ANTONIO DUNI

MUSICISTA

(1700 ca. 1766 ca.)

Note introduttive di Giovanni Caserta e Luigi Pentasuglia

Cinque Sinfonie

Edizione moderna
a cura di
Luigi Pentasuglia e Ernesto Pulignano

NOTA INTRODUTTIVA
di
Giovanni Caserta

Grande vescovo della Controriforma cattolica materana fu Antonio De Los Ryos, che resse la Diocesi materana dal 1678 al 1703. Di origine spagnola, pensò, contemporaneamente, ad una Chiesa magnifica, ma anche popolare. In quegli anni a Matera fervevano grandi lavori di edilizia sacra e profana, essendo da poco la città assurta al ruolo di capoluogo della Provincia di Basilicata, da poco istituita. Perché potesse assolvere a tale funzione, la città e parte del suo territorio erano state trasferite in Basilicata, distaccandole dalla terra d'Otranto. Si costruiva il Seminario, ma anche si ampliavano il palazzo del Governatore e il palazzo municipale in piazza Maggiore, poi del Sedile; si aprivano la strada degli Scarpari o Calzolari, poi via delle Beccherie, e quella che, in seguito, si sarebbe chiamata via Ridola. Matera veniva scelta come luogo destinato alle fiere di Altamura e Gravina. Si costruivano o rifacevano antiche chiese; alcune di queste, come quella del Purgatorio, si trasferivano sul piano. Per volere del De Los Ryos, si costruiva vico Case Nuove, un quartiere popolare, di fianco al Seminario appena sorto, per accogliere famiglie povere dei Sassi. Lo stesso vescovo volle anche creare, presso la Cattedrale della città, una Cappella musicale, detta "della Bruna". Si era nel 1700. Lo si stabiliva per testamento. A dirigere quella Cappella fu chiamato Francesco Duni, nato a Matera il 21 dicembre 1670.

Come già si è scritto in altra occasione (*Et in Arcadia Duni*, in *Egidio Romualdo Duni*, Matera, Amministrazione Provinciale, 1995, pp. 3-27), Francesco Duni ebbe una numerosa figliolanza, con cui costituì una vera e propria scuola di canto e di musica. Sposatosi una prima volta con una certa Anna Castaldo di San Severo, nel 1703, rimasto vedovo e con tre figli a carico, si risposò una seconda volta con una certa Agata Vacca di Bitonto, di soli diciassette anni. Nacquero altri dodici figli. Uomo di modeste origini, aveva la passione della musica, grazie alla quale, assunto al nuovo impiego, ed entrato nella cerchia dei potenti della Chiesa locale, sembrò respirare. E' presumibile che, avuta la sicurezza di uno stipendio annuo, poté, con sommo sollievo, programmare, nel tempo, la vita dei numerosi suoi figli. Fu così che, con un pizzico di spregiudicatezza e con molto senso pratico, pensò di avviarli tutti, o quasi, verso la carriera ecclesiastica e gli studi di diritto, che, soprattutto nel Sud, erano sicure strade per vivere senza contrasti tra Chiesa e Spagna, oltre che con discreto successo in una comunità economicamente e socialmente arretrata. A tutti, però, volle anche insegnare la musica, che, almeno nell'ambiente dei potenti, poteva significare successo, simpatia, popolarità e, talvolta, denaro. Ciò spiega perché, contraddittoriamente, costringeva almeno tre delle sette figlie femmine a farsi suore, non senza insegnare, anche a loro, l'arte musicale. Quanto ai figli maschi, tutti, in un modo o nell'altro, acquistarono grande notorietà e abbastanza benessere, riscattandosi dalla miseria e dall'ignoranza, cui, sicuramente, li avrebbe condannati il quartiere popolare dove erano nati, il "Celso", posto nel Sasso Caveoso, all'ombra dell'imponente e pretenziosa mole di palazzo Pomarici.

Tutti viaggiarono, alcuni addirittura morendo molto lontano dalla piccola e sperduta patria, in imprevedibili città italiane ed europee. Quanto, invece, al vecchio Francesco Duni, forse perché, come attestano le storie locali, si erano alterati i rapporti della sua famiglia con la Curia, o più semplicemente per ragioni di età, a sessantacinque anni, nel 1736, decideva di dare le dimissioni da maestro di Cappella. Sarebbe morto di lì a pochi anni, il 25 dicembre 1742, "*apopletico morbo graviter oppressus*" - ricorda Gattini. A quell'epoca, i figli erano ormai tutti grandi e ognuno aveva preso la propria strada, più o meno di successo, quasi sempre lontano da casa.

Il più grande del figli maschi era Antonio, che, nella successione cronologica, era però il secondogenito, essendo nato quasi certamente nel 1700, dopo Giulia, la primogenita. Figlio della prima moglie, Antonio, dopo i primi rudimenti ricevuti in casa, ebbe la sua formazione culturale e musicale a Napoli, tappa obbligata di chi, povero e bisognoso, quasi sempre orfano, voleva ottenere,

contemporaneamente, assistenza e istruzione. E Antonio Duni orfano, in fondo, lo era. Nato dal primo matrimonio del padre con Anna Castaldo da San Severo, aveva perso la madre a tre anni, nel 1703. Il padre si era immediatamente risposato, sicché il ragazzo si era presto trovato a far parte di una famiglia non del tutto sua, con una matrigna e molti fratellastri, escluso Vincenzo, anche lui figlio di primo letto, che ebbe vita non meno travagliata. Perciò, chi sottolinea il carattere inquieto e pensoso, raccolto e malinconico di Antonio Duni non può e non deve ignorare codesta sua condizione di fanciullo estraneo o comunque non integrato del tutto nel contesto familiare. Ha scritto G. Carli Ballola che, "perseguitato dalla sfortuna e dal bisogno, ... cifra individuale" della sua musica "è l'interiorità espressiva, tradotta in accenti di pathos delicato e profondo". Il fatto è che egli dovette essere grande prima del tempo. In *La scuola violinistica napoletana del Viceregno absburgico* (Anasin Congresso,'96, catalogo-invito a cura di Pietro Andrisani), si legge l'interessante notizia di una sua partecipazione, come voce bianca, nella rappresentazione della *Drosilla*, opera allestita da Francesco Duni e rappresentata a Matera in occasione del matrimonio di don Filippo Bernardo Orsini, duca di Gravina, con donna Giovanna Caracciolo, dei principi della Torella. Si era nel novembre 1710 e il piccolo Antonio aveva solo dieci anni.

L'anno successivo - sempre secondo quanto scrive Pietro Andrisani - entrava nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, avendo come maestri Andrea Basso, il materano Giacomo Sarcuni (organo e canto fermo), il romano Gian Carlo Chailaux, detto Cailò (violino e violoncello), e, più importante di tutti, il tarantino Nicola Fago (composizione). A Napoli l'avrebbe raggiunto nel 1717, cioè all'età di nove anni, il fratellastro Egidio Romualdo Duni. E' molto probabile che ambedue, per un breve periodo, si siano ritrovati a studiare nello stesso Conservatorio di Santa Maria di Loreto, avendo gli stessi maestri e gli stessi compagni.

Conseguito il titolo di maestro di Cappella, Antonio ebbe una quasi sicura esperienza di compositore e violinista a Napoli. Il viceregno di Napoli, com'è noto, nel frattempo aveva cessato di far parte del Regno di Spagna, per diventare viceregno austriaco (1713-1734); ma Antonio Duni, in cerca di fortuna, si diresse ben presto a Barcellona, da cui si allontanò solo per un breve periodo, raggiungendo Vienna. Ritornato a Barcellona, l'abbandonò definitivamente nel 1726, quando passò a Madrid, maestro della regia Cappella. Sempre secondo notizie fornite da Pietro Andrisani, qui, per il "teatro del Buen Retiro, componeva almeno due zarzuele su libretti del vecchio Antonio de Zamora e del giovane poeta M.F. de Armeso".

Dopo un breve periodo trascorso prima a Parigi e poi a Treviri, in Germania, nel 1736 Antonio tornava a Madrid, ove strinse amicizia con il soprano napoletano Carlo Broschi Farinelli (1705-1782), cantante e compositore, amico del Metastasio. Almeno indirettamente, pertanto, egli dovette conoscere l'opera di colui che, da Vienna, dominava la scena letteraria e musicale d'Europa. Pittore della corte madrilena era allora il molfettese Corrado Giaquinto (1703-1765), che forse, in un dipinto, ritrasse Antonio Duni insieme con Filippo V ed Elisabetta Farnese, rispettivamente padre e madre di Carlo III di Borbone. A Madrid Antonio fu, tra l'altro, anche il maestro di musica del figlio del duca di Ossuna.

Nel 1755 si trasferiva a Schwerin, in Germania, in qualità di direttore di una compagnia teatrale italiana. Due anni dopo, però, nel 1757, a seguito di dissensi avuti col direttore di questa, Niccolò Peretti, si diresse verso Mosca, dove fu insegnante di canto presso la locale Università. Di qui, sempre inseguito dal demone della irrequietezza, dopo una breve permanenza a Riga, in Lettonia, sul mar Baltico (1765), tornava a Schwerin. Le ultime notizie lo vedono, nel 1766, residente in questa cittadina con moglie e quattro figli, in condizioni economiche così bisognose, da indursi a chiedere un sussidio e comunque un aiuto alla duchessa Louise Friedericke di Mecklenburg. La morte dovette coglierlo a Schwerin poco dopo il 1766, se non, come vorrebbero alcuni, nello stesso anno.

E' tutto quanto è dato sapere di questo musicista, dalla personalità affascinante, quanto sfuggente, che si riflette in una musica ricca di affetti e di profondità. Purtroppo, però, fu ed è ancora oggi schiacciato dalla maggiore fama, dalla maggior fortuna e dal brio giocoso del fratellastro, Egidio Romualdo Duni, che ebbe una produzione più abbondante e meglio legata alla musica allora dominante, senz'altro più gradita ad una società aristocratica e cortigiana, che, in quegli anni, celebrando gli ultimi residui di una propria egemonia, si abbandonava a feste e balletti, o sognava improbabili quadretti campagnoli e fantastiche fate.

Avendo avuto una vita errabonda, anche in questo diversa da quella di Egidio Romualdo, che,

invece, dopo la parentesi di Parma, fu stabilmente residente a Parigi, ed essendo sempre vissuto in uno stato di necessità e bisogno, le opere di Antonio Duni non potevano essere numerose, né sono facilmente rintracciabili. Non poche, probabilmente, giacciono anonime e disperse nel fondo degli archivi di chissà quali lontane città. Oggi, per quanto se ne sa, esse si possono così enumerare:

- *Sei cantate da camera* per contralto e basso continuo, dedicate a Giovanni V di Portogallo e d'Algarve (1689-1750), stampate a Londra nel 1735;
- *Salve Regina,* per soprano, archi e basso continuo;
- *Sei duetti* per divertire la società col basso continuo al cembalo ed altri strumenti;
- *L'amor mascherato* (intermezzo, Schwerin, 1756);
- *Tre sinfonie* per archi;
- *Due sinfonie* per oboi, corni ed archi;
- *Litanie lauretane* per coro e basso continuo all'organo;
- *Tantum ergo* per due soprani ed organo;
- *Sei mottetti* per coro ed organo;
- *Quattro arie* su testo di Pietro Metastasio.

Così stando le cose, e se le considerazioni fin qui fatte hanno un senso, acquista veramente suggestivo e commosso rilievo l'iniziativa di Luigi Pentasuglia ed Ernesto Pulignano, datisi, anche questa volta, a sottrarre all'oblio opere musicali e soprattutto uomini, verso cui la storia non fu sufficientemente generosa. La questione culturale, in tal modo, finisce con l'assumere tutte le connotazioni di una questione etica.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

CAPPELLETTI F. M. - CARLI BALLOLA G. - CASINI C.,*Incontri con Duni,* Matera, BMG, 1979.

CASERTA G. - PENTASUGLIA L. - POMPILIO A., *Egidio Romualdo Duni,* Amministrazione Provinciale di Matera, 1995.

CONTILLO E. - TOZZI L. - CASINI C. - CARLI BALLOLA G. - PADULA M., *Egidio Romualdo Duni e la Parigi musicale del Settecento,* Amministrazione Comunale, Matera, 1980.

DE ROSA C. A. marchese DI VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli,* Napoli, 1840.

Dizionario Enciclopedico Universale della musica e i musicisti, diretto da A. Basso, II, Torino, UTET, 1985.

Enciclopedia della musica, II, Milano, Ricordi, 1964,.

GATTINI G., *Note storiche sulla città di Matera,* Napoli, Perrotti, 1882.

La musica, a cura di A. Basso, parte II, Dizionario, Torino, UTET, 1968.

MEYER C., *Geschichte der Mecklenburg Schweriner Hofkapelle,* Schwerin, 1913.

MOOSER R. A., *Annales de la musique e des musiciens en Russie,* Ginevra, 1948-1951.

PERRUCCI M., *Giovanni M. Trabaci ed Egidio R. Duni nella storia della musica italiana,* Napoli, Ist. di musicologia ed organologia, 1965.

The new Grove Dictionnary of music and musicians edited by Stanley Sadie, 5, 1980 (voce curata da Kent M. Smith).

PER UNA STORIA *SOCIALE E FORMALE* DELL'OPERA STRUMENTALE DI ANTONIO E EGIDIO ROMUALDO DUNI

di

Luigi Pentasuglia

Il primo e più importante tentativo di contrapposizione stilistica tra forme musicali "aristocratiche" socialmente "riservate" e quelle, per così dire, "borghesi" di stampo "consumistico", è a mio avviso già ravvisabile in quello che può essere considerato, per antonomasia, il *manifesto programmatico* della duplice tendenza musicale barocca. Mi riferisco al contenuto della famosissima *lettera* introduttiva agli *Scherzi musicali* (1607) di Claudio Monteverdi. In questa "prefazione", firmata dal fratello Giulio Cesare, Claudio Monteverdi rimarca la netta opposizione stilistica tra una "prima" e una "seconda prattica". Con la "prima" il musicista cremonese intende tutta la produzione musicale, eminentemente "contrappuntistica" di ascendenza fiamminga, le cui leggi erano già state sancite in particolar modo dalle opere polifoniche di Willaert e Zarlino. Diversamente, con "seconda prattica", il musicista cremonese fa invece riferimento allo stile compositivo dei più moderni Cipriano de Rore, Luca Marenzio e degli altri madrigalisti suoi contemporanei, incluso se stesso.

Una simile contrapposizione tra i due generi musicali nasce, probabilmente, da un'incalzante necessità: quella di poter stabilire, fin da allora, una demarcazione *di ordine sociale* tra coloro che normalmente fruivano della "prima prattica", e che pertanto anteponevano in modo *esclusivista* le ragioni della musica a quelle del testo, e i fruitori della "seconda prattica" che, al contrario, preferivano *sottomettere* la musica alle esigenze espressivo-semantiche del testo cantato, secondo le prerogative "consumistiche" che, di lì a poco, avrebbero caratterizzato la gestione economica e le finalità artistiche del teatro musicale di stampo impresariale.

Se così non fosse, le affermazioni *programmatiche* del Montevedi apparirebbero, per certi versi, scontate: infatti, sotto il profilo musicale, la distinzione tra le due "prattiche" sarebbe decisamente inutile per il fatto stesso che già all'epoca sussisteva, unanimemente riconosciuta, la differenza dei due stili, ad esempio tra il genere compositivo *chiesastico* del "mottetto", che si presumeva strutturalmente contrappuntistico (il che significa una maggiore attenzione nei confronti della musica e meno interesse per il testo cantato) e quello invece *secolare* , di ambito prettamente cortigiano, del "madrigale" che, al contrario, esigeva una maggiore perizia da parte del compositore, nella strutturazione del rapporto *testo-musica* .

Sarebbe, dunque, a nostro avviso, più corretto intravedere nella contrapposizione monteverdiana il germe di un'*intuizione premonitrice* della futura ripartizione stilistica riguardante tutti i generi musicali. In altri termini la contrapposizione tra *stile antico* e *stile moderno* o, se si preferisce, tra "prima" e "seconda prattica", oppure ancora tra *stylus gravis* (stile "severo") e *stylus luxurians* (stile "ornato"), non poteva più considerarsi in funzione alternativa, rispettivamente di "sacro" e "profano"; essa, piuttosto, cominciò a servire, semmai, a stabilire il "grado" della qualità compositiva di ogni singolo brano vocale o strumentale o vocale/strumentale, sacro o profano che fosse. Sotto questo aspetto l'accezione barocca di "seconda prattica" diventa chiaramente indicativa del concetto più generale di "monodia" e "stile vocale", in quanto equivalente di *chiarezza* e *intellegibilità* . Viceversa, l'accezione di "prima prattica", sarà invece più assimilabile al concetto barocco di "stile strumentale" e "contrappuntistico", in quanto equivalente a *astruso, complesso* e *inintellegibile* .

Se questi sono i termini della questione, ci è più facile giustificare, sotto il profilo musicologico, la classificazione musicale, risalente alla metà del Seicento, che prevede la triplice suddivisione stilistica del repertorio musicale in *ecclesiasticus* , *cubicularis* ("da camera") e *theatralis* . In ultima analisi, è all'interno di ciascuno di questi caratteri stilistici che da ora in poi sarà possibile distinguere tra il prevalere di una "prima" e una "seconda prattica", ovvero di uno stile "aristocratico" e uno stile "borghese": e ciò, in virtù del fatto che, come ha giustamente osservato Donald Jay Grout, si era giunti ad un punto tale che «lo stile strumentale e quello vocale cominciavano ormai a differenziarsi,

giungendo infine a una tale diversità di concezione che ai compositori del tardo Barocco fu possibile usare consapevolmente gli idiomi vocali nella scrittura strumentale e viceversa»[1].

E non è certamente un caso che, sul finire del Seicento, lo stile operistico italiano possa vantare due precise tendenze, ormai designate dagli studiosi rispettivamente come "aristocratica" e "democratica". In realtà, questi due stili d'opera, non fanno altro che ricalcare l'uno, lo stile strumentale "tardo barocco", l'altro l'incipiente stile "preclassico" che, come si vedrà meglio in seguito, trova la sua origine nello stile *arioso* dell'opera napoletana. «Nello stile precedente le armonie erano ricche e mutevoli, i bassi piuttosto articolati, la melodia dipanata in lunghe frasi di dimensioni variabile (tranne nei pezzi basati su ritmi di danza) e le forme ancora abbastanza libere nonostante la tendenza verso un uso pressoché esclusivo del "da capo". Nello stile successivo le armonie furono ridotte a pochi accordi fondamentali con un basso relativamente poco mutevole, e l'intera tessitura armonica a semplice supporto della melodia. Quest'ultima poi cominciò ad organizzarsi in frasi simmetricamente brevi, anche se dotate di una considerevole varietà di schemi ritmici»[2].

Per meglio evidenziare i contrasti stilistici tra l'opera cosiddetta "aristocratica" e quella "democratica", Grout si serve della distinzione formale di ambito operistico tra la più conservatrice *ouverture* francese o "lulliana", e la *sinfonia* italiana che, al contrario, appare formalmente più scarna e, conseguentemente più "popolare". «Per distinguere le due scuole si può, fra l'altro, richiamarsi al diverso tipo di *ouverture* che essa utilizzano. Nella prima domina l'uso dell'*ouverture* francese, portata alla sua forma definitiva da Lully e adottata anche, nelle linee essenziali, da Steffani, Keiser e Händel. Nella seconda, invece prevalse l'uso della *sinfonia* italiana la quale, dopo avere trovato la sua prima codificazione in Scarlatti intorno al 1700, finì col prevalere nel corso del nuovo secolo... L'*ouverture* francese è forma tipica dell'ultimo barocco, possiede un tessuto armonico piuttosto ricco, caratterizzato dall'indipendenza quasi contrappuntistica delle varie voci, e un impeto dovuto al fatto che il basso e le armonie si muovono secondo una progressione non periodica. La *sinfonia* italiana, invece, è una forma che prelude a quelle del classicismo musicale; il suo tessuto armonico non è particolarmente ricco e ha un intenso movimento delle voci superiori, le quali sono accompagnate da semplici e stereotipate formule armoniche»[3].

La distinzione tra opera "aristocratica" e "democratica" era dunque diventata lo specchio fedele di un mutamento epocale, che poneva ormai sullo stesso piano, perlomeno "consumistico", i due ceti sociali storicamente contrapposti: quello appunto nobiliare, orgoglioso delle proprie radici culturali e quindi restio ai cambiamenti, e quello borghese, più intraprendente e disponibile ai mutamenti di stile. A supporto di questa tesi fanno eco, tra l'altro, alcune significative affermazioni di illustri personaggi dell'epoca quali, ad esempio, Mattheson (1681-1764), che faceva notare come durante il secolo XVII, i compositori d'opera italiani non dessero alcuna importanza alla melodia, dal momento che «tutto era incentrato sull'armonia»[4].

All'opposto, nel secolo XVIII Johann J. Quantz (1697-1773) lamentava il fatto che spesso i compositori italiani, sebbene fossero muniti di talento, componevano "dilettantisticamente" ancor prima di aver appreso le regole della composizione musicale[5]. A nostro avviso, invece, il giudizio più calzante nei confronti dei compositori italiani è meglio espresso dalla dichiarazione, anche se per certi versi ambigua, formulata dal compositore Baldassarre Galuppi (detto il *Buranello*), relativamente a ciò che veramente i nostri composizori del Settecento intendevano per buona musica, e cioè *vaghezza*, *chiarezza*, e *buona modulazione*[6].

In verità, le affermazioni di Mattheson e Quantz confliggono con quella del Galuppi: esse, infatti, non colgono correttamente la complessità delle variegate forme musicali, cui i compositori italiani all'estero si videro, per forza di cose, costretti a confrontarsi. Nelle *Origini del romanticismo musicale* (1930) Fausto Torrefranca fu, tra i musicologi italiani d'inizio secolo, colui che per primo sostenne apertamente che le origini delle principali forme del classicismo strumentale europeo andavano addirittura ricercate proprio a partire dalla "scuola clavicembalistica veneziana" di Domenico Alberti, cui si deve l'invenzione, fondamentale per l'epoca che si apriva, di un tipo particolare d'accompagnamento "arpeggiato" di facile esecuzione (il *basso albertino*). Come è noto, questa tecnica d'accompagnamento strumentale eserciterà un'enorme influenza sul futuro sviluppo formale della melodia classica, in special modo per ciò che concerne la strutturazione simmetrica "per frasi". «Alberti - precisa William Newman - fu seguito da Baldassarre Galuppi e Giovanni Battista

Grazioli a Venezia, da Giovanni Marco Placido Rutini a Firenze, da Ferdinando Turini a Padova e a Brescia, e da Cimarosa a Napoli. Degni di nota, soprattutto come compositori di sonate per strumenti ad arco, furono Giovanni Battista Sammartini a Milano, Giuseppe Sarti a Bologna, Pietro Nardini a Firenze ... Parecchi di questi compositori italiani esercitarono parte della propria attività all'estero, mentre altri operarono quasi esclusivamente fuori d'Italia, come Giuseppe Antonio Paganelli in vari centri tedeschi, Domenico Scarlatti a Lisbona e Madrid, Giovanni Benedetto Platti a Würzburg, Giovanni Battista Serini a Bückeburg, Vincenzo Manfredini a Pietroburgo, Francesco Uttini a Stoccolma, Giovanni Battista Viotti a Parigi. A Londra vi era una colonia di compositori italiani di sonate, più numerosa di qualsiasi gruppo residente in una citta italiana; tra di essi si ricordano: Felice de Giardini, Giovanni Battista Pescetti, Pietro Domenico Paradisi, Tommaso Giordani, Luigi Borghi, Venazio Rauzzini, Mattia Vento e Muzio Clementi . . . Nei suoi saggi Torrefranca colloca in primo piano, tra le figure più illustri, Alberti, Platti "il grande", Galuppi, Rutini e Vento»[7] .

