

TERESA M. GIALDRONI - GIORGIO SANGUINETTI

*Il genere del canone a Napoli
al tempo di Durante*

Quando si parla di "canone" in musica si possono intendere molte cose diverse. Da una parte, questo nome rappresenta una tecnica compositiva circondata da un alone di mistero, da una sapienza quasi ermetica, che si esprime con artifici ed enigmi, e che raggiunge il suo apice nelle opere speculative di Bach. Tanto più riesce difficile capire come mai il canone, dal Rinascimento in poi, sia stato usato per insegnare il contrappunto alla mente, cioè l'improvvisazione collettiva di un brano contrappuntistico, una prassi che è stata riportata recentemente all'attualità da diversi musicisti e studiosi.¹ Dall'altra parte, il canone è anche stato utilizzato come utile esercizio per sviluppare l'uguaglianza delle mani nello studio dei pianoforte, e in questo senso ha una lunga tradizione che include i canoni presenti nel *Gradus ad Parnassum* op. 44 di Muzio Clementi, e nei *200 piccoli canoni a due voci* op. 14 di Konrad Max Kunz (1812-1875). Esiste però anche un genere di canone che ha avuto una storia e una funzione sociale completamente diversa, niente affatto dotta o esoterica, ma piuttosto giocosa e talvolta anche scollacciata. Parliamo del canone vocale su testo profano, un genere sicuramente minore ma che ha avuto una durata di vita che va dal più famoso

¹ *Rethinking Counterpoint through Improvisation. A Multidisciplinary Conversation with Edoardo Bellotti, Michele Chiaramida, Michael Dodds, Andreas Schiltknecht, Peter Schubert, and Nicola Straffelini*, Atti del convegno (Smarano - Trento, 18-20 novembre 2010), a cura di Massimiliano Guido, «Philomusica on-line», XXI/2, 2012.

esempio del genere, i canoni di Antonio Caldara, a quelli di Mozart fino alla fine dell'Ottocento, con autori quali Schumann e Brahms.

Quale era il ruolo del canone, inteso sia come tecnica compositiva e didattica, sia come divertimento di società, nella Napoli di Francesco Durante? Che i canoni fossero ampiamente presenti nella vita quotidiana dei quattro conservatori napoletani ci sono pochi dubbi. Basterebbe la testimonianza di un allievo indiretto della scuola napoletana come Giuseppe Verdi per confermarlo. In una molto citata lettera a Florimo del 9 gennaio 1871, Verdi racconta gli studi con il suo maestro Vincenzo Lavigna, allievo di Fenaroli, a sua volta allievo di Durante:

Ho visto altre volte, che voi conoscete essere stato il mio Maestro Lavigna! – E sapete voi chi era Lavigna? [...] Lavigna fu condotto (credo nel 1801) a Milano, da Paisiello, che andava a Parigi, non so per quale motivo [...]. Lavigna, era fortissimo nel contrappunto, qualche poco pedante, e non vedeva altra musica, che quella del Paisiello. Mi ricordo una sinfonia che io feci, Egli mi corresse tutto l'istromentale, alla maniera di Paisiello!! “Starei fresco” dissi tra me e da quel momento, non gli mostrai più nulla di composizione ideale; e nei tre anni passati con Lui, non ho fatto altro che Canoni e Fughe, Fughe e Canoni in tutte le salse. Nissuno m'ha insegnato l'istromentazione, e il modo di trattare la musica drammatica. – Eccovi cosa fu Lavigna [...] Vi ripeto: era dotto; ed io vorrei che fossero tutti così i Maestri insegnanti.²

“Fughe e canoni in tutte le salse”: con questa frase Verdi rivela tutta l'importanza che egli attribuiva agli studi di composizione osservata, anche se poi ammette di essere stato autodidatta per quanto riguarda la “composizione ideale” – cioè

² FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, I, pp. 118-119.

la composizione libera – e la musica drammatica. Indirettamente però ci conferma il ruolo di primissimo piano che il contrappunto e tutte le tecniche ad esso collegate ricopriva nell'insegnamento dei maestri napoletani.

