedere, era tutt'altro che raro nelle classi di composizione del Collegio napoletano.

Per concludere questo contributo fornisco una trascrizione degli *incipit* vocali delle tre sezioni del brano, avanzando contestualmente un'ipotesi di distribuzione del testo verbale.²⁰

¹⁹ Cfr. la voce 5 del catalogo redatto da FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra* cit., pp. 64-69.

²⁰ La parola «eleison» è stata considerata generalmente quadrisillaba («e-le-i-son»). Si è adottata un'intonazione trisillabica («e-lei-son») nei soli casi in cui la disposizione delle note la richiedesse inequivocabilmente.

Kyrie I
(bb. 5-12)

[Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,]
[Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,]
[Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,]
[Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,]

Christe
(bb. 23-32)

Solo
[Chri - ste e - lei - son, e - le - i - son,]

[Chri - ste e - le - i - son,]
Chri - ste e - le - i - son, e -
[E -

le - i - son,]
Solo
e - lei - son, e - leison,]
- - lei - son,]
le - i - son,]

Kyrie II
(bb. 55-64)

First system of musical notation for Kyrie II (bb. 55-64). It features four staves: a vocal staff, a piano staff, and two empty staves. The vocal staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: [Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Second system of musical notation for Kyrie II (bb. 55-64). It features four staves: a vocal staff, a piano staff, and two empty staves. The vocal staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: son, e - lei - son, e - lei - son,] son,] son, e - le - i - son,] [e - lei - son,] [e - le - i - son,]