Il grande successo dell'opera italiana all'estero, a partire dalla seconda metà del Seicento aveva comportato, come si è già detto, la necessità per i nostri compositori di conformarsi, e non solo per motivi di guadagno, all'incalzante domanda di musica strumentale che, in alcuni Paesi, era favorita dall'incremento di un mercato editoriale in rapida espansione e interessato principalmente alla produzione di un repertorio musicale con finalità d'intrattenimento "borghese" e soprattutto di carattere frivolo e salottiero. Nella mia prefazione all'edizione moderna dei *Minuetti e Contradanze* di Egidio Romualdo Duni[8] , evidenziavo come l'attività dei nostri musicisti non si limitava in quei Paesi alla sola componente operistica, giacché sovente, per ragioni di mercato, la loro opera si indirizzava sul terreno strumentale attraverso la pubblicazione di piccole raccolte "didattiche" di danze (in special modo "minuetti") in uno stile semplice e garbato, secondo i canoni di facilità tipici dello *stile galante* e destinate a una borghesia di dilettanti desiderosi di poter affrontare da soli degli spartiti scritti appositamente *per loro*, ossia nella concreta prospettiva delle loro reali capacità esecutive. I *Minuetti e Contradanze* di Egidio R. Duni (Londra, 1738) *"in segno d'ossequiosa gratitudine dedicati all' illustrissima signora madama Elsabetta Griffit - Lady Rich dal suo umilissimo et obbligatissimo servo Egidio Duni"*, appartengono proprio a questa categoria di composizioni. Si tratta di una piccola raccolta di una trentina di facili brani, tra "minuetti" e "contradanze", che si succedono in modo tale da lasciar pensare ad una *breve arte della melodia*. L'ideale di semplicità e immediatezza, proprio del moderno stile galante, ammicca formalmente all'*aria d'opera*, di cui la borghesia fruiva normalmente nei teatri e con cui familiarizzava a tal punto, da sentire il desiderio di replicarla, nei suoi caratteri formali ed espressivi, *privatamente*, in versioni strumentali *facilitate*. Infatti, in quanto propaggine dell'opera napoletana, lo stile *melodico* galante trovò proprio nell'*aria bipartita* il suo più illustre antecedente formale: la melodia d'opera napoletana costituisce, di fatto, uno tra i principali fattori portanti del gusto melodico *pre-classico*, che si impone di forza sui restanti parametri (polifonico, ritmico ed armonico), al punto che *la melodia* può in questo periodo storico considerarsi, come afferma Blume, *l'anima stessa della musica classica*.

Per quanto concerne la problematica compositiva relativa alla *combinazione delle sezioni melodiche in periodi*, i "minuetti" e le "contradanze" di Egidio Romualdo Duni seguono infatti la consuetudine formale dell'epoca, basata sulla segmentazione della melodia *standard* di *otto battute*, in *sotto-motivi* parziali di quattro e due battute, secondo il modello formale più tardi canonizzato dalla didattica della composizione di H. CH. Koch (1749-1816)[9] .

L'altra faccia della medaglia dell'esigua produzione strumentale di Egidio Romualdo Duni è rappresentata dalle *Sei Sonate a Tre* op. 1 (Rotterdam, 1738)[10] , il cui destinatario è l'*Illustrissimo Signore Barone di Bentink* . È evidente che il fatto rilevante è qui rappresentato dall'elevato rango "aristocratico" della committenza rispetto a quella più "borghese" che caratterizza quasi certamente la destinazione dei *Minuetti e Contradanze* . La distinzione non è soltanto di facciata, ma, come si vedrà, ben più sostanziale, soprattutto se pensiamo che durante il periodo barocco il genere strumentale della "sonata a tre" si distingueva da quello vocale per gli intrinseci caratteri compositivi, per così dire, *esclusivisti*, diremmo quasi *di casta*, che lo contraddistinguono. Non a caso le roccheforti di questo genere strumentale furono le "chiese" (*sonata da chiesa*), le "corti" (*sonata da camera*) e, naturalmente, i luoghi d'intrattenimento mondano dell'aristocrazia in special modo le "accademie" in Italia, i "Collegia musica" in Germania, ecc. Come voleva

la consuetudine, anche Egidio Romualdo Duni si attenne nell' op. 1 alla prassi dell'epoca, che prevedeva la pubblicazione in serie di un preciso numero di sonate, e precisamente sei oppure dodici.

Il carattere peculiare della "sonata a tre" sta nella polarizzazione tra le parti acute di due violini, che rivestono un'importanza pressoché paritetica (potendo le rispettive melodie intrecciarsi l'una con l'altra) e la parte bassa del violoncello, rinforzata dal basso continuo (quest'ultimo è generalmente realizzato dal clavicembalo). Tra il 1650 e il 1675 circa, la condotta tematica dei due violini, ovvero il continuo svolgimento intorno a un singolo frammento melodico caratteristico, «tende a realizzarsi in un tessuto polifonico in cui il ritmo è l'elemento unificatore, in un giro di modulazioni tendenti a cadenze in tonalità vicine, in una forma monotematica *durchkomponiert*»[11] .

Successivamente, nel tardo Barocco, soprattutto la sonata "da chiesa", che precedentemente si presentava in una successione di quattro movimenti (*lento-presto-lento-presto*), si ridurrà a tre soli movimenti di andamento sovente "moderato", liberamente contrapposti: *lento-presto-presto*, oppure *presto-lento-presto* , ecc. Questi movimenti, inoltre, cominciarono a riportare indicazioni espressive tipicamente *galanti* come, ad esempio, "affettuoso", "andante", "grazioso", "teneramente", ecc., mentre la "condotta tematica" dei due violini subì una progressiva inversione di rotta in senso classicheggiante, e cioè attraverso l'adozione di tecniche costruttive "per raggruppamento simmetrico delle frasi" con tanto di introduzione, opposizione e giustapposizione di pensieri o intere frasi: «Le forme stesse, che fino a ora erano rimaste incerte, si consolidarono in tipi come fughe solidamente elaborate, rondò sviluppati, chiari schemi A-B-A, o *ouvertures* francesi in due sezioni»[12] .

Sebbene questo genere - afferma Ernst H. Meyer - si sviluppasse gradualmente dallo stile barocco per accostarsi sempre più a quello sentimentale (*empfindsam*) e successivamente allo *Sturm und Drang*, vari tipi di linguaggi strumentali "diversi" e "contraddittori" cominciarono ad apparire in concomitanza. «Si trovano elementi lirici ed eroici, drammatici e tragici, giocosi e sentimentali, civettuoli e malinconici comunicati tramite stili rigorosamente fugati, rapsodici oppure omofonici che possono esigere una tecnica estremamente complessa e virtuosistica oppure di facile esecuzione. Le linee melodiche possono essere fortemente abbellite o di semplicità elementare. Vi troviamo tipi di orchestrazione convenzionale oppure di sperimentalismo avanzato, con linee tematiche di un'estrema individualità oppure neutre e tradizionali»[13] .

Tutti questi elementi *internazionalistici* , che caratterizzano la "sonata a tre" di fine Barocco, sono di fatto presenti nell' op. 1 di Egidio Romualdo Duni. In quest'opera "giovanile", infatti, il compositore materano sembra voglia testimoniare, in modo audace e consapevole, la sua aderenza al clima cosmopolita e di estrema mutevolezza stilistica che caratterizza la sua epoca, come a puntualizzare l'inevitabile e irrefrenabile punto d'arrivo di questa nobilissima forma barocca che, di lì a poco, si vedrà completamente offuscata e soppiantata dai vari idiomi e forme sonatistiche dell'incipiente classicismo viennese, complice il pregiudizio spesso intransigente dei maggiori filosofi dell'epoca che, come Rousseau e d'Alembert , parevano assecondare l'alacre motto contrario alla musica "pura" (esclusivamente strumentale) attribuito a Fontanelle: *"Sonate, que me veux-tu? "* .

Tuttavia, se è vero che a partire dal terzo decennio del secolo XVIII quest'ultimo baluardo della musica strumentale "colta" sembrava avere le ore contate, è altrettanto certo che dalle sue ceneri, come l' "araba fenice", stava emergendo quella che potremmo considerare la forma più "nobile" dell'arte musicale classico-romantica, il "principe" della musica strumentale, ovvero il "quartetto d'archi". Sappiamo infatti che in Italia l'organico della "sonata a tre" rappresentava anche l'elemento musicale "antagonista" (il *concertino*) del genere strumentale del *Concerto grosso*. Se partiamo dalla considerazione che l'"orchestra d'archi" o "concerto grosso", diversamente dal "concertino", si serviva dell'apporto "riempitivo" della sezione delle viole, è allora facile comprendere come, proprio a partire dalla forma del *Concerto grosso,* prenderà origine la prima esperienza "minore", tutta italiana, del *concertino a quattro* , come testimonia la produzione per archi di Galuppi, Tartini, Sammartini, ecc. Esiste a questo proposito tutta una trattatistica specifica che, procedendo dal *Musico pratico* (1673) di G. M. Bononcini, giunge fino al *Trionfo della pratica musicale* (1768) di F. M. Veracini. Tali testimonianze, oltre a dimostrare l'esistenza *ante litteram* di una produzione cameristica italiana "a quattro parti reali", cioè "affrancati dal basso continuo", evidenziano soprattutto un tipo di prassi esecutiva tipicamente

quartettistica, ossia "al tavolino", che sta a indicare come l'esecuzione dovesse avvenire senza alcun raddoppio delle parti reali: si pensi a tal proposito alle *Sonate a quattro: due violini, violetta e violoncello, senza cembalo* di A. Scarlatti.

Come afferma Guido Salvetti, sarà proprio l'espansione europea delle forme violinistiche barocche italiane a innescare in tutta la Germania e in Francia una serie di "ripensamenti" originali, tra cui la scrittura "a quattro" ha un suo posto di rispetto. Il caso più notevole è rappresentato, senza dubbio, da quelle numerose sonate "con cembalo obbligato" che si diffondono nella Germania settentrionale nel primo Settecento e i cui massimi documenti stanno nella produzione di Bach (la *Sonata* all'interno del *Musikalisches Opfer*): in questi casi non solo viene esaltata la tendenza contrappuntistica insita nella sonata "da chiesa" corelliana, ma viene proposta una scrittura "a quattro" in cui alle due parti acute si aggiungono due parti "reali" svolte dalle due mani sul cembalo[14].

Nella Biblioteca della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna si conservano, oltre a sei quartetti per archi di Caldara (1670-1736), anche tre quartetti d'archi (pubblicati con il nome generico di "sinfonie") di Antonio Duni (1700-1766), fratello maggiore di Egidio Romualdo. Come i "quartetti" del Caldara, anche quelli di Antonio Duni si presentano "affrancati" dal basso continuo. Inoltre, nella stessa Biblioteca viennese sono conservate, sempre di Antonio Duni, anche due *Sinfonie* che tuttavia presentano, accanto alla formazione quartettistica degli archi, due corni e due oboi. Inoltre, queste due sinfonie prevedono la realizzazione armonica del basso continuo.

In realtà, la duplicità tipologica della produzione "sinfonica" di Antonio Duni andrebbe piuttosto chiarita nella prospettiva di un'antitesi fruitiva delle medesime e stilisticamente ascrivibili all'ambito del *quartetto-sinfonia* e del *quartetto-divertimento*. È infatti in particolar modo a Vienna, secondo quanto afferma Ludwig Finscher, che la nobiltà «conservò più a lungo che altrove un ruolo predominane sul piano musicale, unendo ad una solida competenza una capacità tecnica superiore alla media. Indicativo dell'eccezionale livello di questo interesse per i quartetti da parte della nobiltà viennese è il fatto che ben raramente ci si adattasse a prodotti inferiori alle pretese compositive più elevate. La terribile inondazione di musica per quartetto meno impegnativa, che proprio in quegli anni sommerse Vienna, non poté assolutamente penetrare in quest'ambiente; si può ipotizzare che in tal modo ci si volesse distanziare dalla borghesia, per i cui vasti circoli musicali veniva creata la più facile musica per quartetto. La straordinaria diffusione di questo interesse aristocratico per la musica da camera a Vienna non sopravvisse però alla pesante crisi dello Stato; alla fine la sua eredità musicale fu raccolta dalla borghesia. Le crescenti esigenze tecniche del genere condussero da un lato all'isolamento delle opere più elevate in ristrettissime cerchie di conoscitori e soprattutto di compositori, e quindi al grande quartetto da concerto; dall'altro allo sviluppo di opere senza pretese destinate alla borghesia che voleva far musica»[15].

La forma del quartetto d'archi ha dunque le sue radici nella duplice realtà sociale "aristocratica" e "democratica", essendo la prima riconducibile, come i *quartetti-sinfonie* di Antonio Duni, ad un ambiente nobiliare e comunque di ceto elevato, la seconda a committenti spesso dilettanti per la quasi totalità di estrazione "borghese". Il punto di riferimento di questi ultimi saranno sempre più le op. 1 e 2 (Hob. III: 13-18) di Haydn, che appartengono alla forma del "Divertimento" viennese e che, come le "Cassazioni" e le "Serenate", vanno sostanzialmente intese come "musica all'aria aperta". Tanto per fare un esempio, il n. 5 dell' op. 1 di Haydn contempla, come le già citate *Sinfonie* di Antonio Duni, parti per oboe e corno.

Diversamente, la sinfonia "a quattro" italiana, che discende direttamente da Tartini, Sammartini e quindi da Boccherini, non solo non prevede l'uso del basso continuo, ma, piuttosto, si caratterizza soprattutto per la ricerca di una omogeneità timbrica fra i quattro strumenti e per il gioco intimo della conversazione contrappuntistca. In una relazione tenuta ad un congresso musicologico nel 1931, Fausto Torrefranca cercherà di dimostrare l'origine italiana del quartetto d'archi, facendolo derivare direttamente dalla forma del Concerto. Secondo il musicologo calabrese, esistono, infatti, nella scuola italiana, forme denominate "Concerti" e "Concertini a quattro", che rappresentano punti di passaggio tra il Concerto vero e proprio e il quartetto. Compositori, come Durante, Tartini, Giordani, Boccherini, Cambini, permettono di verificare la tendenza del concerto italiano alla riduzione della sonorità complessiva, privilegiando l'intima conversazione tra i quattro strumenti, che ormai dispongono ciascuno di una vera autonomia. «Un senso psicologico più raccol-

to e più profondo, come di confessione e di meditazione, domina questa conversazione spirituale»[16].

A differenza di quello italiano, il quartetto tedesco deriva dal "Divertimento": musica di comodo, secondo Torrefranca, d'intrattenimento e, soprattutto, senza grandi pretese espressive.

Come ha in seguito più obiettivamente evidenziato Guido Salvetti, «il quartetto si trova cioè al punto di incontro di numerose tensioni, la cui caratteristica storica è quella di trovare sbocchi unitari, pur nella multiformità di una civiltà - quella illuministica - tra le più complesse . . . Le "riforme" vagheggiate dal conte Durazzo per gli spettacoli di corte imperiale di Vienna negli anni '60 rivelano un impegno intellettuale in musica che non è solo del teatro musicale: il genere cameristico ne rimane coinvolto, tanto più che il nobile "amatore di musica" vi partecipa sempre più spesso di persona, non a fini di esibizionismo, ma di piacevole e raffinato *otium*, con cui le cure prosaiche dello Stato o del feudo vengono alleviate o sospese. Questa nobiltà cittadina (a Milano, Londra, Parigi, Vienna), o ancora feudale (nell'Impero, in Spagna) è una delle protagoniste di quel nuovo camerismo non d'intrattenimento, ma d'impegno intellettuale e sentimentale, che si esprime nel quartetto al suo grado più alto»[17].

NOTE

[1]Donald Jay Grout, *Storia della musica in Occidente*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 308.

[2]Donald Jay Grout, *Breve storia dell'opera*, Milano, Rusconi, 1985, p. 214.

[3]ivi, p. 215.

[4]Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740; nuova ed., Berlin 1910, p.93.

[5]Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Leipzig 1906; ed originale, Berlin 1752, par. 63.

[6]Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London 1771, p. 177.

[7]William S. Newman, voce *Sonata* in *Dizionario della musica e dei musicisti: il Lessico*, IV, Torino, UTET, 1984, p. 344.

[8]Egidio Romualdo Duni, *Minuetti e Contradanze* (1738), edizione moderna a cura di Luigi Pentasuglia, in G. Caserta - L. Pentasuglia - A. Pompilio, *Egidio Romualdo Duni*, Amm. Provinciale di Matera, 1995.

[9]H. Ch. Koch, *Versuch einer Antleitung zur Composition*, 1782-93.

[10]Egidio Romualdo Duni, *Sei sonate a Tre* op. 1, Rotterdam, 1738, edizione moderna a cura di Angelo Pompilio, in G. Caserta - L. Pentasuglia - A. Pompilio, *Egidio Romualdo Duni*, cit.

[11]William S. Newman, *op. cit.*, p. 344.

[12] *ivi*, p. 344.

[13]Ernst H. Meyer, *La musica polifonica da camera* in *The New Oxford History of Music*, VI, Milano, Feltrinelli-Garzanti, 1991, p. 488.

[14]Cfr. Guido Salvetti, voce *Quartetto*, in *Dizionario della musica e dei musicisti: il Lessico*, IV, Torino, UTET, 1984, p. 41.

[15]Antonio Serravezza, *La sociolologia della musica*, E. D. T., Torino, 1980, p. 205.

[16]Fausto Torrefranca, *Mozart e il quartetto italiano*, in *Kongressberich Salzburg*, 1931, p. 82.

[17]Guido Salvetti, op. cit., p. 41.

NOTA DEI CURATORI

Questa edizione moderna delle cinque *Sinfonie* di Antonio Duni si basa sul manoscritto conservato a Vienna, presso la Gesellschaft der Musikfreunde, redatto "a parti staccate".

Nella fonte viennese, le sinfonie si distinguono a seconda degli organici impiegati.
Le prime tre sinfonie, per soli archi, recano i seguenti frontespizi:

Sinfonia in G / a / 4 / 2 Violini / Viola, ed Basso / Del Sigr. Antonio Duni
Sinfonia in B / a / 4 / 2 Violini / Viola, ed Basso / Del Sigr. Antonio Duni
Sinfonia in F / a / 4 / 2 Violini / Viola, ed Basso / Del Sigr. Antonio Duni

Le altre due sinfonie che, accanto agli archi, prevedono l'utilizzo di strumenti a fiato (due oboi e due corni), condividono, invece, lo stesso identico frontespizio. A differenza delle precedenti, queste ultime prevedono una destinazione editoriale:

SINFONIA / a / II. Corni / II. Oboi / II. Violini / Viola / e / Basso / Composta / dal / Signor / Antonio Duni / Norimberga / Alle Spese di Andrea Lotter / Mercante della Musica.

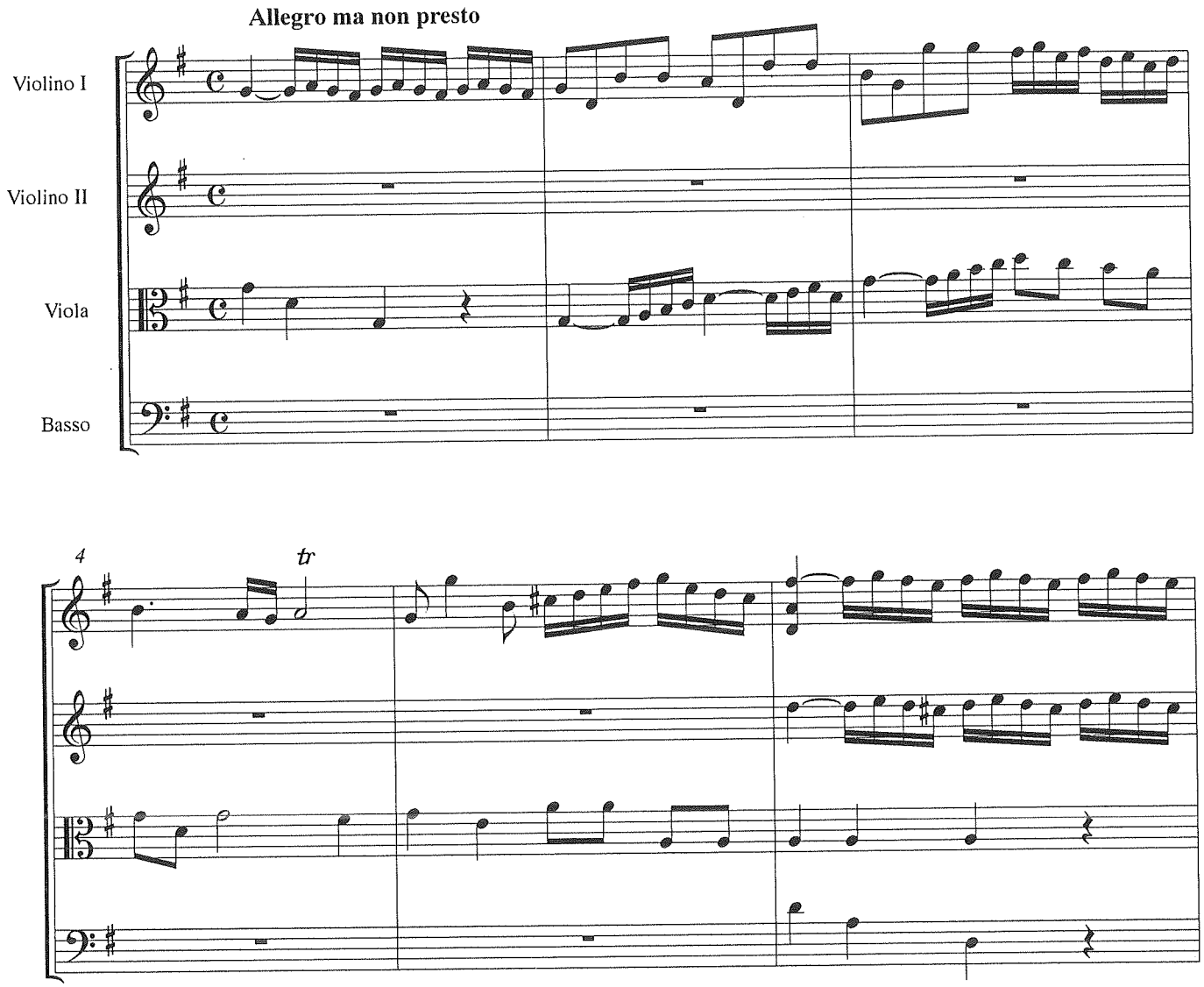
La presente edizione si attiene fedelmente alla fonte. I pochi interventi effettuati vanno a colmare le lacune che, sovente, caratterizzano la scrittura originale. Le correzioni sono state poste fra parentesi, mentre le interpretazioni riguardanti le *legature* si evincono dalla simbologia tratteggiata. Inoltre, sono state risolte tacitamente le incongruenze di ordine ritmico e armonico dell'originale, dovute a probabili disattenzioni del copista.