Negli ultimi anni molto lavoro è stato fatto per svelare i segreti dell'insegnamento che si impartiva nei quattro conservatori napoletani, una riscoperta che – non sembri azzardato dirlo – è stata una delle maggiori novità della ricerca musicologica nel nuovo millennio. Molto lavoro è stato fatto intorno ai partimenti, ai solfeggi e al contrappunto napoletano, e molto ancora resta da fare sia per la ricognizione delle fonti sia per la comprensione di un sapere compositivo che, va ricordato, veniva trasmesso principalmente in forma orale.

Il canone nel partimento napoletano

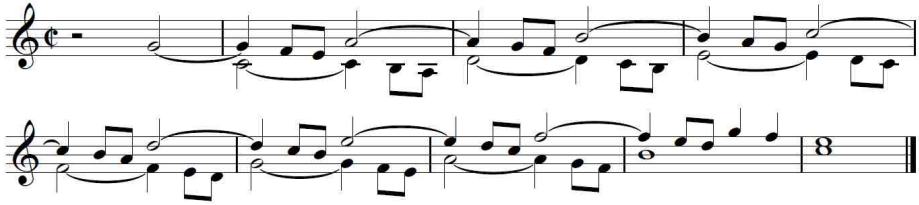
Nella sua forma più semplice, la scrittura canonica emerge naturalmente dall'abbellimento delle semplici sequenze contrapuntistiche che i figliuoli dei conservatori apprendevano nelle prime fasi dello studio dei partimenti. Prendiamo, per esempio, la sequenza ascendente 5-6, che costituisce la principale alternativa alla regola dell'ottava. L'esempio 1a la mostra nella sua forma semplice, non abbellita. Se poi decoriamo questa sequenza utilizzando la tecnica della diminuzione, che veniva praticata sia in forma scritta sia in forma improvvisata alla tastiera, il risultato sarà un canone alla quinta inferiore. Ovviamente si tratta di una forma elementare di canone, ma sufficiente a stimolare l'interesse e la fantasia dell'apprendista compositore.

Ess. 1a-1b. – La sequenza 5-6 ascendente nella forma semplice (1a) e nella forma abbellita, risultante in un canone alla quinta inferiore (1b).

Es.1a

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 5, 6, 5, 6 below the notes.

Es. 1b



L'abbellimento canonico di sequenze è una tecnica spesso utilizzata nella realizzazione dei partimenti, tra gli altri, dello stesso Durante. L'esempio successivo è un partimento di Durante che appartiene alla serie dei "diminuiti": in questa raccolta l'autore non fornisce le cifre del continuo, ma pone all'inizio del partimento uno o più suggerimenti (chiamati "stili"), spesso alternativi, per la realizzazione di passaggi particolarmente importanti. Qui lo "stile" riguarda la realizzazione canonica di un "moto del basso" che consiste nel basso che "cala di terza e sale di grado". Durante consiglia di realizzarlo con un canone alla settima inferiore e noi diligentemente applicheremo questa soluzione a tutti i passaggi simili nel partimento il cui numero di catalogo Gjedingen è GJ 102.³ Il risultato è mostrato nell'esempio 2.

Es. 2 – FRANCESCO DURANTE, *Partimento in mi bemolle* (dai "Diminuiti"), numero di catalogo GJ 102. All'inizio lo "stile" relativo alle bb. 4-7 della pagina successiva.



³ I numeri di catalogo Gjedingen sono consultabili *online* sui sito: <http://partimenti.org> e <https://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>.

1

7

12

18

23

28

32

36

Meno frequenti sono i partimenti interamente basati sulla tecnica del canone. Un esempio significativo si trova nell'unica fonte finora conosciuta dei partimenti di Giacomo Insanguine, detto il Monopoli, un manoscritto che si trova nella biblioteca del Conservatorio di Milano (I-Mc Nosedà Th.c.116a). L'indicazione "del 8" indica che il canone è all'ottava, mentre le cifrature successive indicano le riprese del canone con i relativi intervalli. L'esempio 3 mostra una realizzazione di questo partimento-canone. Le imitazioni canoniche si sviluppano a diversi intervalli: l'ottava innanzitutto, ma per tratti più brevi la quarta, la quinta e

la sesta. L'asterisco indica la mutazione di una nota nel *comes* (o conseguente) che si verifica in prossimità delle cadenze o delle modulazioni.