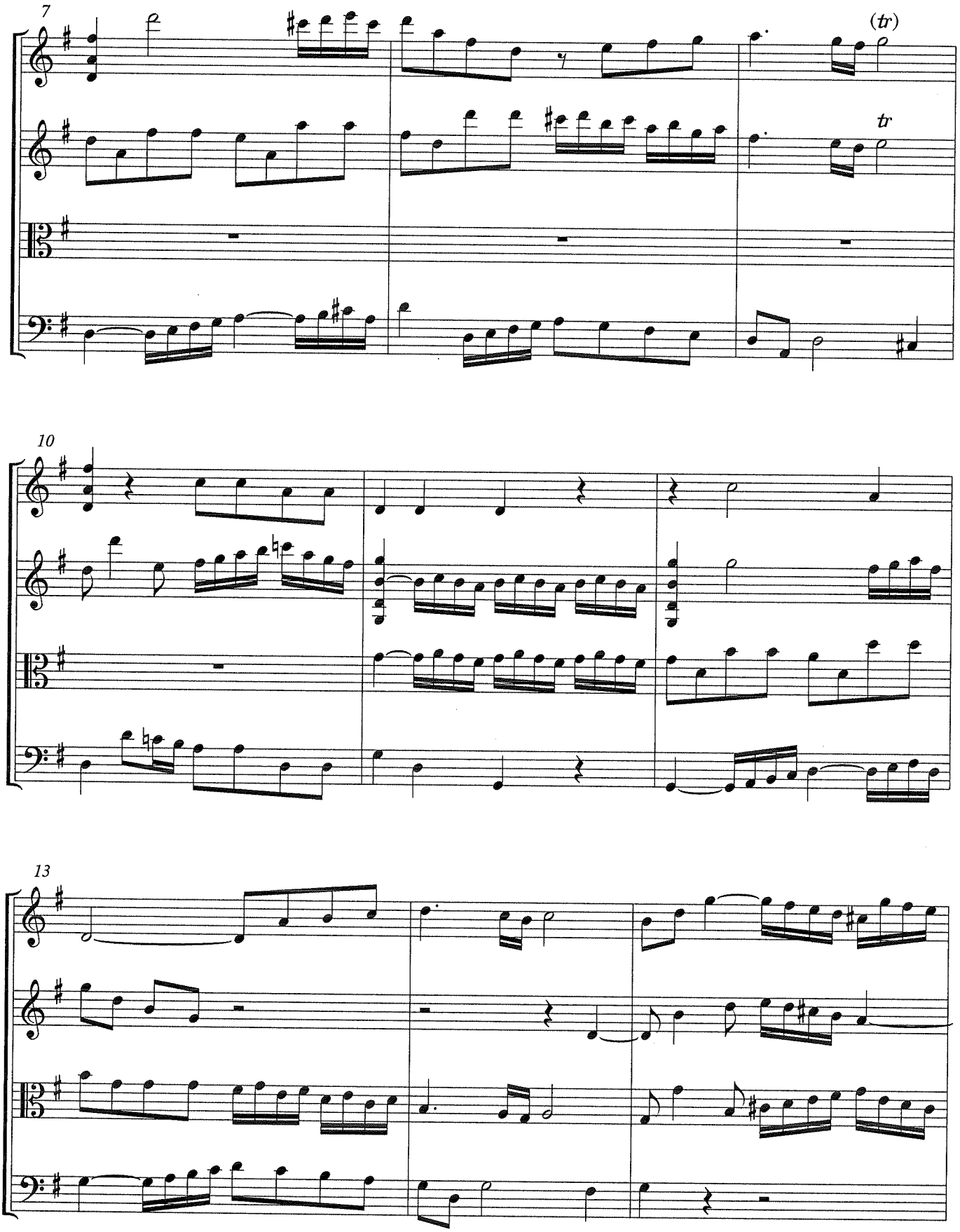
Sinfonia a quattro

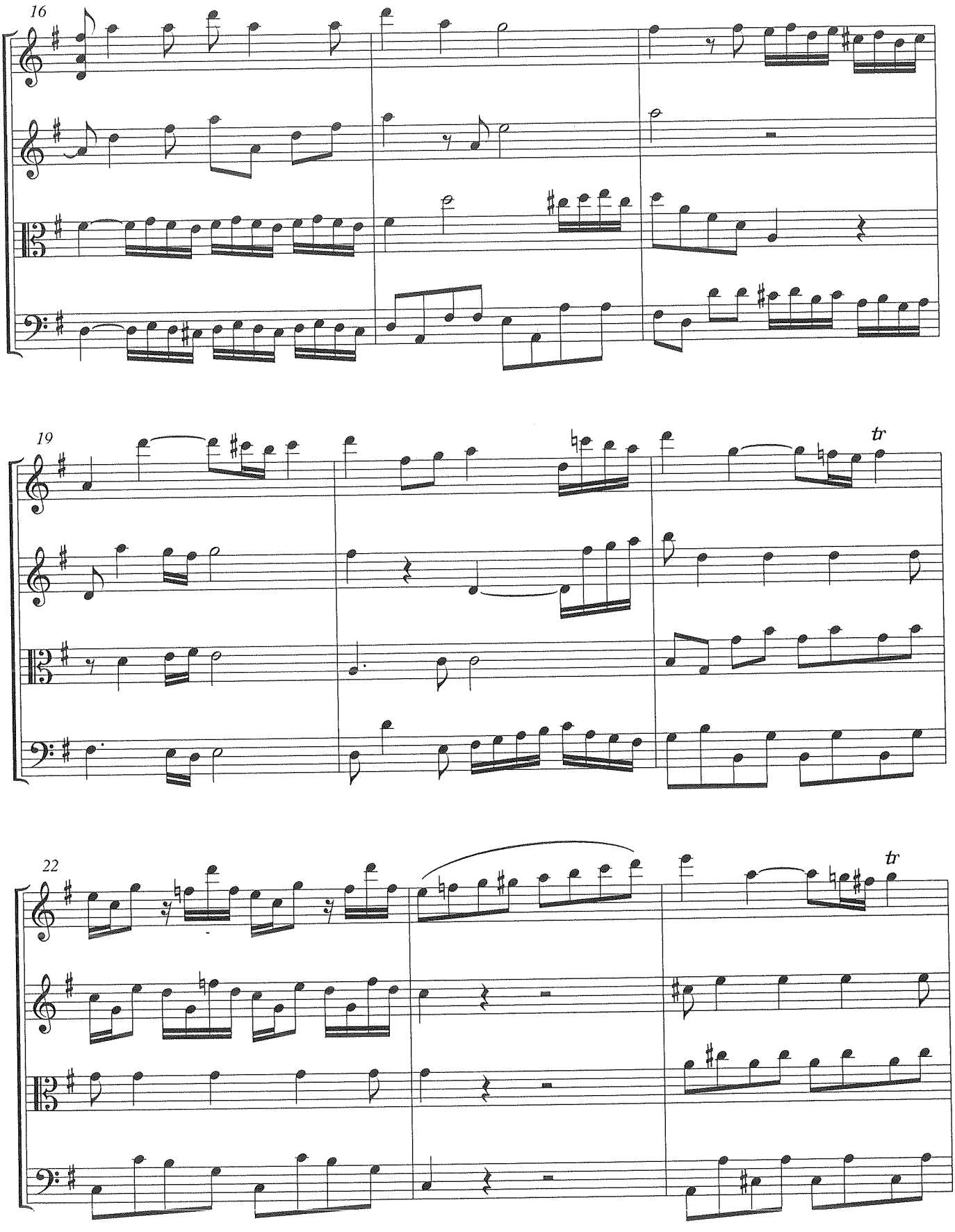
in sol maggiore

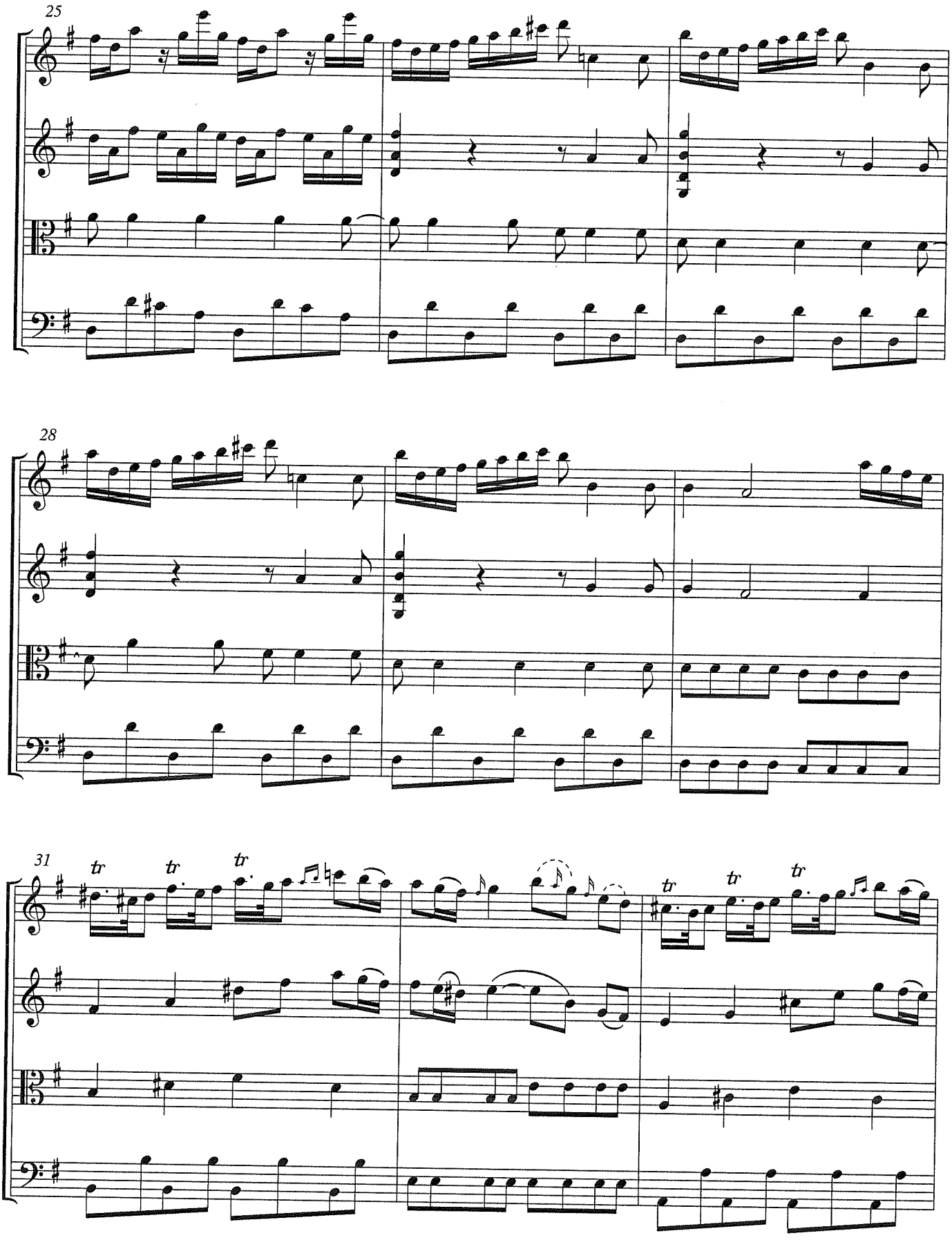
per 2 violini, viola e basso

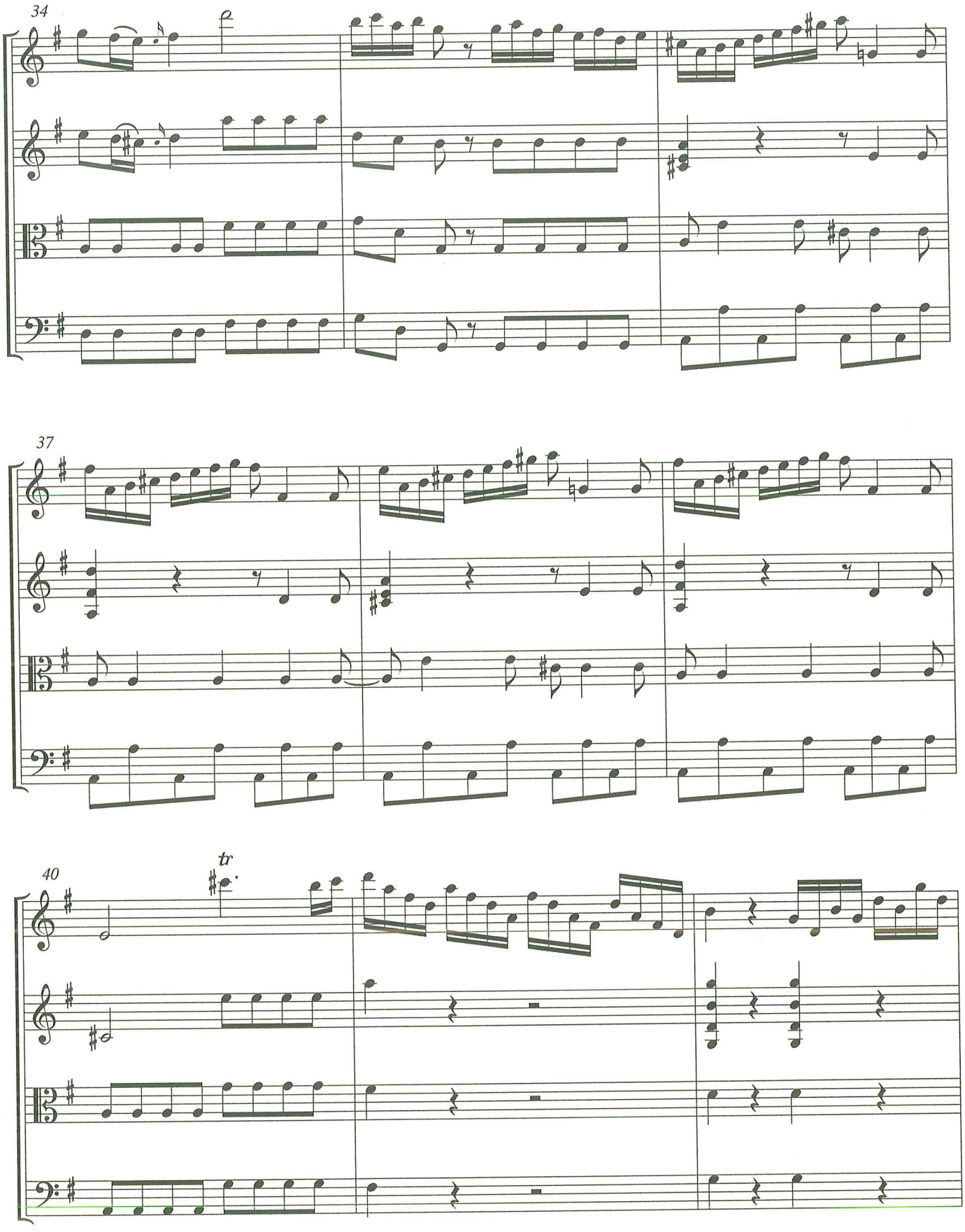
I

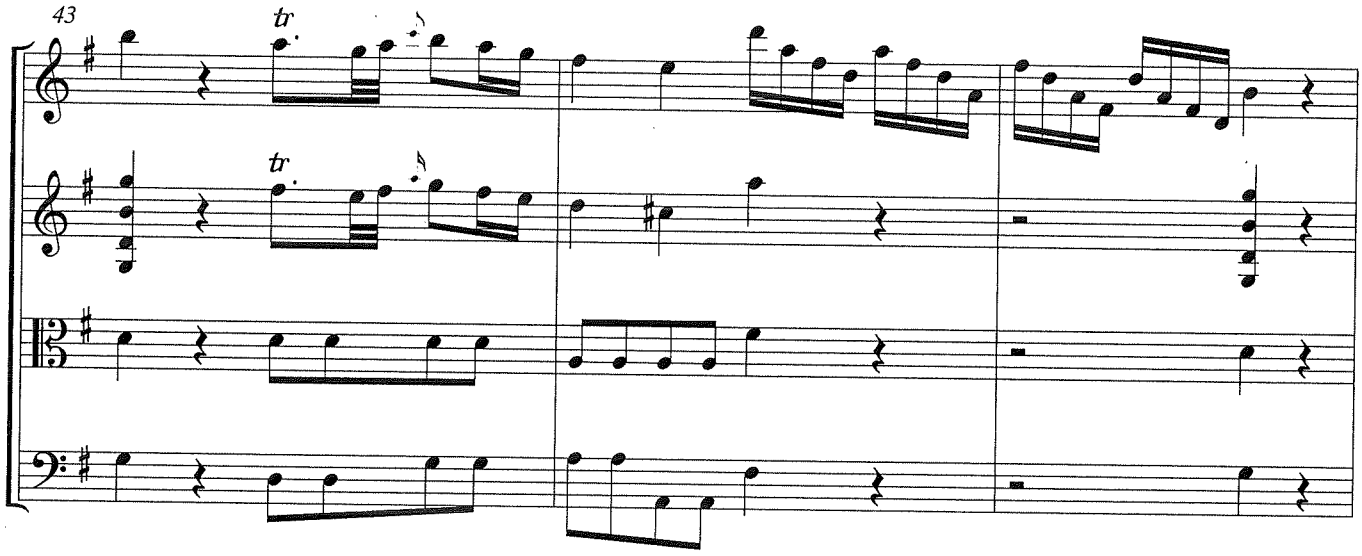


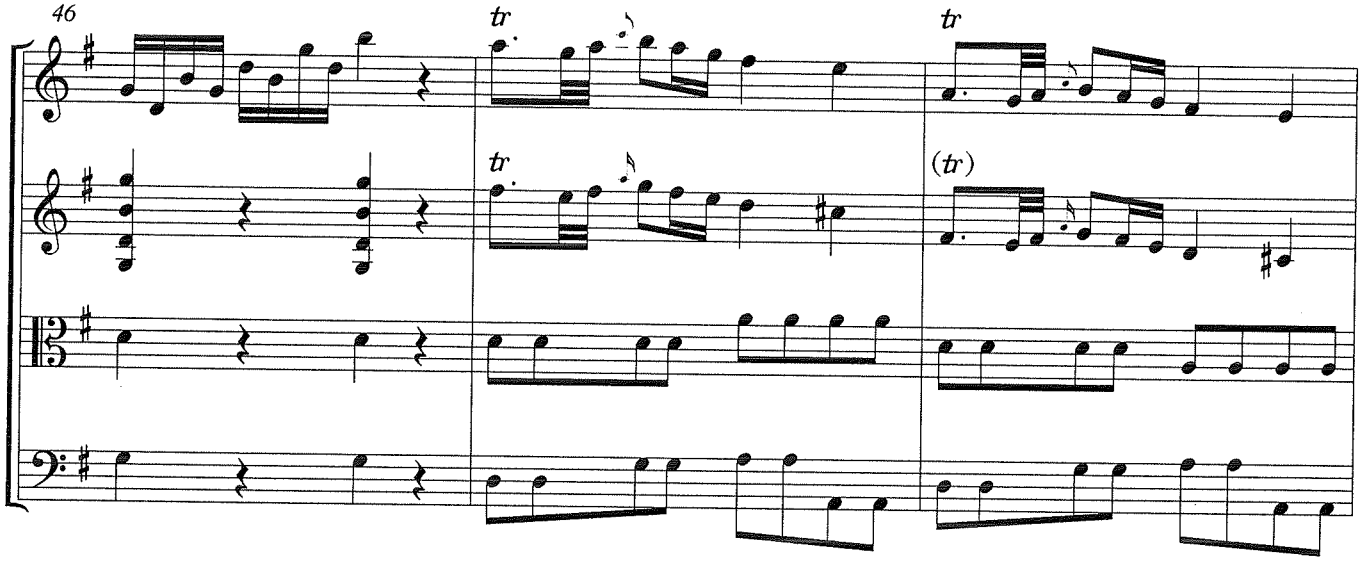

7
(tr)
tr
10
13

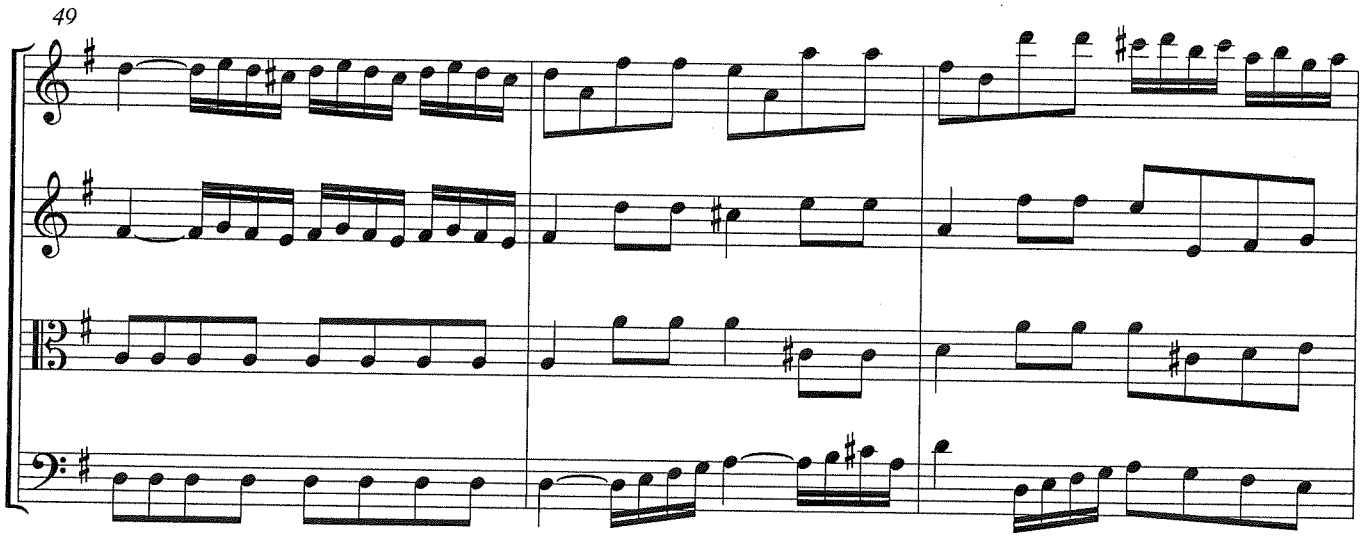

16
19
tr
22
tr

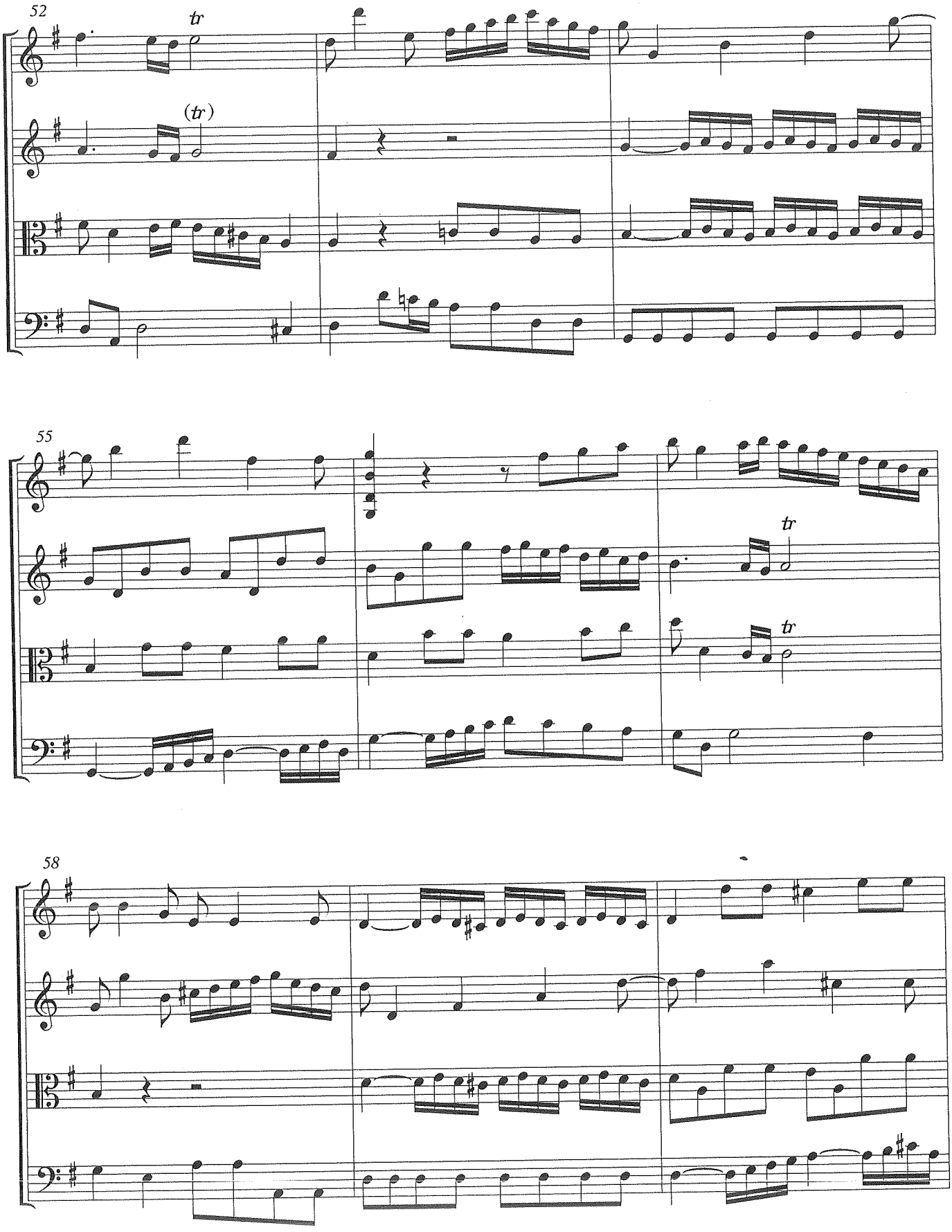

25
28
31
tr
tr
tr
tr
tr
tr

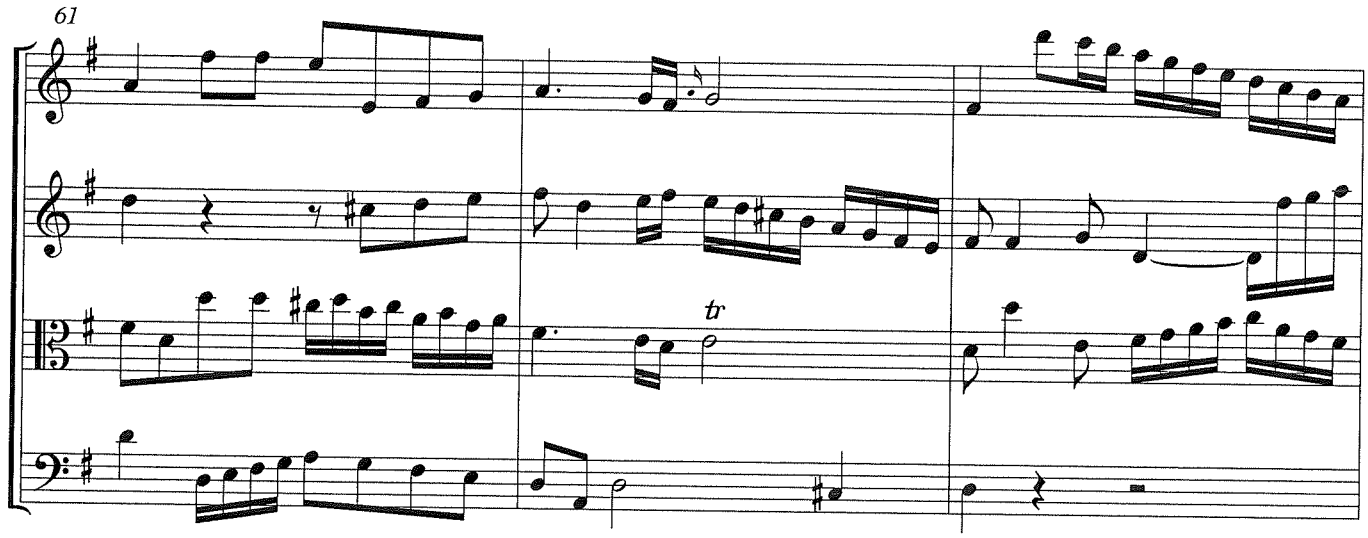

34
37
40
tr

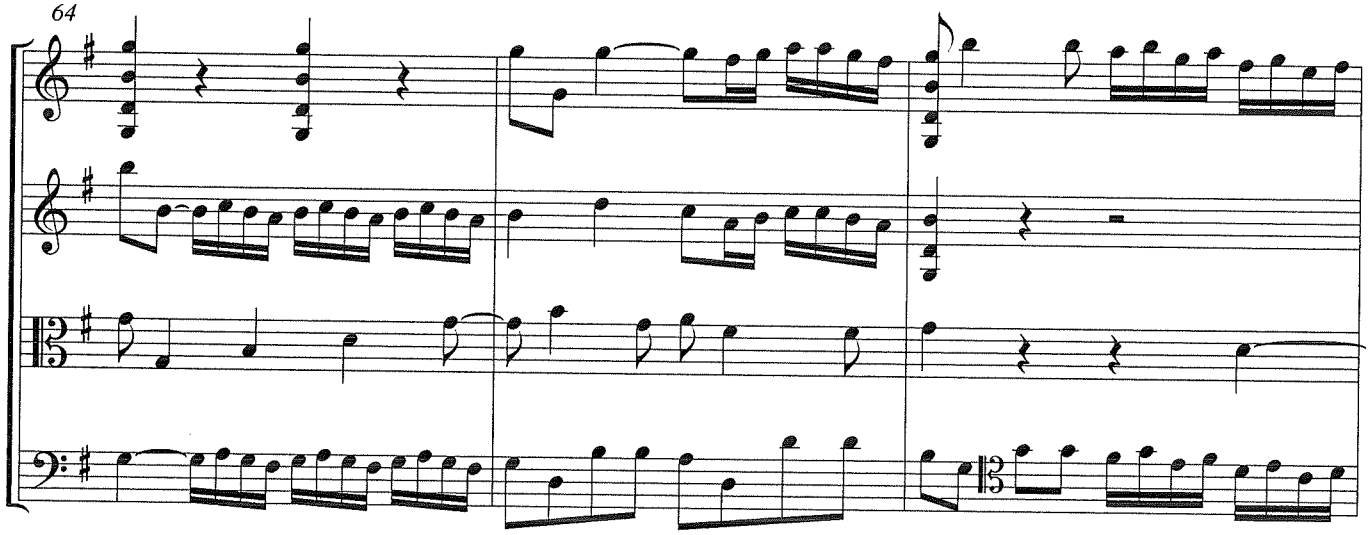

43
tr
tr

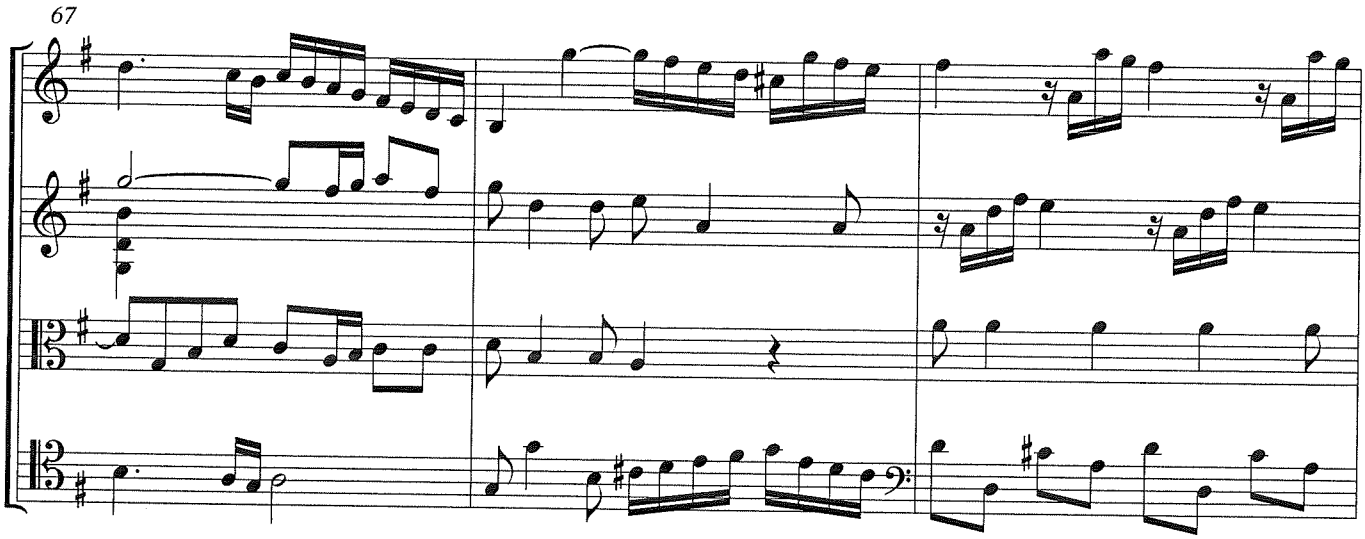

46
tr
tr
tr
(tr)

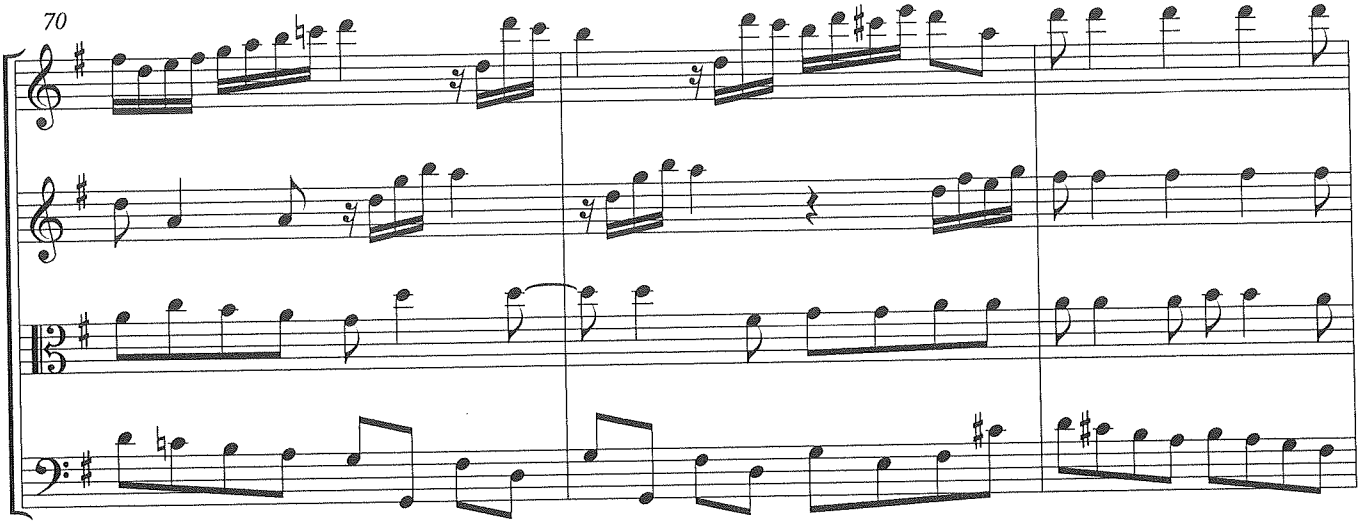

49

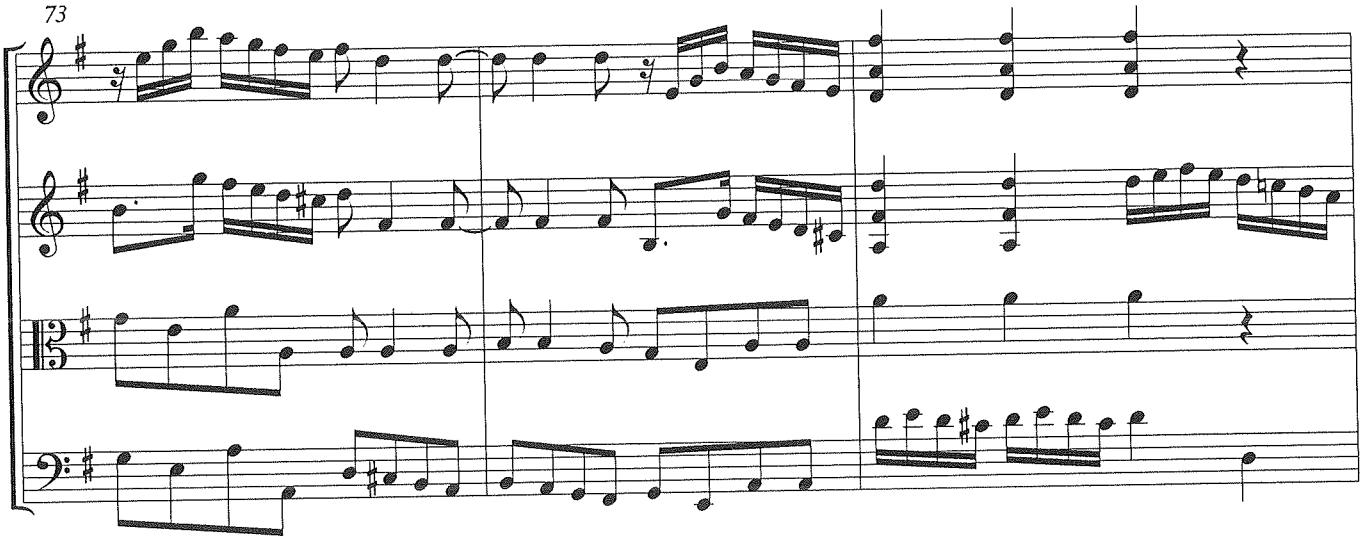

52
tr
(tr)
55
tr
tr
58

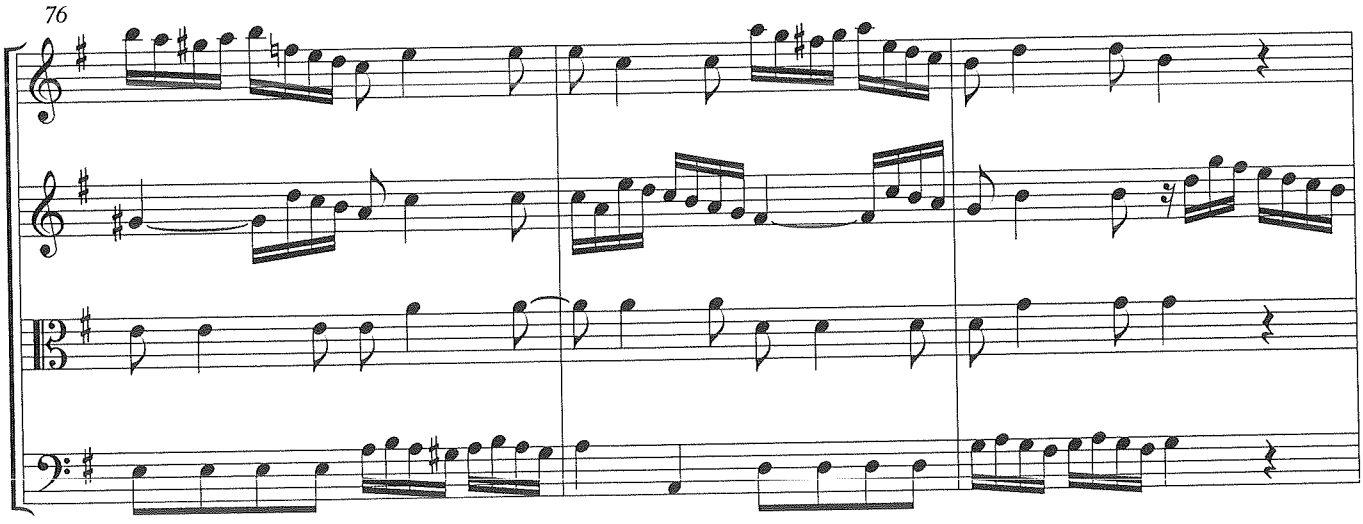

61
tr


64

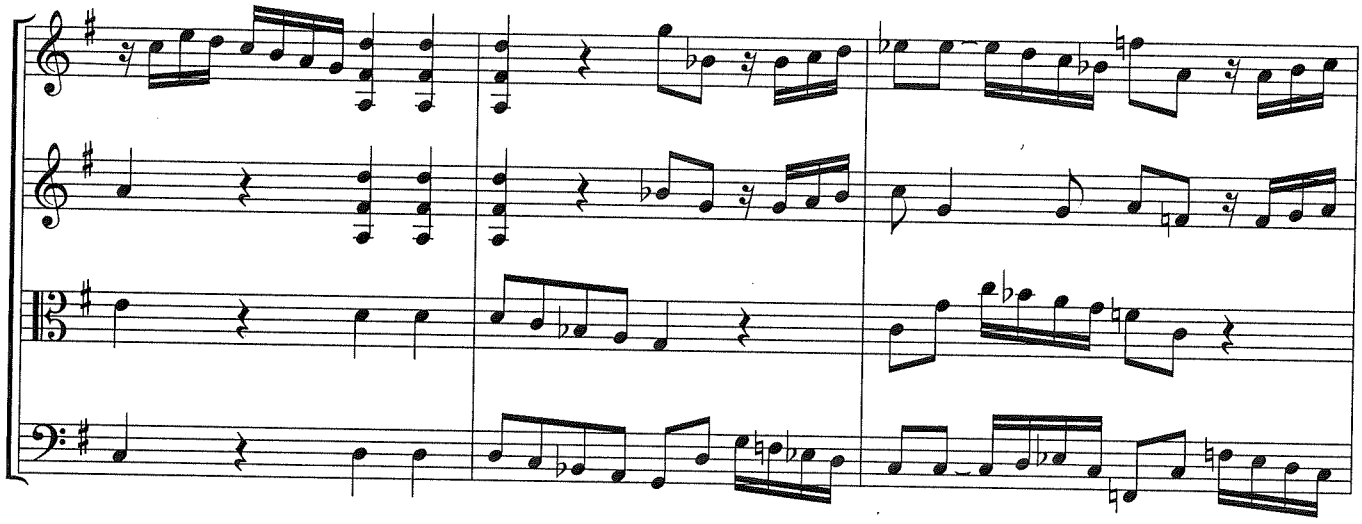

67


70

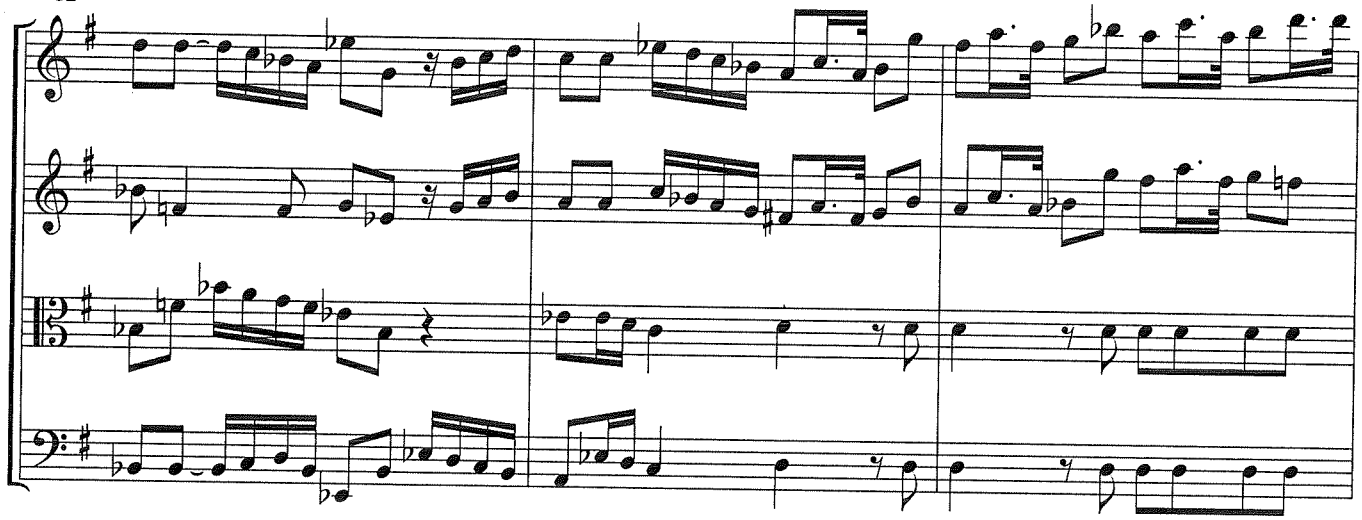

73


76

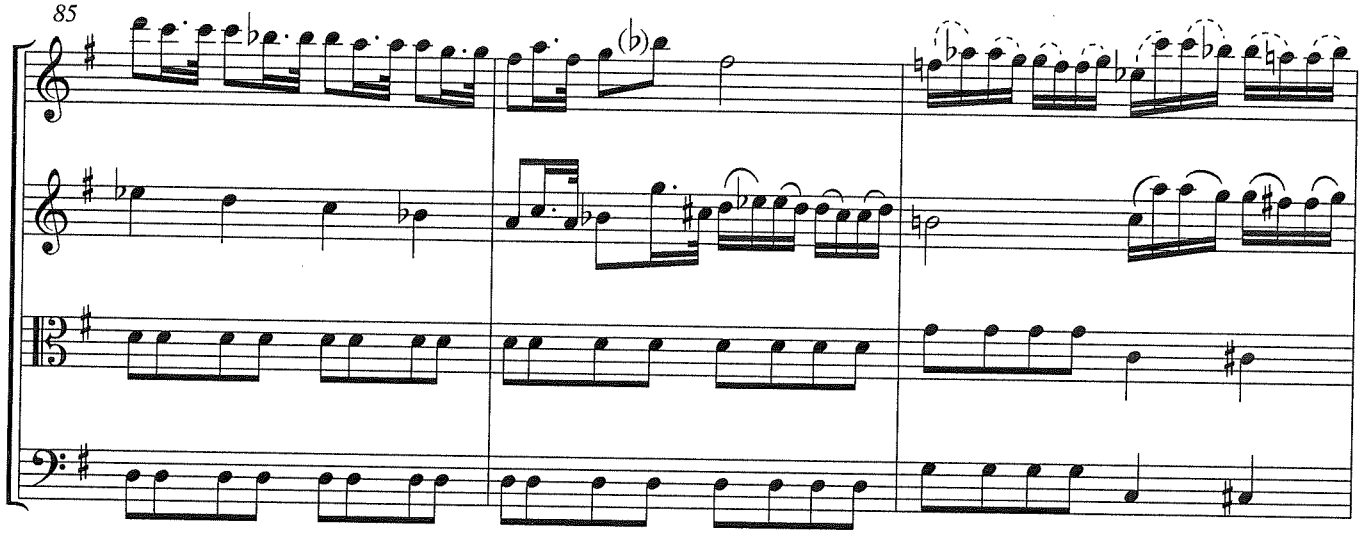
79

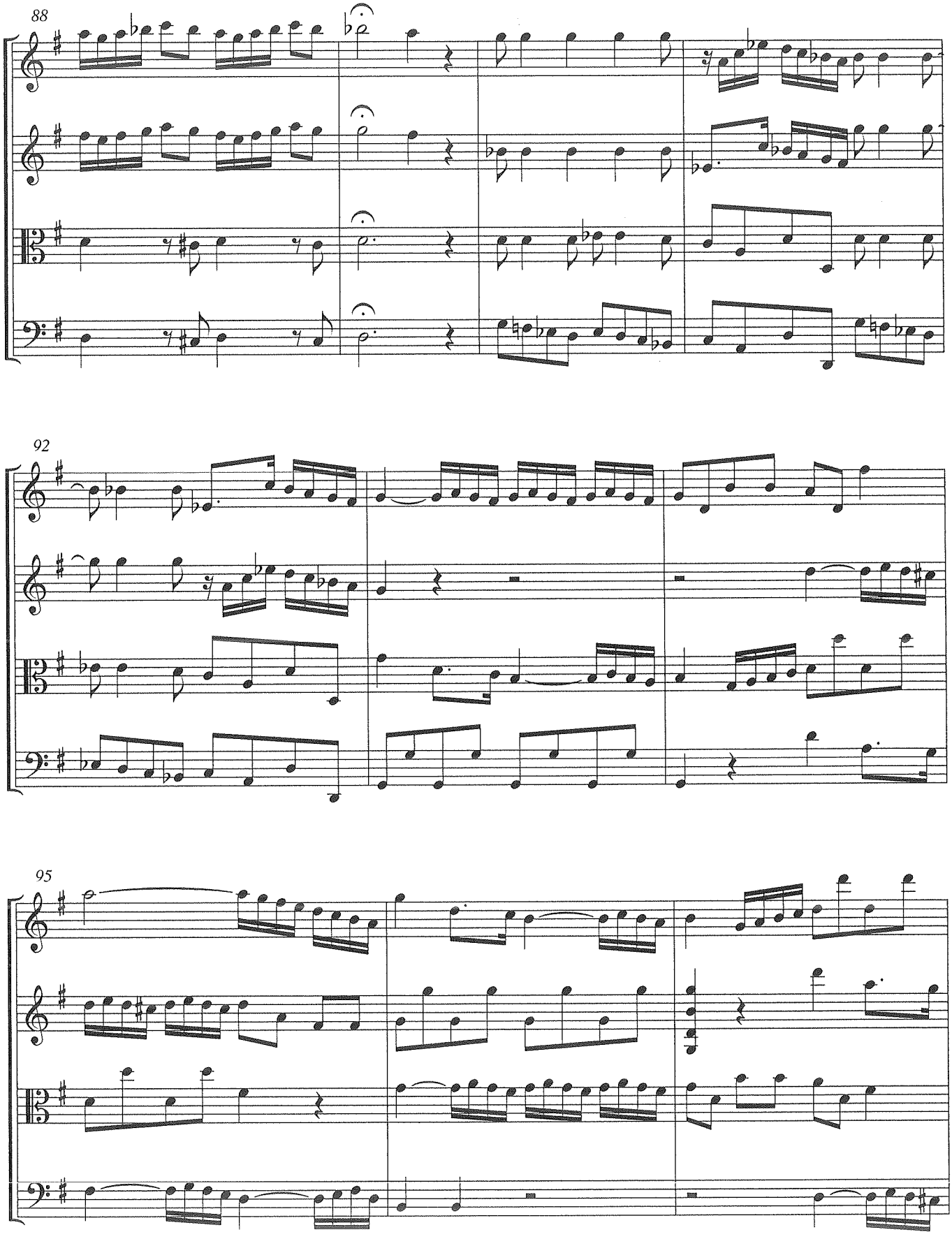


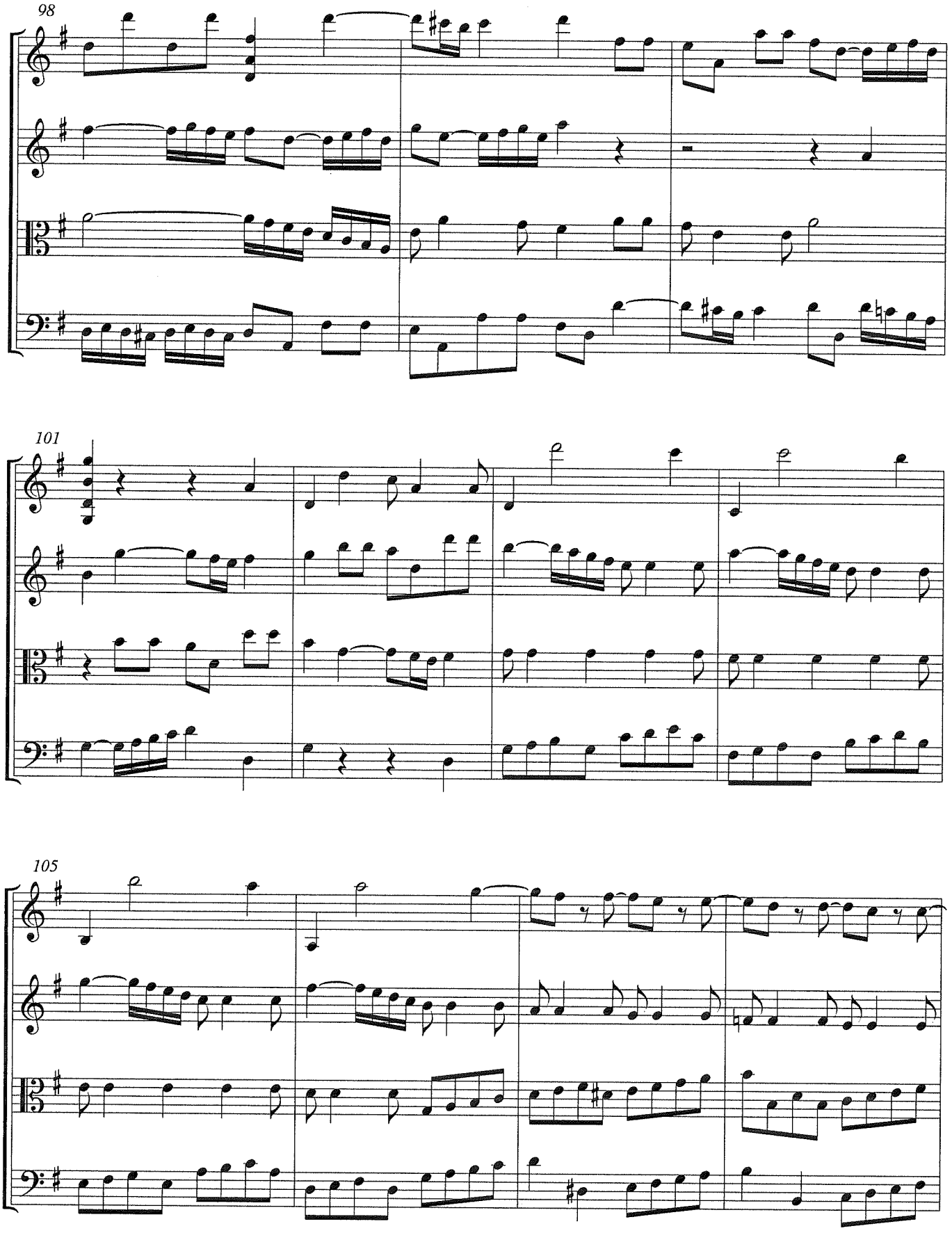
82

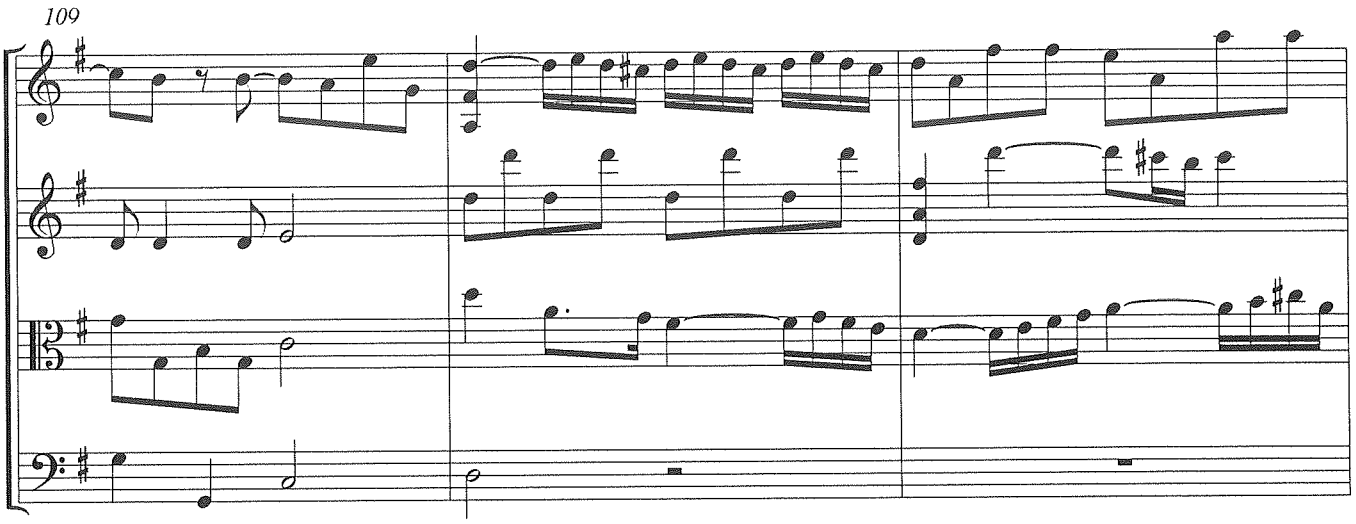