Es. 3 – GIACOMO INSANGUINE (1728-1793), *Partimento canonico con realizzazione degli autori* (da *Regole con moti del basso, partimenti e fughe*. I-Mc Nosedà Th.c 116a, p. 42).

all'ottava

4

8 clausula tenorizans alla quarta all'ottava

11

14

17

21 6

Musical score for measures 21-22. Measure 21 features a fermata over the final note. Measure 22 has a '6' above the staff and a '6' below the staff.

23

alla quinta * * all'ottava distanza da 1/2 b. a 1

Musical score for measures 23-25. Measure 23 has an asterisk above the staff. Measure 25 has an asterisk above the staff and the text "all'ottava distanza da 1/2 b. a 1".

26

cadenza all'ottava distanza 1/2 b.

Musical score for measures 26-28. Measure 26 has the text "cadenza" above the staff. Measure 28 has the text "all'ottava distanza 1/2 b." above the staff.

29

alla sesta *

Musical score for measures 29-31. Measure 29 has the text "alla sesta" above the staff. Measure 30 has an asterisk above the staff.

32

cadenza

Musical score for measures 32-34. Measure 32 has the text "cadenza" above the staff. Measure 34 ends with a double bar line.

La tecnica del canone è presente anche nel solfeggio, un genere che sta attualmente ricevendo una considerevole attenzione da parte della musicologia.⁴ Nel solfeggio la voce superiore è sempre presente, e la combinazione melodia/basso, che nel partimento deve essere scoperta dall'esecutore, qui è pienamente visibile. Molti solfeggi presentano una scrittura contrappuntistica che va ben oltre l'ovvia destinazione come esercizio vocale: in effetti, la natura e lo scopo dei solfeggi napoletani del Settecento era molteplice: certamente erano esercizi di canto, ma erano anche strumenti per formare le menti alla solmisazione esacordale, e quindi all'improvvisazione vocale; e infine, erano anche considerati i primi esercizi di composizione "ideale". Nella loro forma più semplice i solfeggi sono brevi brani vocali privi di testo con accompagnamento di basso continuo destinati allo studio dell'intonazione e dell'emissione vocale. I solfeggi possono però arrivare a livelli di complessità e di elaborazione contrappuntistica molto elevati.

Un caso esemplare è il manoscritto intitolato "Solfeggi del sig. Cicco [sic] Durante", conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi: consiste di 106 pagine ed è una copia probabilmente realizzata in Francia da un originale napoletano (la data riportata dalla scheda della biblioteca, 1790-1810, conferma che si tratta di copia tarda) [F-Pn L-7408]. Il manoscritto contiene una raccolta di solfeggi che in realtà sono *bicinia* in quanto il basso continuo non è mai presente. Per alcuni di essi la destinazione vocale è dichiarata da indicazioni come "Per l'intonazione" (p. 15) o da tracce di testi sacri o liturgici come "Exclamationis animas purgantium" "al padre" "al figlio".

⁴ NICHOLAS BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition. A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2020 e i numerosi saggi di Paolo Sullo fra i quali: *I solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di teoria e analisi musicale», XV, 2009, pp. 97-115; *I solfeggi nella scuola napoletana nel Settecento*, PhD diss. Università di Roma "Tor Vergata", 2011.

Tutti questi solfeggi sono basati sull'imitazione, e molti sulla scrittura canonica. Non si tratta di canoni rigorosi, in cui il canone dura dall'inizio alla fine: come per il canone di Insanguine, l'imitazione canonica si interrompe in prossimità delle cadenze o delle clausole che punteggiano il brano, per poi riprendere con una diversa imitazione. Molti di questi solfeggi presentano una scrittura strumentale e una disposizione di chiavi (soprano e basso) che fa pensare a una destinazione per tastiera piuttosto che per la voce. Questo rende difficile comprendere quale sia la funzione e la destinazione di questi solfeggi, se non come "esemplari" o modelli di composizione.