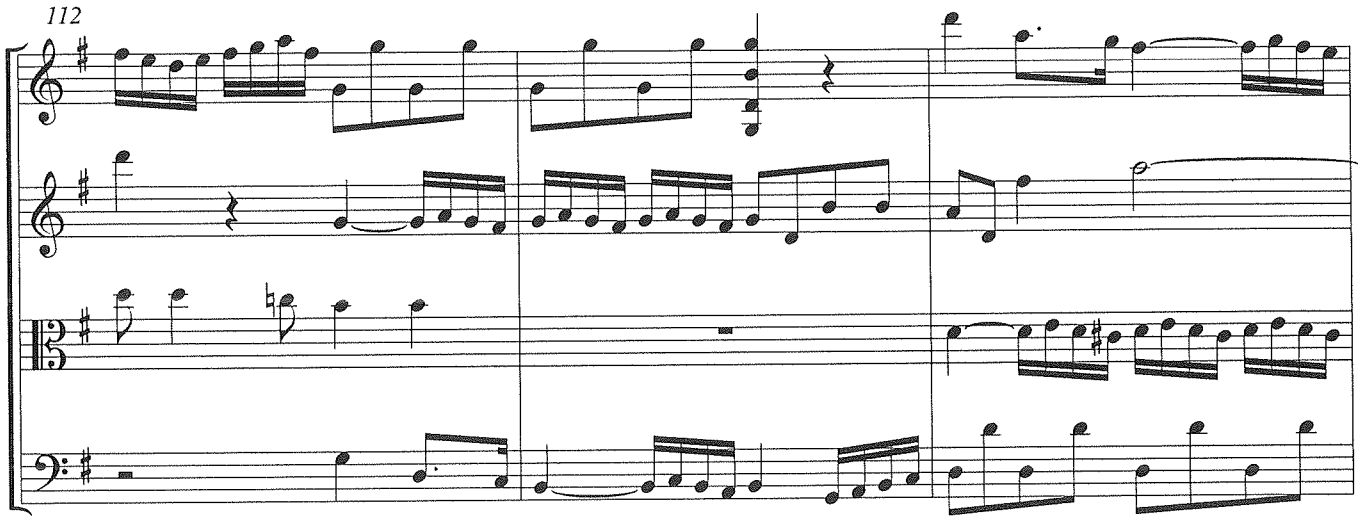
85

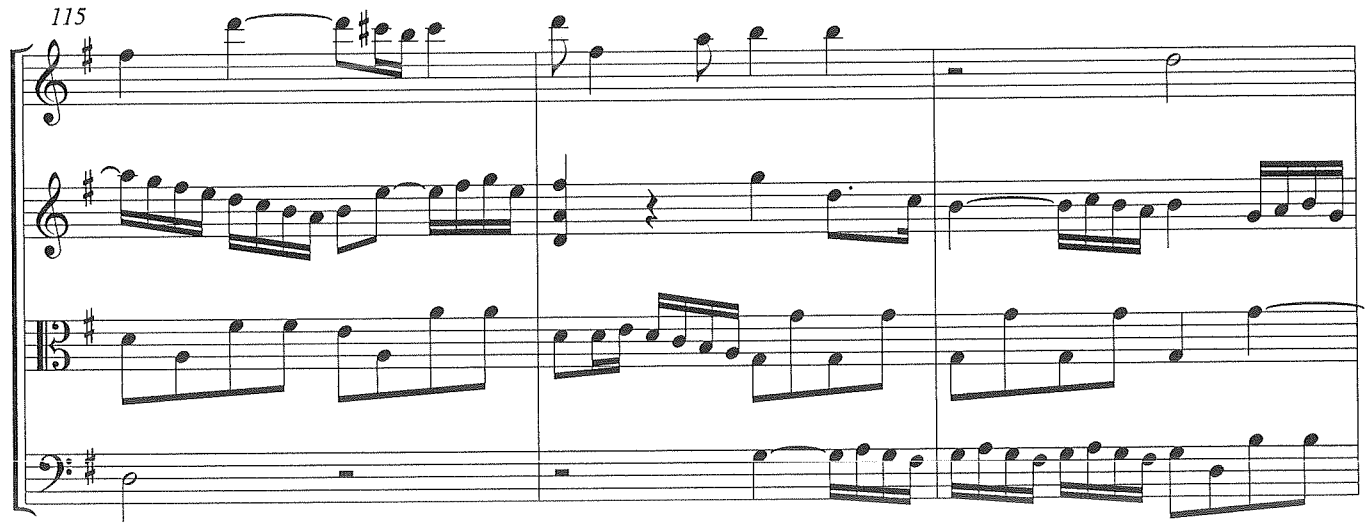


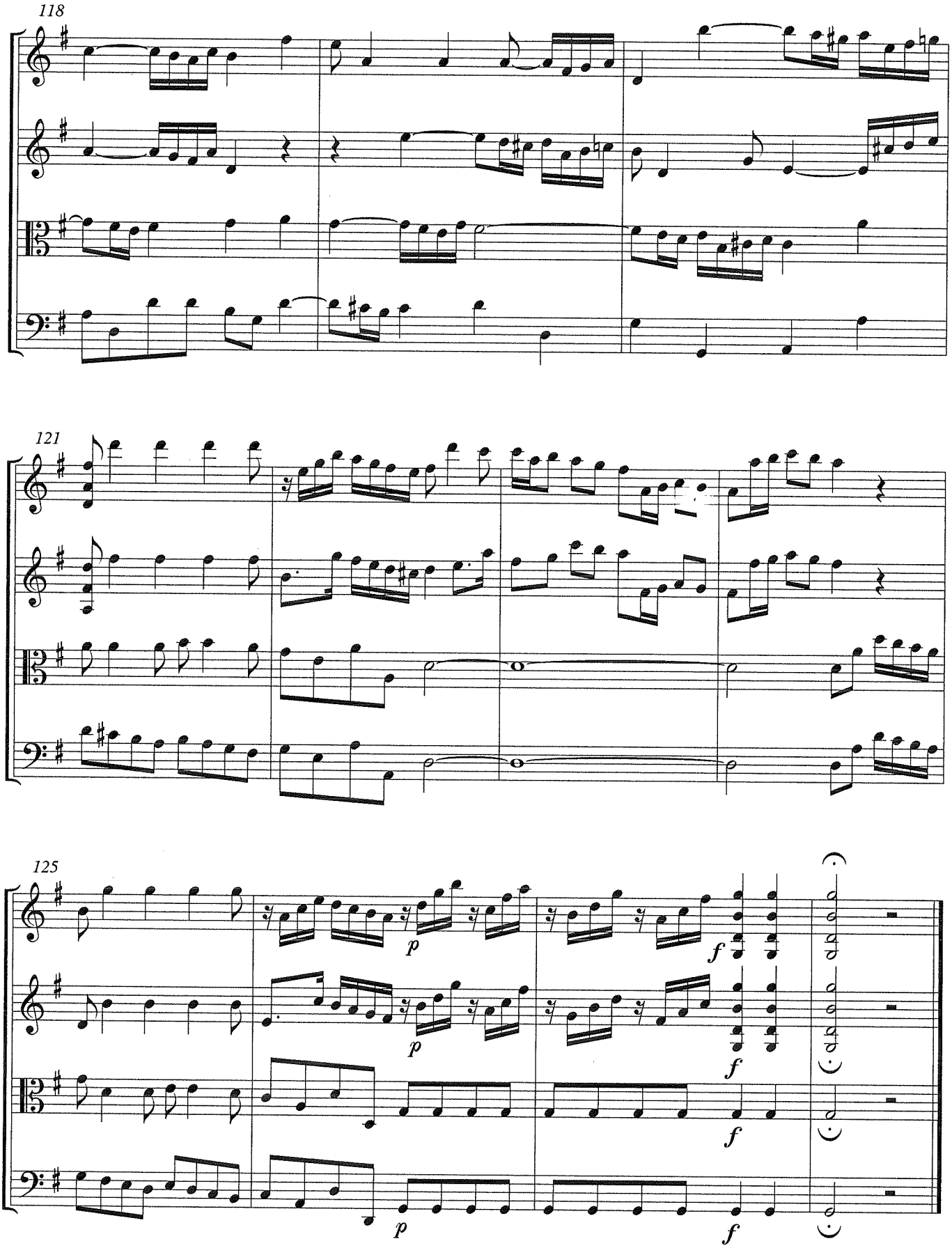

88
92
95


98
101
105


109

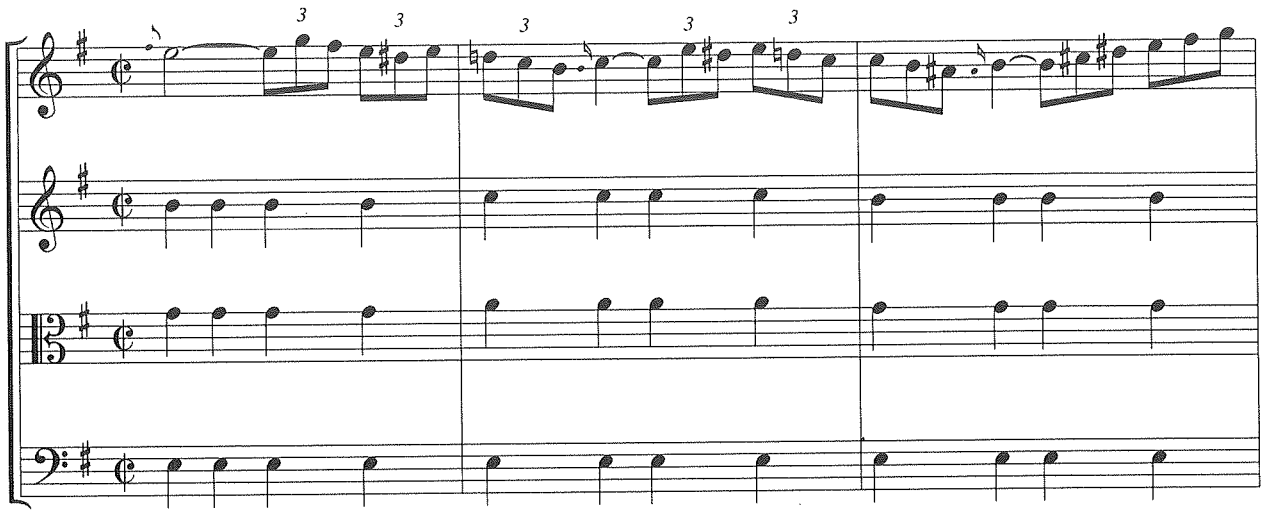

112

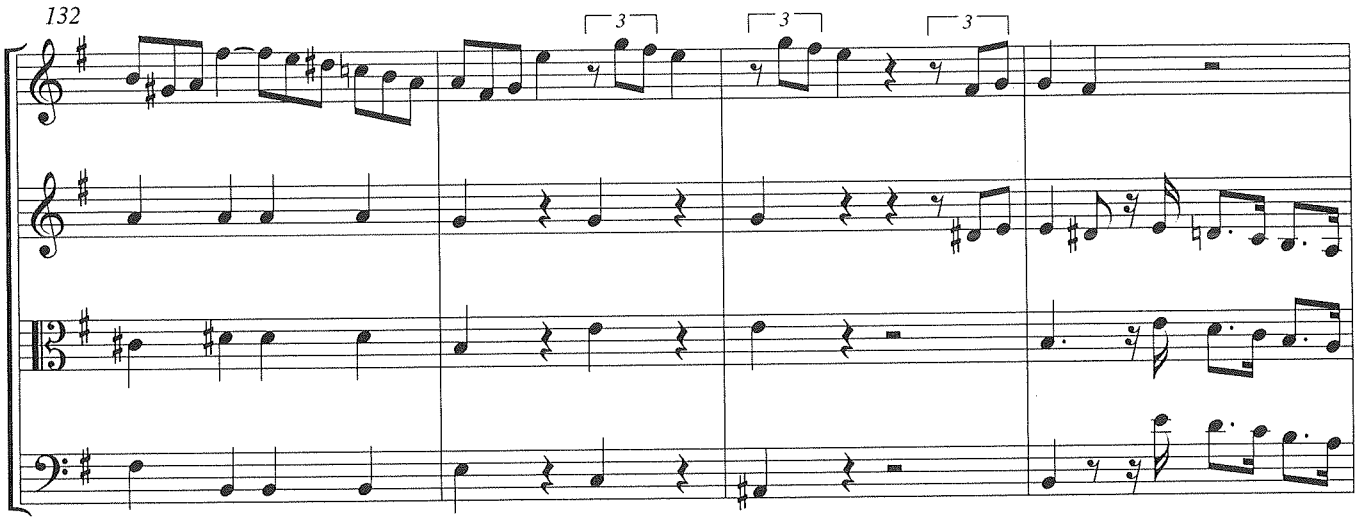

115

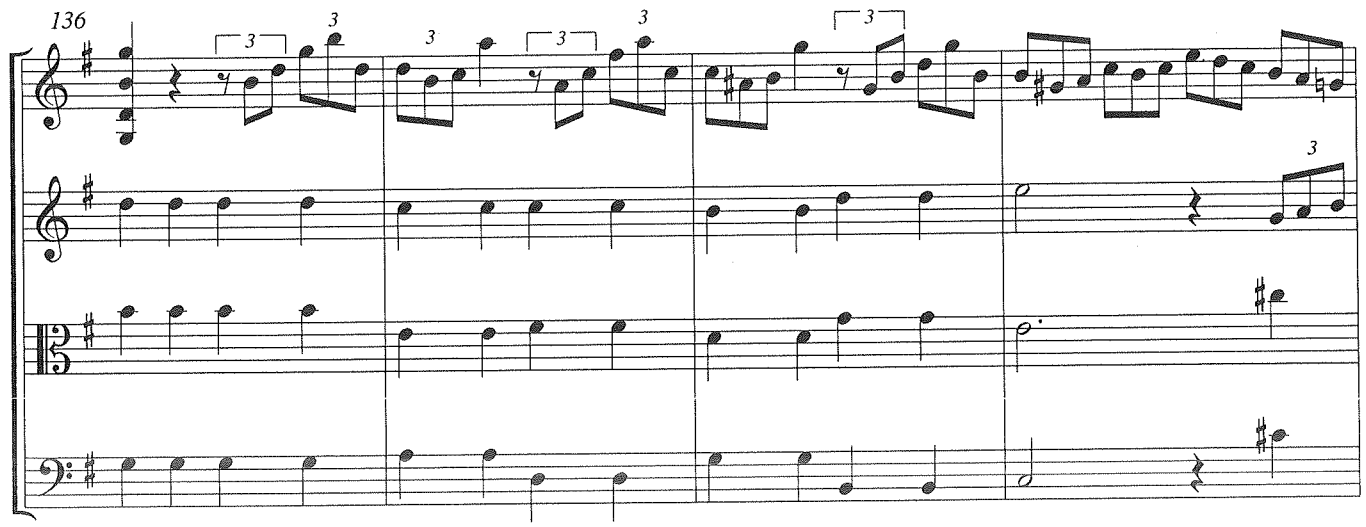

118
121
125
p
f

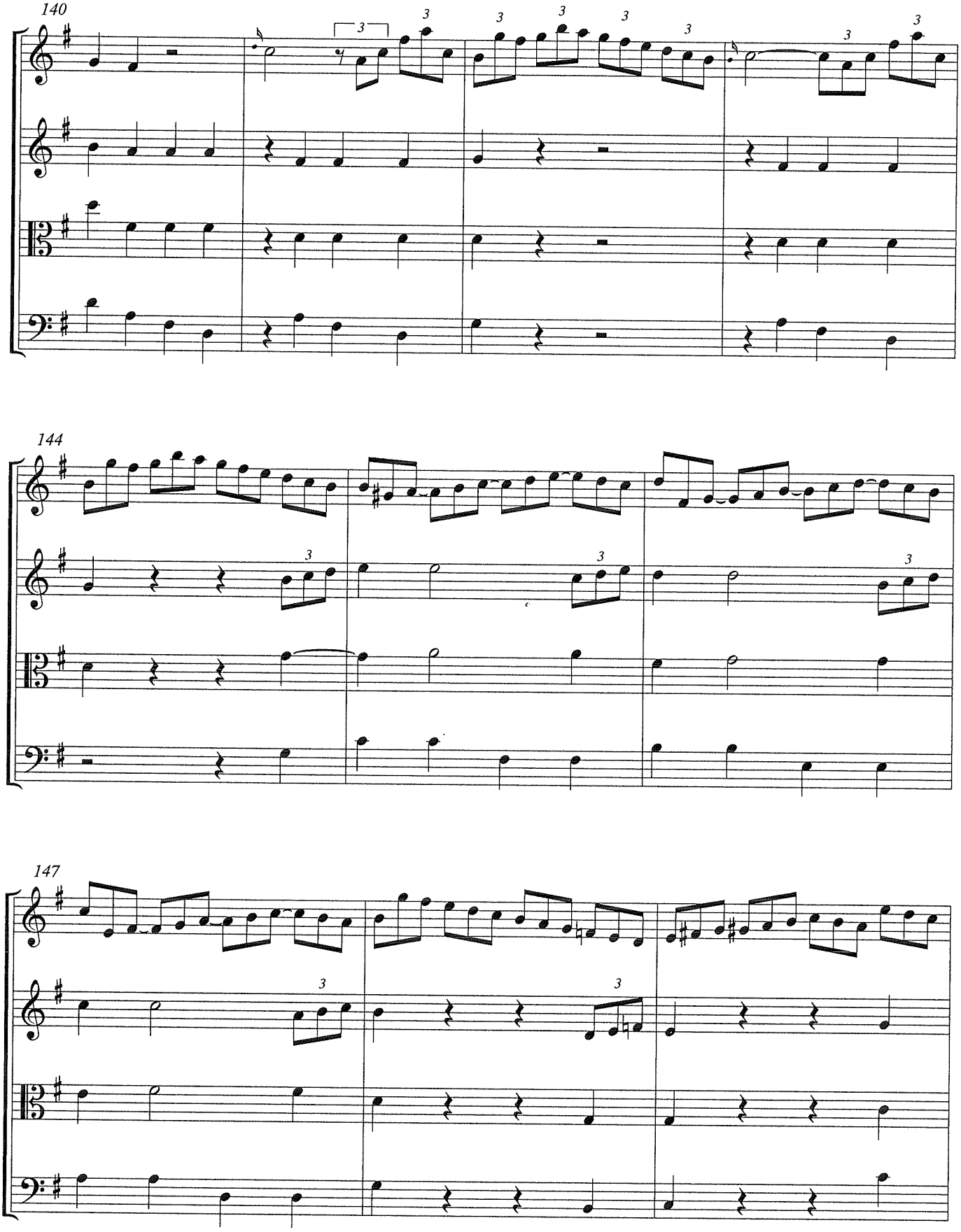
II

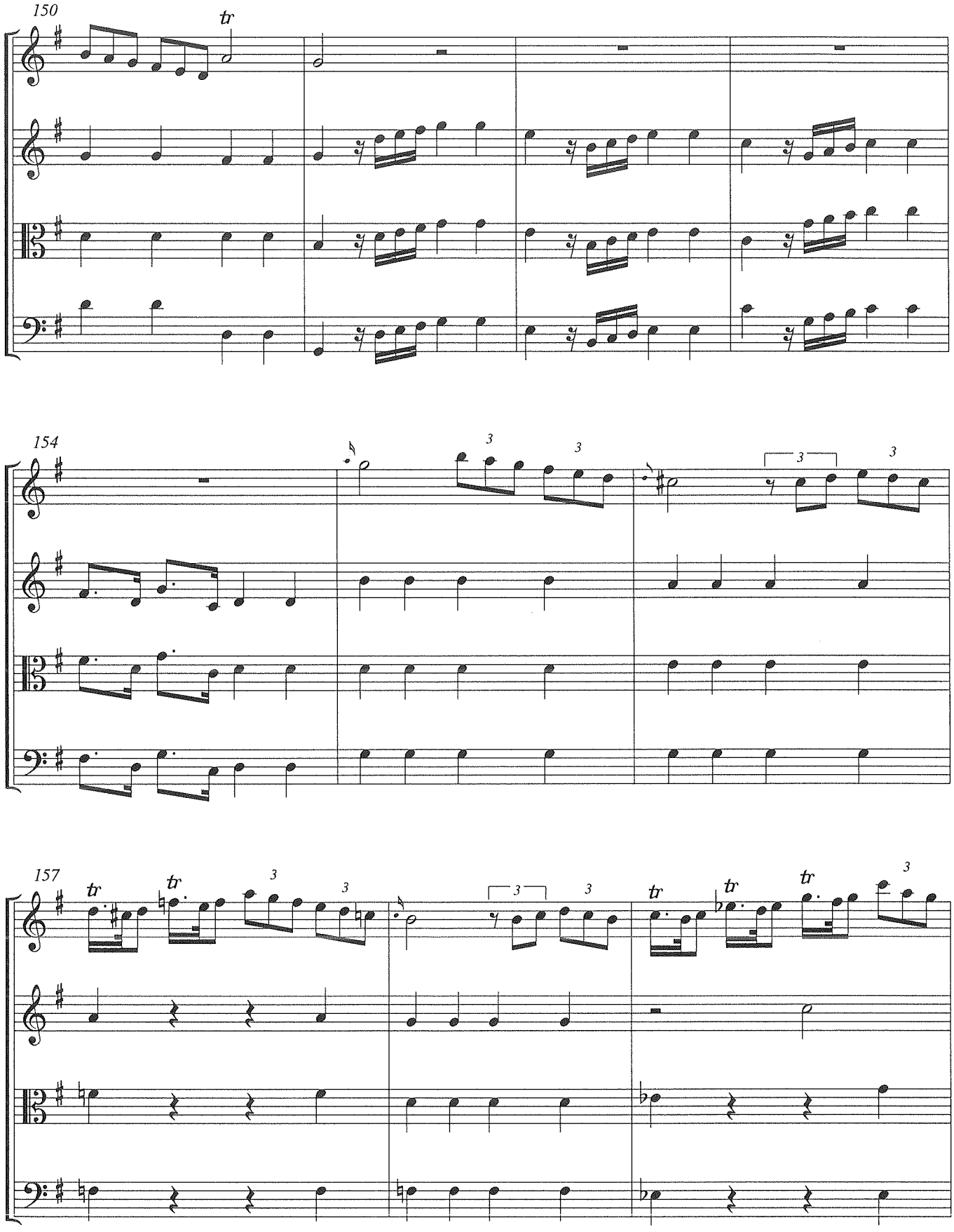
Largo andante