Molto diversi sono i canoni che troviamo nei superstiti documenti che testimoniano gli studi di contrappunto in ambito settecentesco napoletano, il più importante dei quali è il trattato dal titolo *Regole di contrappunto pratico* di Nicola Sala. Quest'opera fu stampata a Napoli nella stamperia reale nel 1794 in volumi in-folio, e ben presto acquisì una fama leggendaria in tutta Europa, anche a causa della rarità dell'edizione originale le cui lastre di rame scomparvero in seguito all'entrata a Napoli delle truppe napoleoniche nel 1805 (molti anni dopo poi una parte delle lastre fu ritrovata nei sotterranei del conservatorio). Le *Regole* di Sala sono una testimonianza del contrappunto napoletano di matrice leista (Sala era allievo di Leo), dunque un contrappunto estremamente elaborato e dotto, lontano dallo stile più galante della corrente durantista.

Alla fine del secondo volume, Sala presenta una serie di canoni a due e a tre voci per vari intervalli, per moto retto e per moto contrario; canoni enigmatici presentati con la soluzione; e "canoni sopra canoni" (canoni doppi), per concludere con una serie di mottetti per uno o due cori ognuno con canone doppio e basso continuo.

Ma torniamo a Durante. Quali canoni ci sono rimasti a nome del maestro? La situazione delle fonti di Canoni attribuiti a Francesco Durante è la seguente:

- Canone a 2 voci, in *Studio de Cannoni di diversi autori* (Ber-

gamo, Biblioteca Angelo Mai, segnatura Mayr 53.15): il canone di Durante si trova alla c. 1;

- Canone enigmatico a 3 voci, autografo di Carlo Lenzi (Bergamo, Biblioteca Angelo Mai segnatura Mayr 380.25);

- Canone a 3 voci, in *Raccolta di canoni di più autori a diverse voci*: è il n. 73 di una serie di 107 canoni (Bergamo, Biblioteca Donizetti, segnatura: Fondo Piatti-Lochis, Preis A 8428);

- *Canon Cum tribus Vocibus* (Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, segnatura Slg Landsberg 200, f. 17r/v);

- Canone a tre voci (Münster, Diözesanbibliothek, segnatura Hs 1421);

- Canone in re minore (Montecassino, segnatura 6-F-16/4c);

- Canoni // e // Solfeggi a due voci // di // Francesco Durante (Parigi, Bibliothèque nationale, ID/Cote :L-7409 (2)

Il *corpus* di fonti di canoni attribuiti a Francesco Durante, allo stato attuale delle nostre conoscenze, è, come si vede, abbastanza circoscritto. Si tratta principalmente di pezzi inseriti in raccolte miscellanee come per esempio i canoni conservati presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo collegati a Carlo Lenzi, maestro di cappella bergamasco ma di formazione napoletana, autore di copie di canoni durantiani: uno si trova nella raccolta dal titolo *Studio de Cannoni di diversi autori* che porta la segnatura Mayr 53.15; mentre un Canone enigmatico a 3 voci si trova in un'altra raccolta autografa di Carlo Lenzi segnata Mayr 380.25.

Sempre a Bergamo, ma nella biblioteca Donizetti, è presente un Canone a 3 voci, in una miscellanea dal titolo *Raccolta di canoni di più autori a diverse voci* (Piatti-Lochis, Preis A 8428): si tratta di 107 canoni di autori vari fra i quali G. B. Borri, Gasparini, Martini, Bononcini, Pampani, Dall'Abaco, Caldara, Pitoni, Bassetti, Colombani, Arresti, Citoni, Durante, Pagliardi, Bandini, Valdus: uno zibaldone, quindi, con musiche di autori provenienti da scuole diverse (Roma, Napoli, Bologna).

Un piccolo gruppo di canoni a tre voci con testo è conservato a Münster, nel fondo Santini (ma vedremo poi che l'attribuzione a Durante non è attendibile).