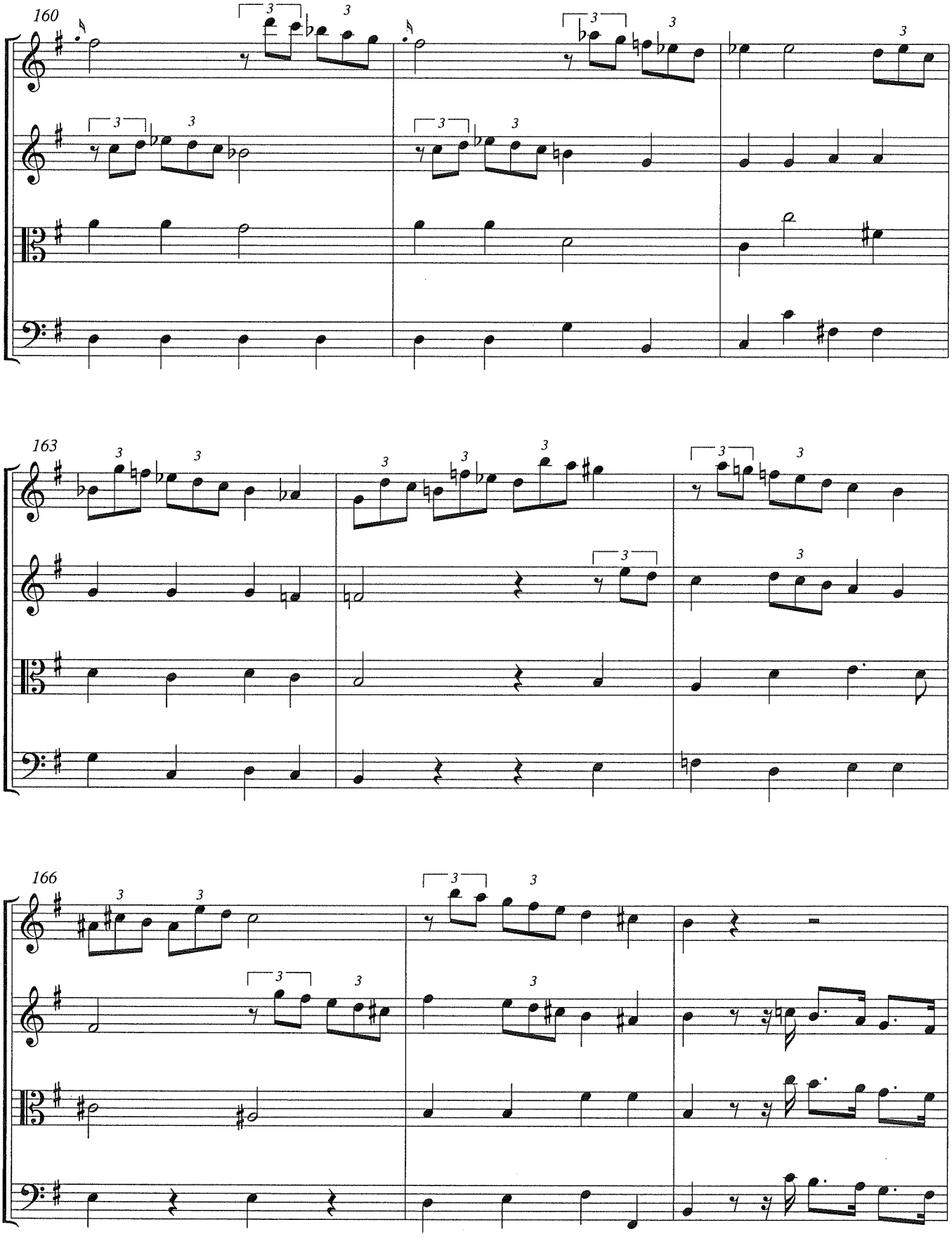


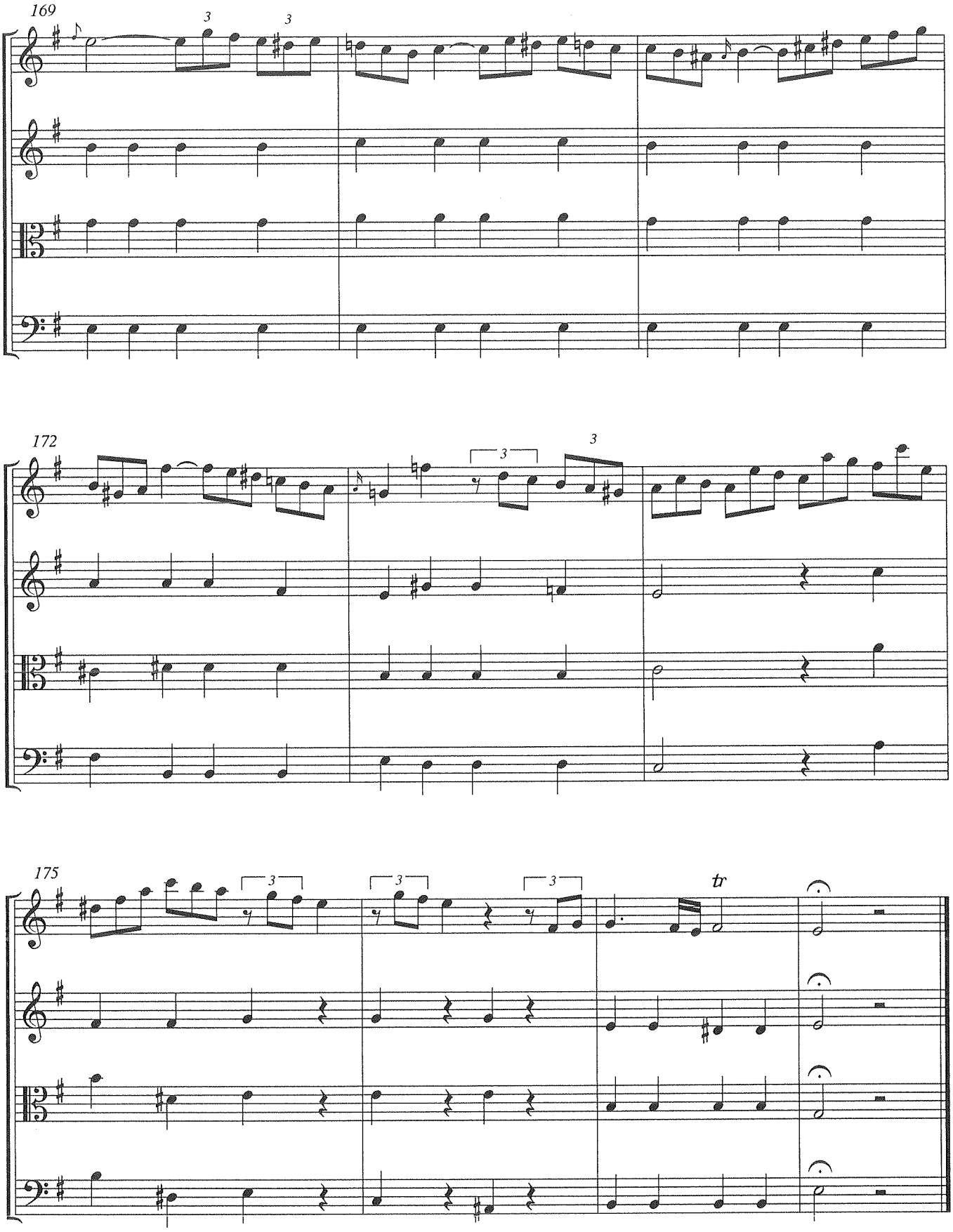





140
144
147

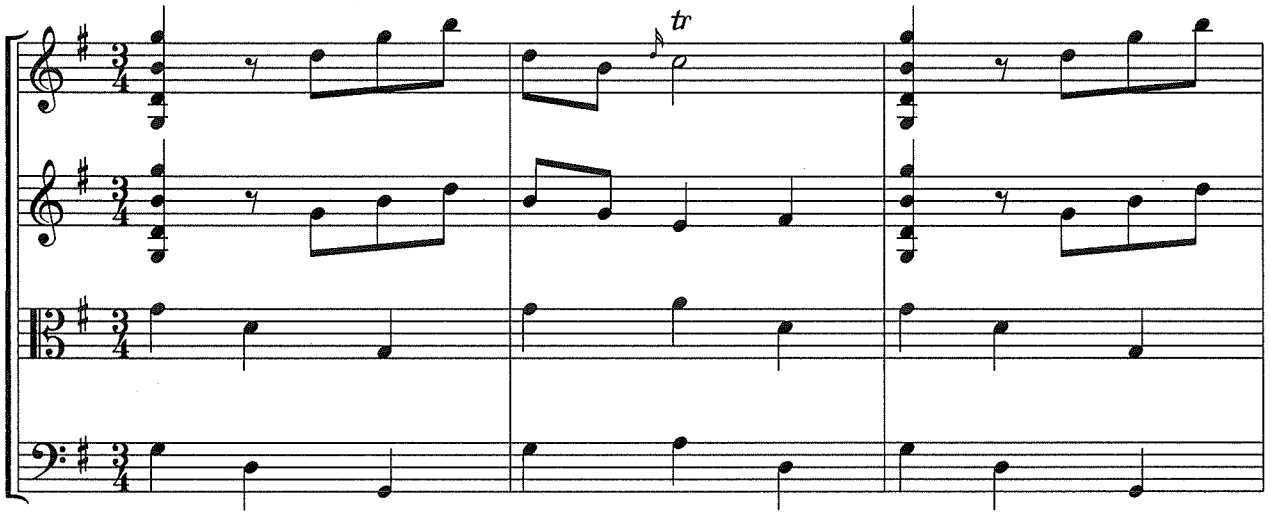

150
tr
154
3
3
3
3
157
tr
tr
3
3
3
3
tr
tr
tr
3

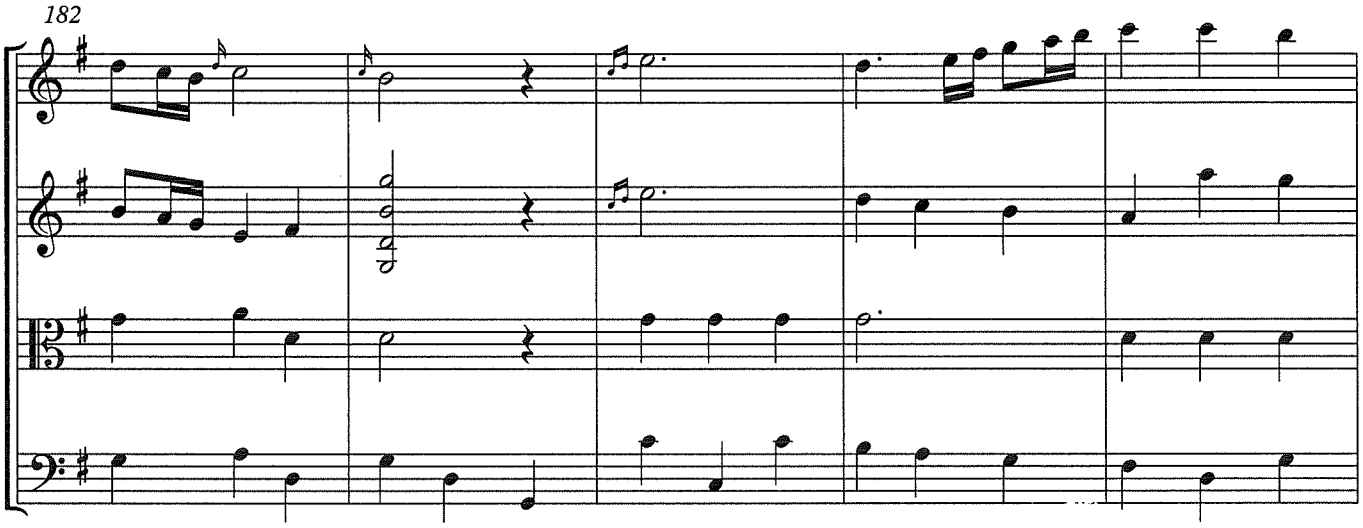

160
163
166

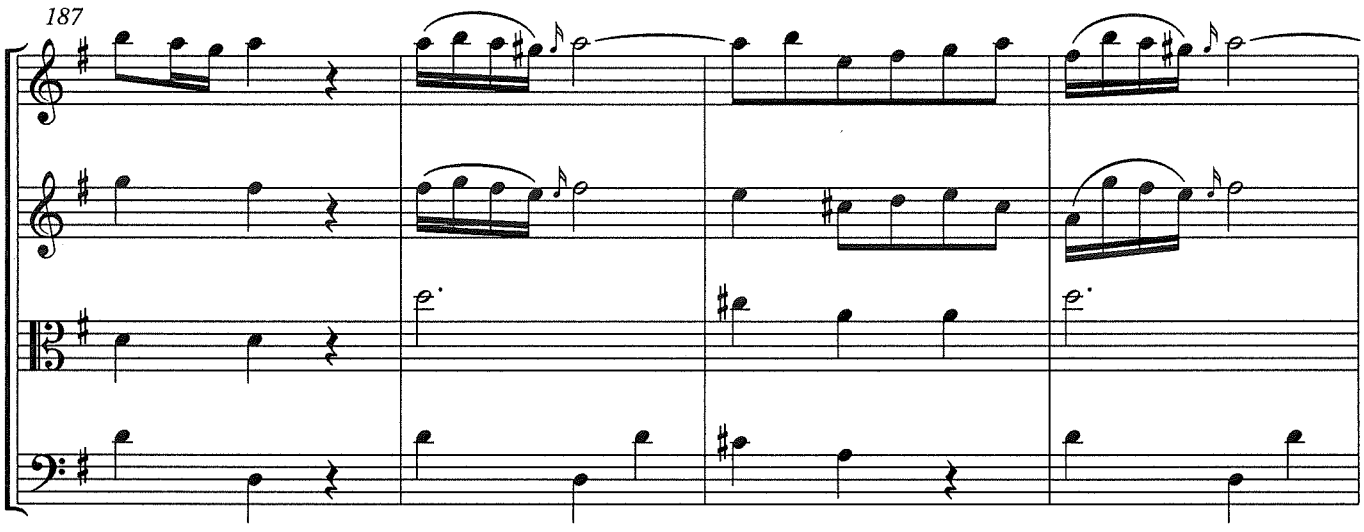

169
172
175
tr

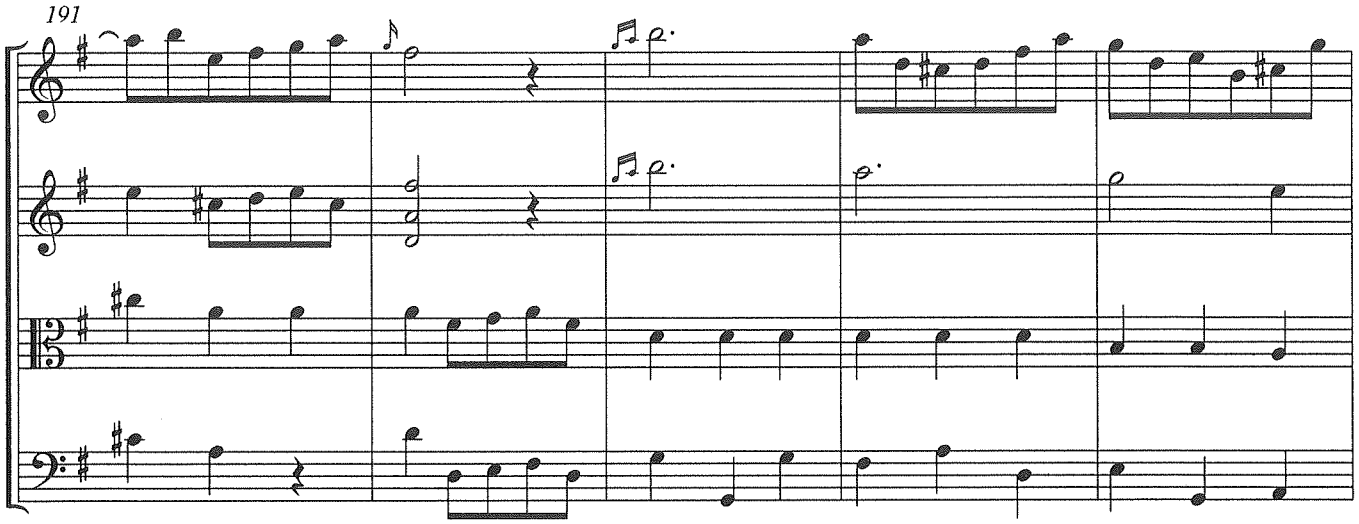
III

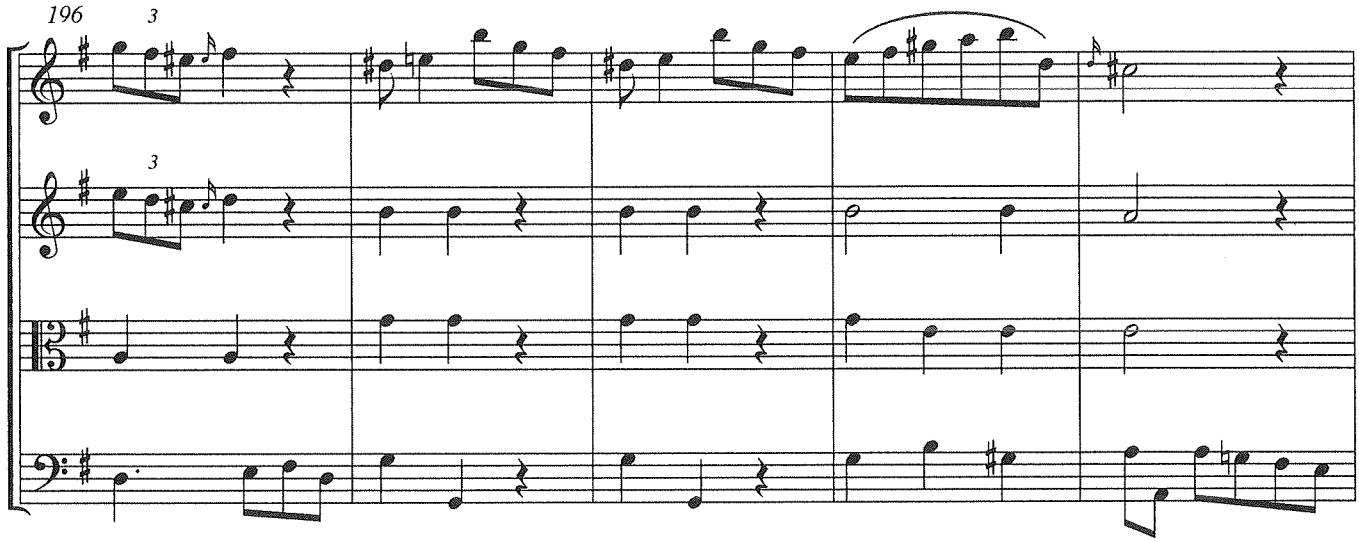
Allegro ma non presto

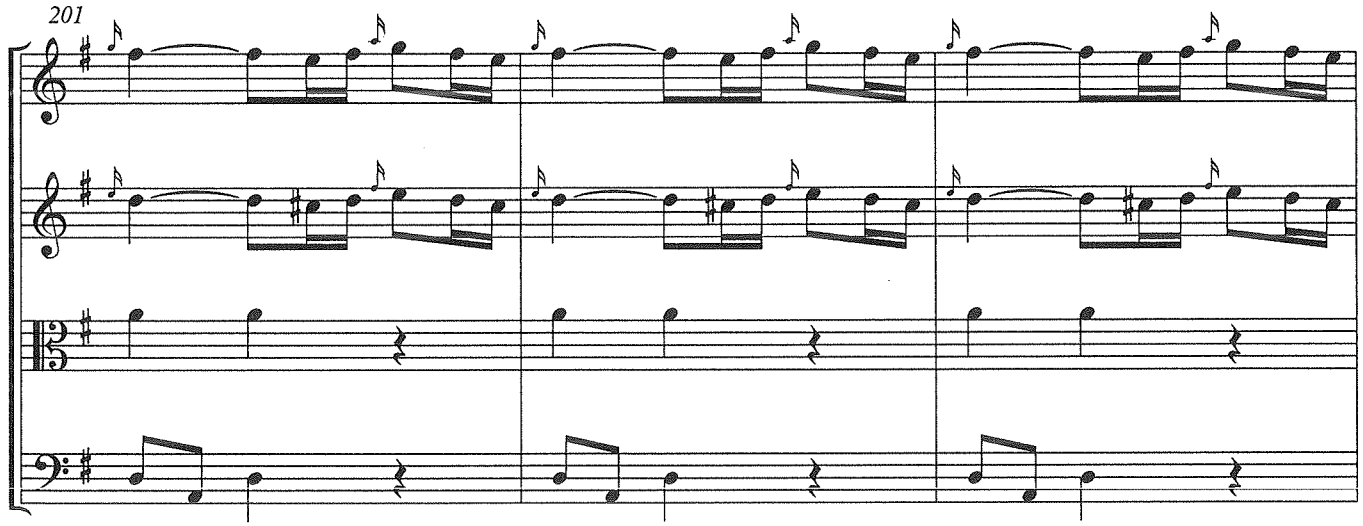


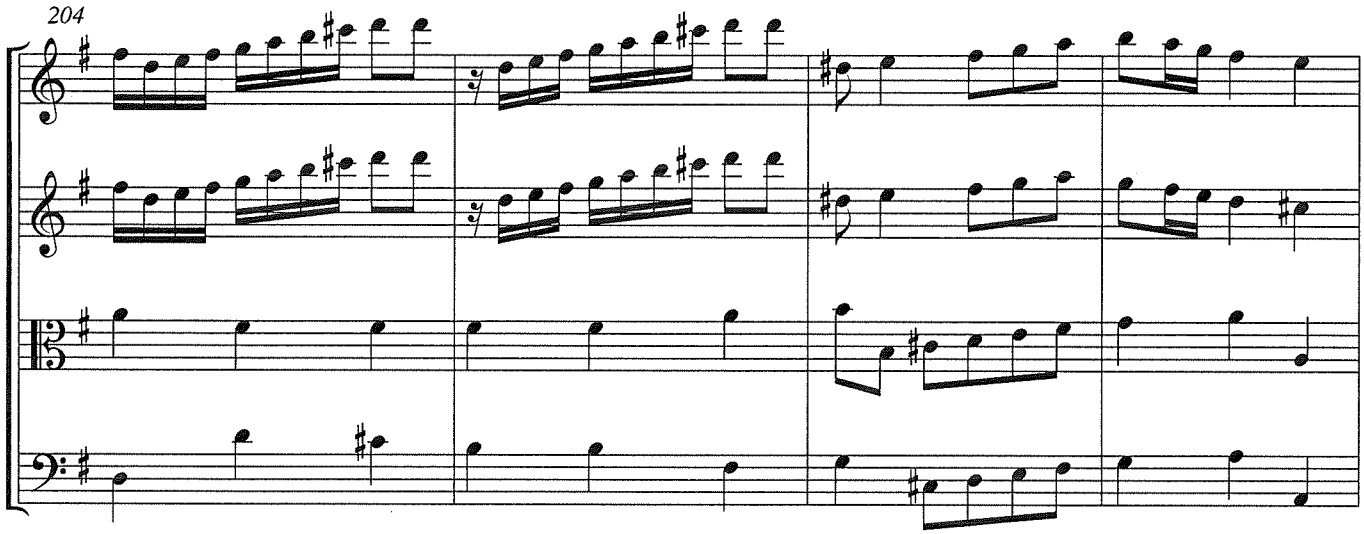


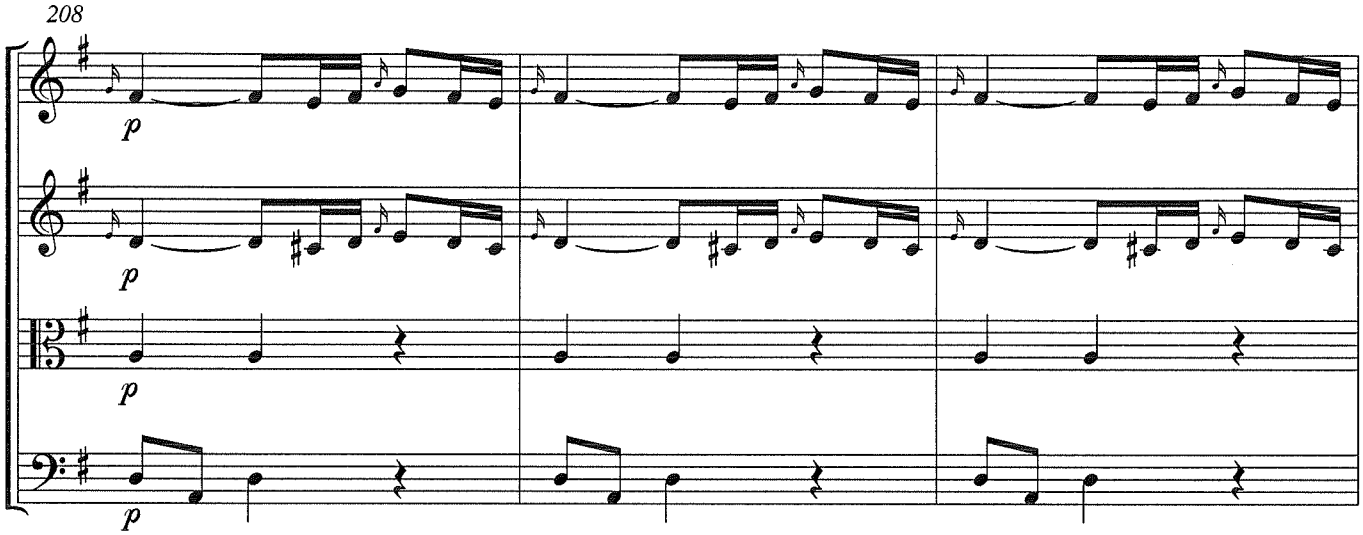


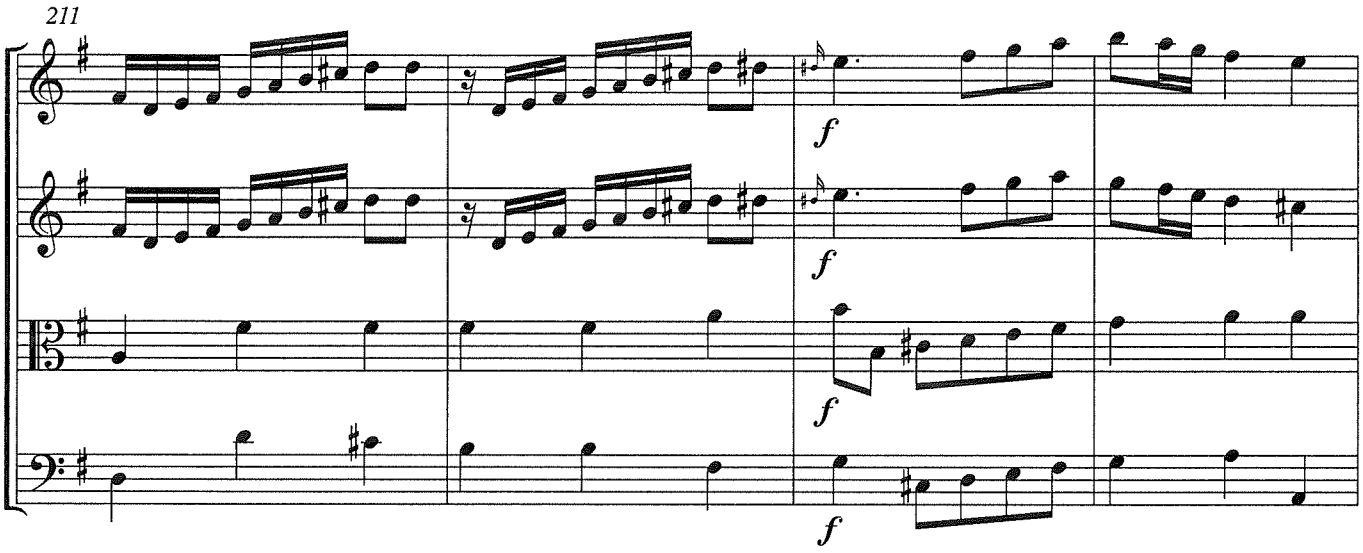

191

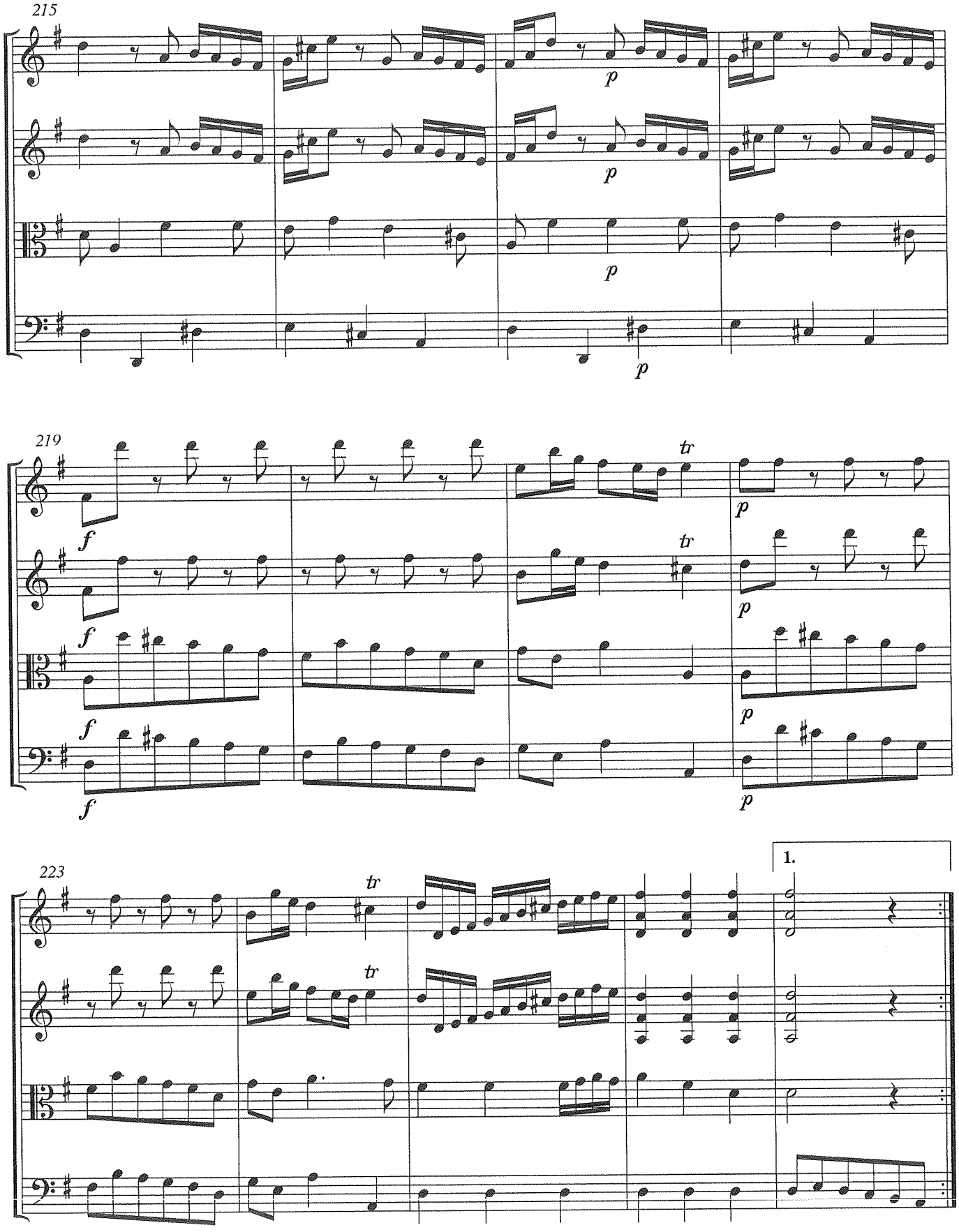

196
3
3

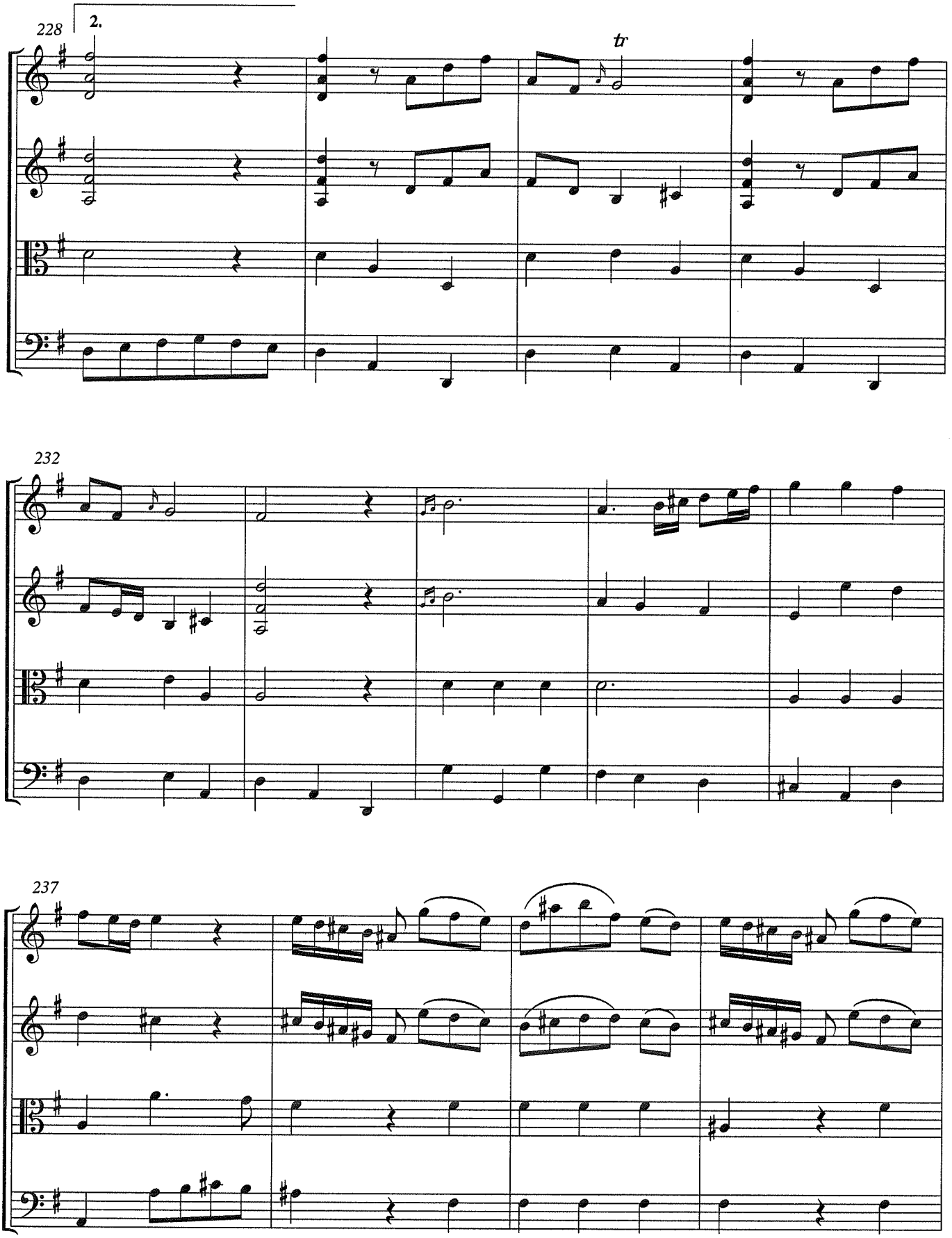

201

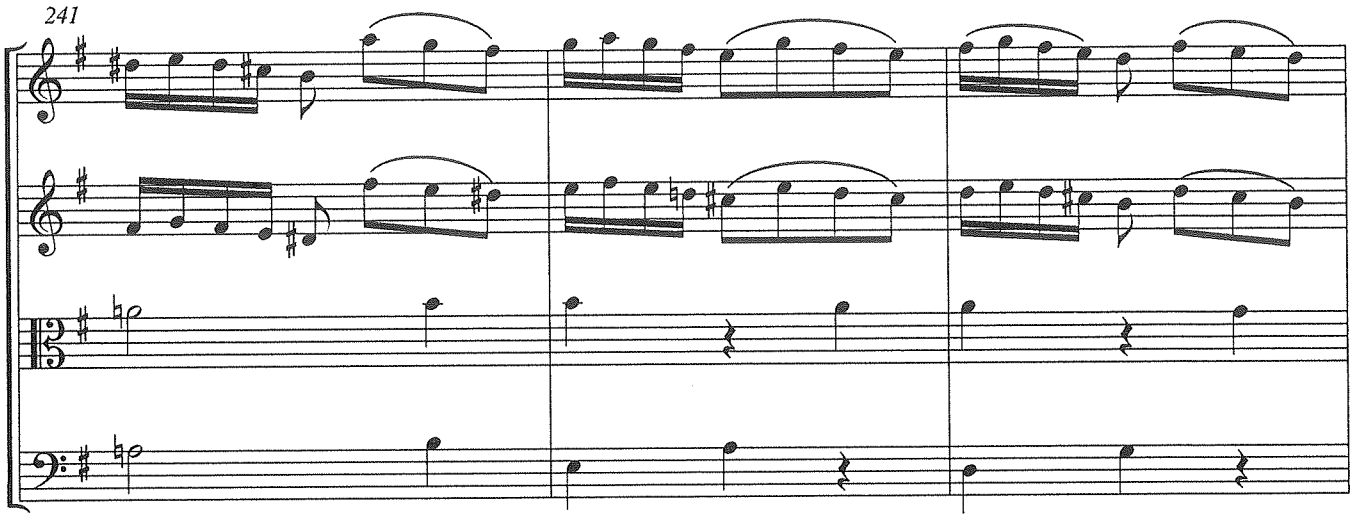

204

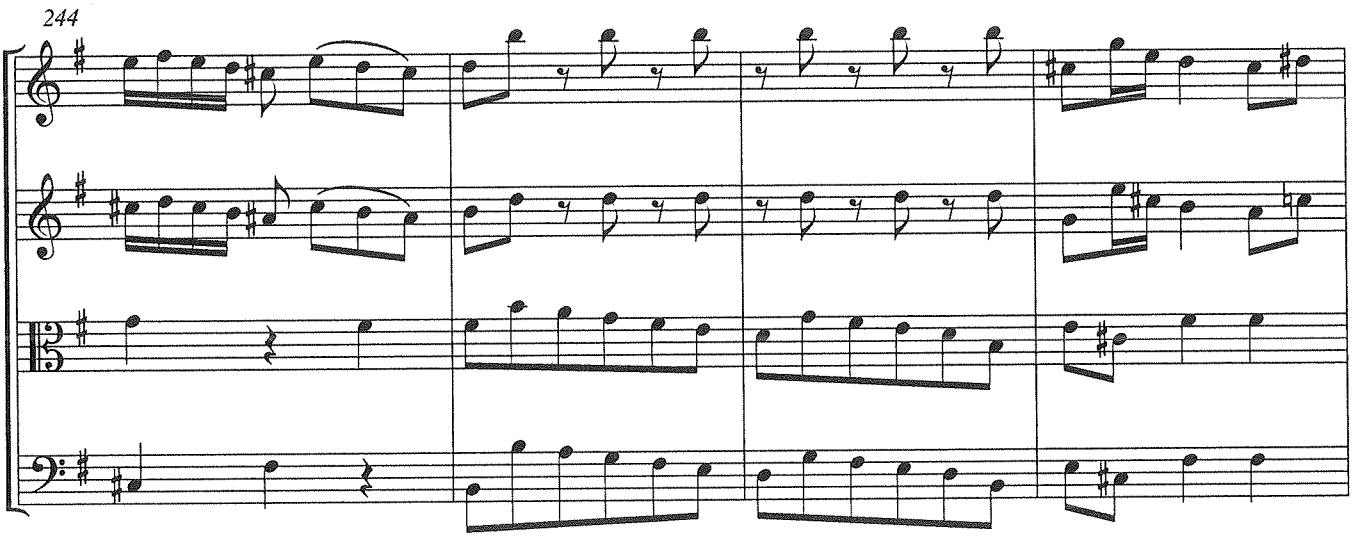

208
p
p
p
p

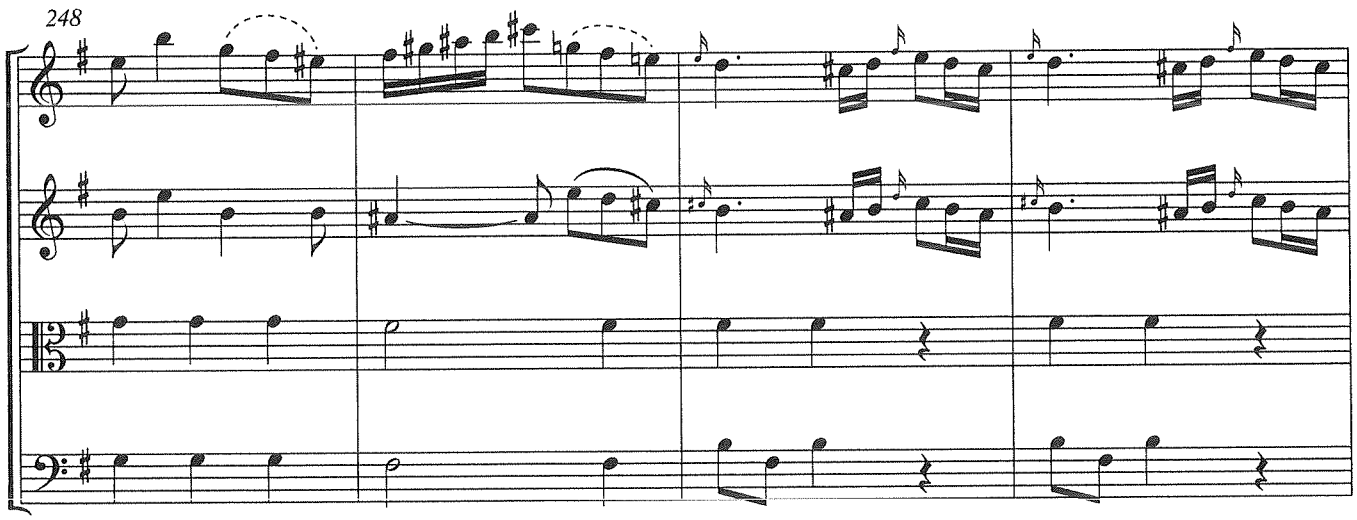

211
f
f
f
f

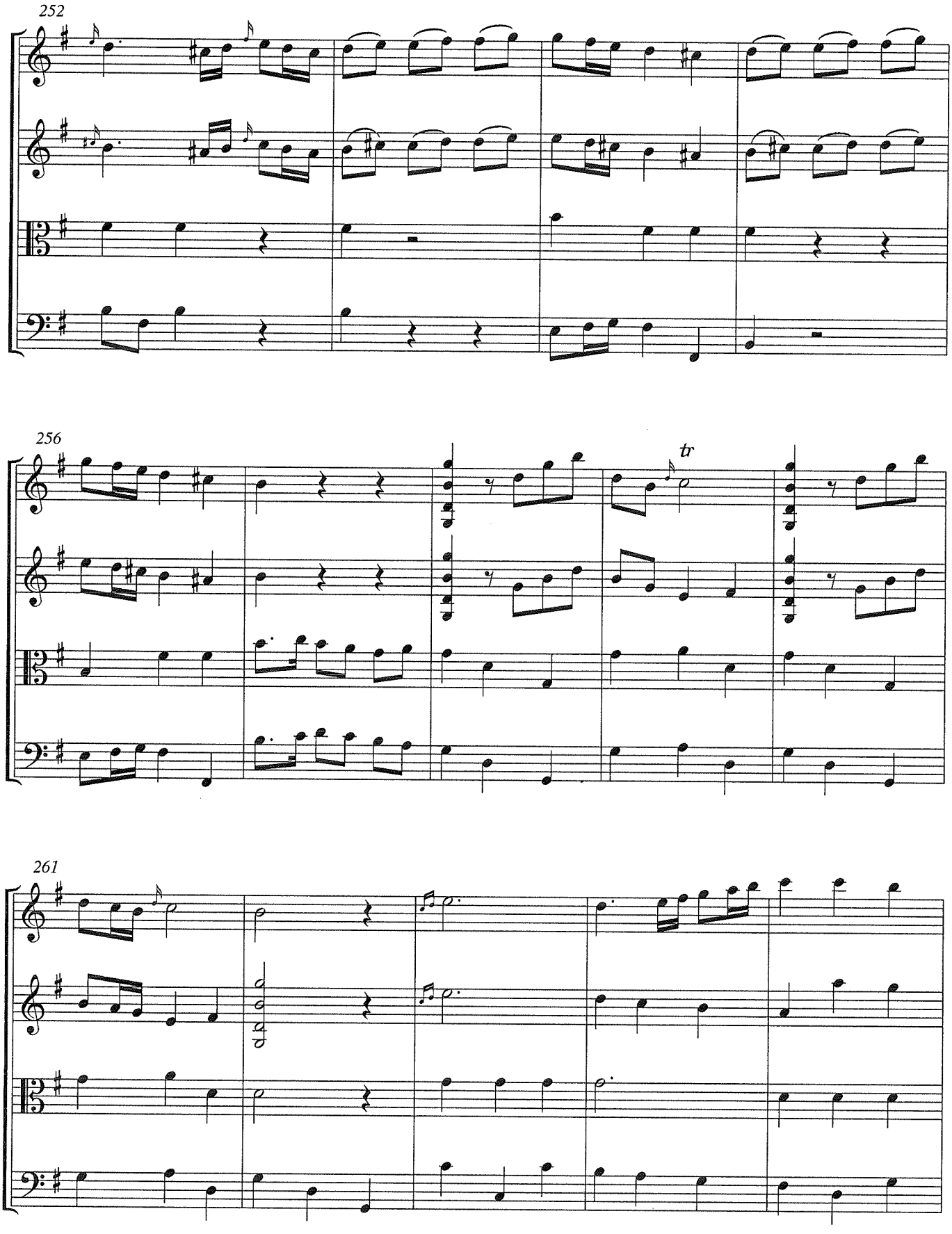