A Parigi è invece conservata la raccolta *Canoni // e // Solfeggi a due voci // di // Francesco Durante* (L-7409 (2)) interamente dedicata a Durante e infine, un singolo canone di Durante a tre voci si trova nella Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino, nel Fondo Landsberg 200, f. 17r/v)

Il manoscritto di Montecassino segnato 6-F-16/4c, che in RISM A/II viene segnalato come canone, in realtà non è tale.

Mayr 53.15

Il manoscritto bergamasco intitolato *Studio de Cannoni di diversi autori* (Mayr 53.15), che è oggetto anche di un recente articolo di Peter van Tour,⁵ presenta una serie di canoni per studio alcuni dei quali con attribuzioni, per la maggior parte a Leo, e qualche volta a Sala. Si tratta di uno zibaldone realizzato da Carlo Lenzi (troviamo il suo nome su diverse carte del manoscritto) presumibilmente all'epoca in cui era un *figliuolo* alla Pietà dei Turchini. Le attribuzioni dei canoni presentano una situazione abbastanza caotica che era frequente nei manoscritti dei conservatori napoletani. Il primo e il terzo canone su *cantus firmus*, che nel manoscritto sono attribuiti a Leo, li troviamo anche nelle *Regole* di Sala (il che non stupisce, perché Sala era allievo di Leo), mentre altri canoni sono adespoti. Da alcuni appunti sullo zibaldone sembra di capire che Nicola Sala sia intervenuto direttamente nelle correzioni dei canoni: le scritte sono "Risposta di Sala" e "corretta". L'indicazione "Durante" che troviamo su un canone a due voci per moto contrario farebbe pensare che la contrapposizione tra "Leisti" e "Durantisti" non sia stata poi così rigida.

Mayr 380.25

In un'altra raccolta autografa di studi di contrappunto di Carlo Lenzi troviamo un Canone enigmatico a 3 voci attribuito a

⁵ PETER VAN TOUR, *Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories*, «Journal of Alamire Foundation», X, 2018, pp. 133-146.

Durante. Si tratta di un canone enigmatico per aumentazione in *ratio* 1:2 e 1:4. Lo stesso canone, sempre con l'attribuzione a Durante, compare anche in altre due fonti: il manoscritto Landsberg 200 nella Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, al f. 17r/v e la *Raccolta di canoni di più autori a diverse voci* nella biblioteca Donizetti di Bergamo. In queste due fonti il canone è presentato in duplice veste: come canone enigmatico (a Bergamo, in notazione non misurata) e in risoluzione.

Canone vocale

Veniamo ora a parlare del canone vocale: come abbiamo già detto, si tratta di un genere certamente minore ma che ha goduto di un duraturo successo nell'ambito della *Hausmusik*, o musica di intrattenimento domestico. La tradizione del canone vocale si fa risalire agli oltre 500 canoni che Antonio Caldara scrisse per il compiacimento dell'imperatore Carlo VI e che sono stati diffusi per tutta Europa in copie manoscritte e a stampa (la prima risale al 1729). Da Caldara in poi il canone vocale ha goduto di una lunga fortuna ed è stato praticato da compositori come J. S. Bach (di cui ci sono rimasti otto canoni scritti per il divertimento di colleghi e amici) Haydn, Mozart, Beethoven e Brahms. I testi vanno da argomenti pastorali ed arcadici ad argomenti scherzosi e licenziosi, come nel caso di Mozart. Di gran lunga, i testi più utilizzati per i canoni sono stati quelli di Metastasio. La prima trattazione sistematica di questo tipo di canone di cui siamo a conoscenza è quella di Anton Reicha nella prima parte *Traité de haute composition musicale* (Parigi, 1824), in cui Reicha chiama questi tipi di canone "canons de société" per distinguerli dai "canons scientifiques" e ne dà le regole per la composizione.

L'unica raccolta di canoni vocali attribuita a Durante è il manoscritto *Canoni a tre voci del Sig. Francesco Durante* che si trova nella collezione Santini di Münster sotto la segnatura Ms. 1421. Si tratta di undici canoni di cui dieci sono in "partitura sintetica" (spiegheremo dopo questo termine) e uno notato con una sola voce. Diciamo subito che degli undici canoni abbiamo potuto identificarne otto come opera di Caldara: sei si ritrovano

in edizioni a stampa, e due fanno parte di una raccolta intitolata *XII canoni a tre voci composti dall* [sic] *Pietro Metastasio* che fa parte di un volume miscelaneo intitolato *Vocal music presented by the Marquess of Northampton* nella British Library (segnato Additional Ms. 14.208). Abbiamo dunque tre autori per gli stessi canoni: Caldara, Durante e Metastasio. L'attribuzione meno probabile è sicuramente quella a Metastasio, che però ha una lunga tradizione. Nel 1782 l'editore Artaria pubblicava a Vienna una raccolta di 36 canoni col titolo *Canoni composti dal Abe P. Metastasio*, mentre un'altra viene prodotta, sempre a Vienna dall'editore Giovanni Cappi. Questa attribuzione è stata presa per buona da Arnaldo Bonaventura che pubblicava nel 1932 su «Musica d'oggi» un articolo dal titolo *Pietro Metastasio musicista* e da allora tacitamente ammessa.⁶ Nel 2006 Dorothea Link ha dimostrato che questa attribuzione è falsa, perché dei 36 canoni almeno sette sono di Caldara; gli altri 29, simili nello stile, sono probabilmente tratti da fonti ancora da identificare ma probabilmente sempre di Caldara.⁷ È possibile che la svista – se di svista si tratta – di Artaria sia stata dovuta più a un calcolo commerciale (il 1782 è anche l'anno di morte di Metastasio) che a una improbabile confusione tra autore dei testi (per la maggior parte Metastasio) e autore della musica.

Il canone vocale, chiamato anche *round*, differisce dal canone osservato per diversi aspetti. Innanzitutto il canone vocale è un genere, cioè aveva una precisa destinazione sociale, mentre il canone osservato è una tecnica compositiva utilizzata per vari scopi, tra cui anche quelli didattici (e solo in questo senso

⁶ ARNALDO BONAVENTURA, *Pietro Metastasio musicista*, «Musica d'oggi», 1932, pp. 8-12.

⁷ DOROTHEA LINK, 'È la fede degli amanti' and the Viennese operatic canon, in *Mozart Studies*, ed. by Simon P. Keefe, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 109-136. L'attribuzione a Metastasio, comunque, viene tuttora erroneamente riconosciuta: cfr. ALESSANDRA FALZARANO, *I trentasei canoni di Metastasio*, «Studi urbinati», LXXIV, 2004, pp. 327-342, disponibile online all'indirizzo <https://journals.uniurb.it/index.php/studi-B/article/view/1645>.

potrebbe essere definito un genere). Il canone vocale è molto più semplice del canone osservato: non presenta infatti tecniche complesse come l'inversione, la retrogradazione o l'aggravamento. David Johnson definisce il *round* come «una canzone che consiste di una sola linea melodica costruita in modo tale da formare la propria armonia quando è cantata all'unisono. È scritto per almeno tre voci che entrano a intervalli temporali egualmente spaziate. Il *round* è un tipo di canone, ma limitato, perché in esso le voci successive alla prima non possono trasportare le altezze della melodia, alterarne il ritmo o entrare in modo irregolare». ⁸ Dunque: il *round*, o canone vocale, possiede almeno tre voci, le cui entrate sono regolarmente spaziate e sempre all'unisono.

Come esempio di canone vocale sceglieremo il primo dal manoscritto di Münster, pur sapendo che con molta probabilità non sarà di Durante. Per prima cosa osserviamo la partitura sintetica: sono tre linee di soprano sovrapposte. Il testo è

Chi vive amante – sai che delira
Spesso si lagna – sempre sospira
Né d'altro parla – che di morir.
Io non m'affanno – non mi querelo
Dunque il mio core – amor non peno
O pur l'amore – non è martir.⁹

La maggior parte dei canoni vocali si trova con la "notazione sintetica", che permette un grande risparmio di spazio. Visto così questo sembra tutto fuorché un canone: perché lo diventi deve essere eseguito in successione. Quindi inizia la prima voce e

⁸ DAVID JOHNSON, s.v. «Round», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, XXI, pp. 797-798: 797 (traduzione nostra).

⁹ Si tratta dell'aria di Erissena in *Alessandro nell'Indie* (I,4). Cfr. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1953, I, p. 316.

canta tutta la melodia: a questo punto entra la seconda voce ma con la melodia della prima, mentre la prima voce canta in canone la melodia della seconda. Quando anche la seconda voce ha terminato entra la terza voce con la melodia della prima linea: nel frattempo la prima voce eseguirà la terza linea, e la seconda voce la seconda. Il canone è infinito e può essere interrotto *ad libitum*, ma è preferibile che la prima voce esegua tutte le tre linee almeno due volte. La notazione in cui il canone è scritto è molto efficiente: in questo modo, sviluppando una notazione sintetica di 12 battute, si possono ottenere in modo automatico $12 \times 6 = 72$ battute.

Es. 4 – Pseudo-Durante, canone n. 1 da *Canoni a tre voci* del sig. Francesco Durante, Münster, Santini-Sammlung Ms. 1421.

The image shows a musical score for a three-voice canon. It consists of two systems, each with three staves. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The music is written in treble clef with a 3/4 time signature. The notation is compact, with each staff containing six measures of music. The first system shows the first six measures, and the second system shows measures 7 through 12. The notation is compact, with each staff containing six measures of music.

Il canone vocale era un genere particolarmente amato nella società viennese del Settecento, e nella capitale austriaca restò in voga fino a Brahms e oltre. Ma a Napoli? In attesa di trovare riscontri attraverso una approfondita indagine sulle fonti, si

possono comunque fare alcune provvisorie considerazioni. Che il canone vocale fosse praticato a Napoli lo sappiamo indirettamente dalla relazione che Saverio Mattei fece al re Ferdinando IV sulla situazione dei conservatori nel 1791. Scrive dunque Mattei che i «maestri di canto coevi» fanno cantare da subito «dei rondoncini e dei canonetti di chitarra francese», invece di utilizzare i solfeggi «dello Scarlatti, del Leo e del Durante».¹⁰ Se non è chiaro per noi cosa intendesse Mattei con l'espressione "di chitarra francese" è comunque chiaro che si riferisse a un genere vocale, perché parla di maestri di canto: i "canonetti di chitarra francese" erano dunque canoni vocali.

Abbiamo però anche un documento più diretto che ci testimonia come il canone vocale fosse utilizzato proprio nell'ambito dei conservatori. Si tratta di un *Canonetto a 4 voci all'infinito in subdiapason* (cioè all'ottava inferiore) di Saverio Valente, un musicista che fino a qualche anno fa era totalmente oscuro ma che recentemente sta suscitando un discreto interesse.¹¹ Valente fu per lunghi anni assistente di Fenaroli, ed ebbe l'onore di un ampio elogio da parte di Verdi nella stessa lettera a Florimo già citata [cfr. *infra* p. 2]. Il canonetto di Valente ha un testo apparentemente bizzarro: «Se tu non canti, mai non suonerai», che in realtà era uno dei fondamenti dell'insegnamento della musica nei conservatori napoletani: il canto viene prima di tutto, e solo dopo viene il resto, inclusa la pratica strumentale. Lo scherzo e il gioco musicale non erano estranei alla vita dei conservatori. In un manoscritto intitolato *Canoni e solfeggi a due voci di Francesco Durante* che proviene dalla collezione del conservatorio di Parigi e che ora è collocato alla Bibliothèque Nationale di Francia compare un canone all'ottava intitolato *Ludus puerorum*: mancando il testo possiamo solo ipotizzare che l'elemento ludico risieda in

¹⁰ FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii [...]*, 4 voll., Napoli, Morano, 1881-83, II, p. 58.

¹¹ Cfr. MARIA LUISA BARONI, *Saverio Valente: Lehrer, Theoretiker, Komponist*, PhD diss., Hochschule für Musik und Tanz Köln, 2018-19.

qualche elemento musicale, forse nella presenza di sincopi e trilli. Anche grazie a questi scherzi musicale possiamo gettare uno sguardo nella vita dei conservatori napoletani, che ancora presentano tanti aspetti che sfuggono alla nostra conoscenza.