215
p
p
p
p
219
f
f
f
f
tr
tr
p
p
p
p
223
tr
tr
1.

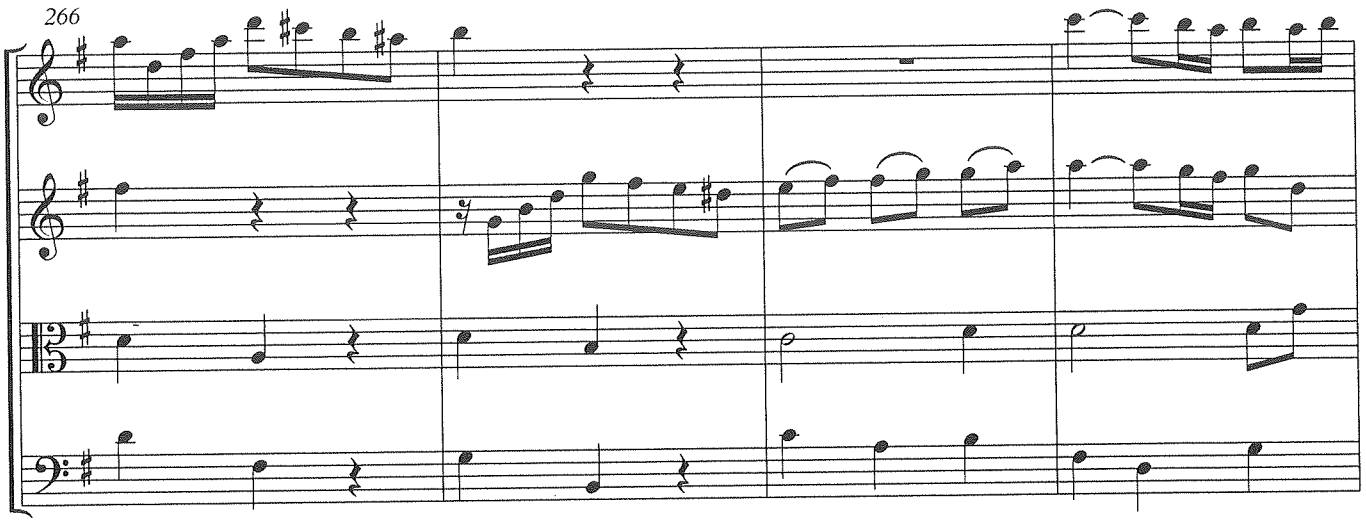

228
2.
tr
232
237

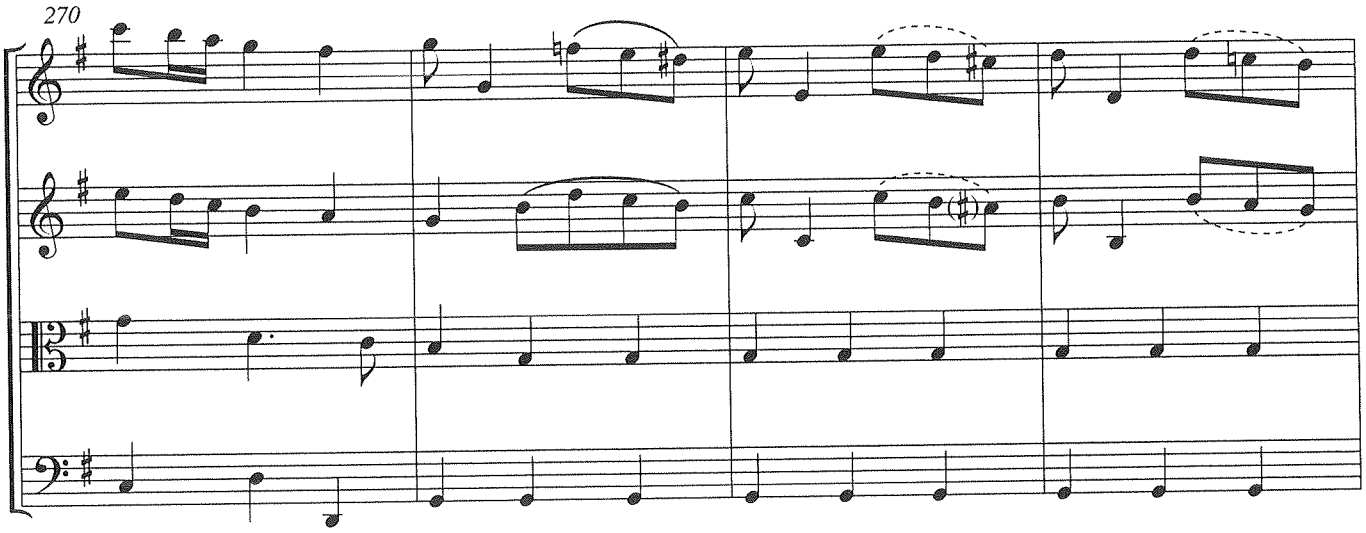

241

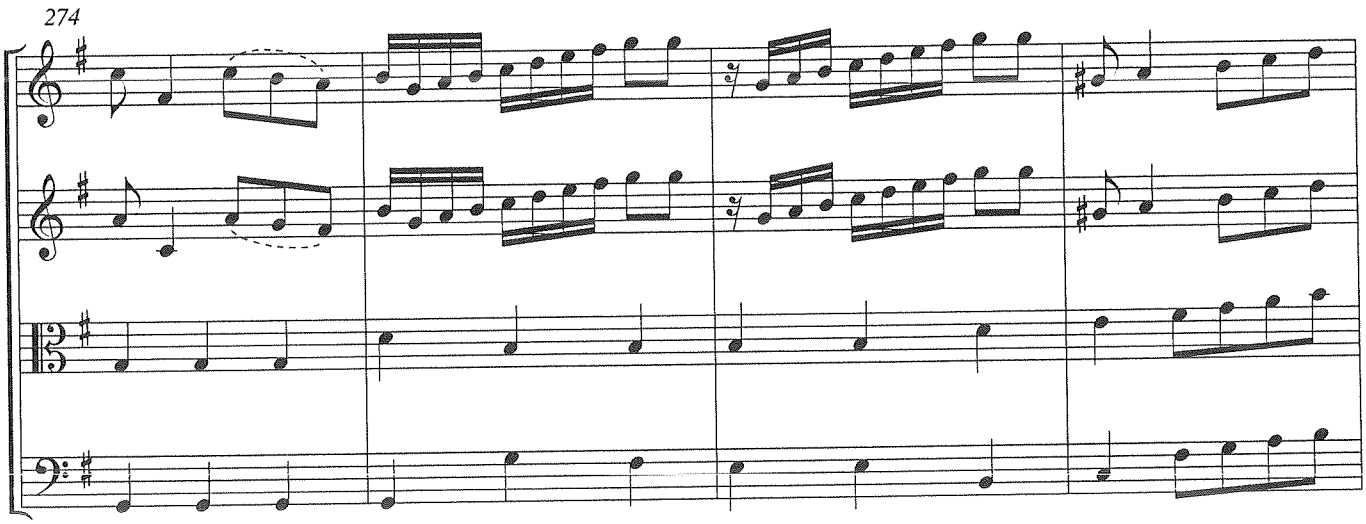

244

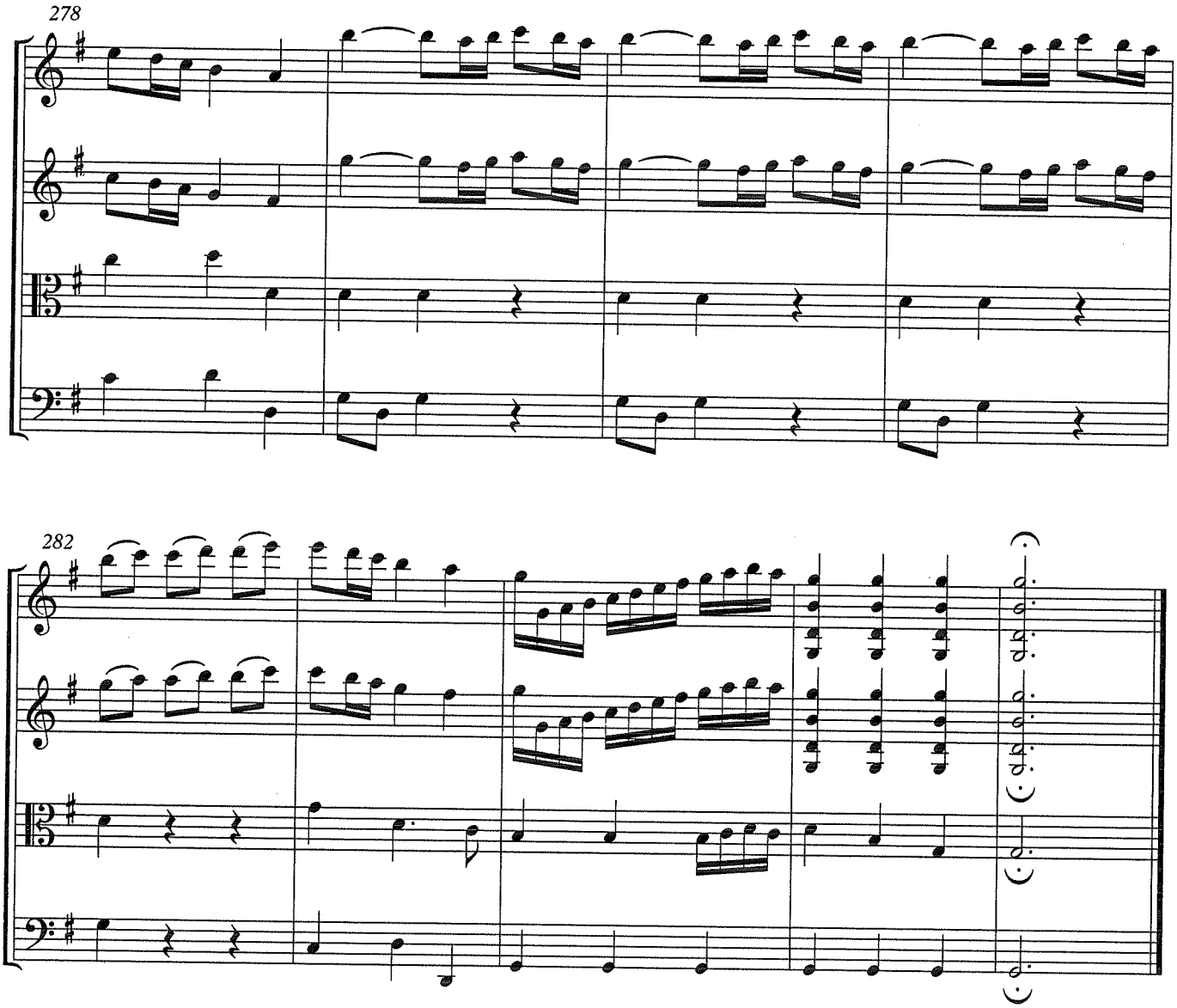

248


252
256
tr
261


266


270


274


278
282

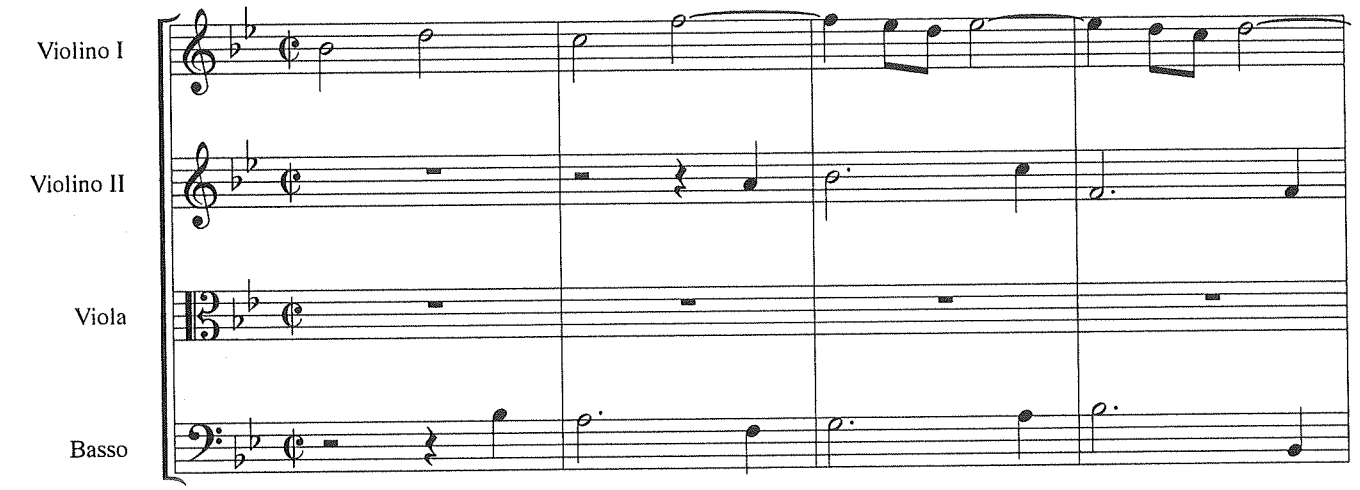
Sinfonia a quattro

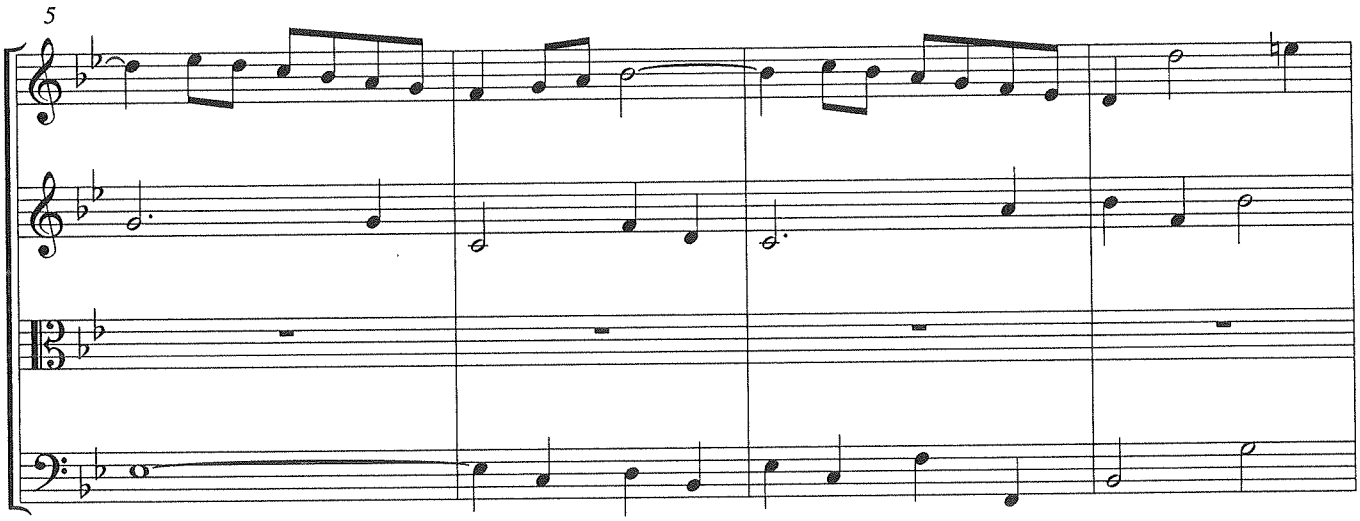
in si bemolle maggiore

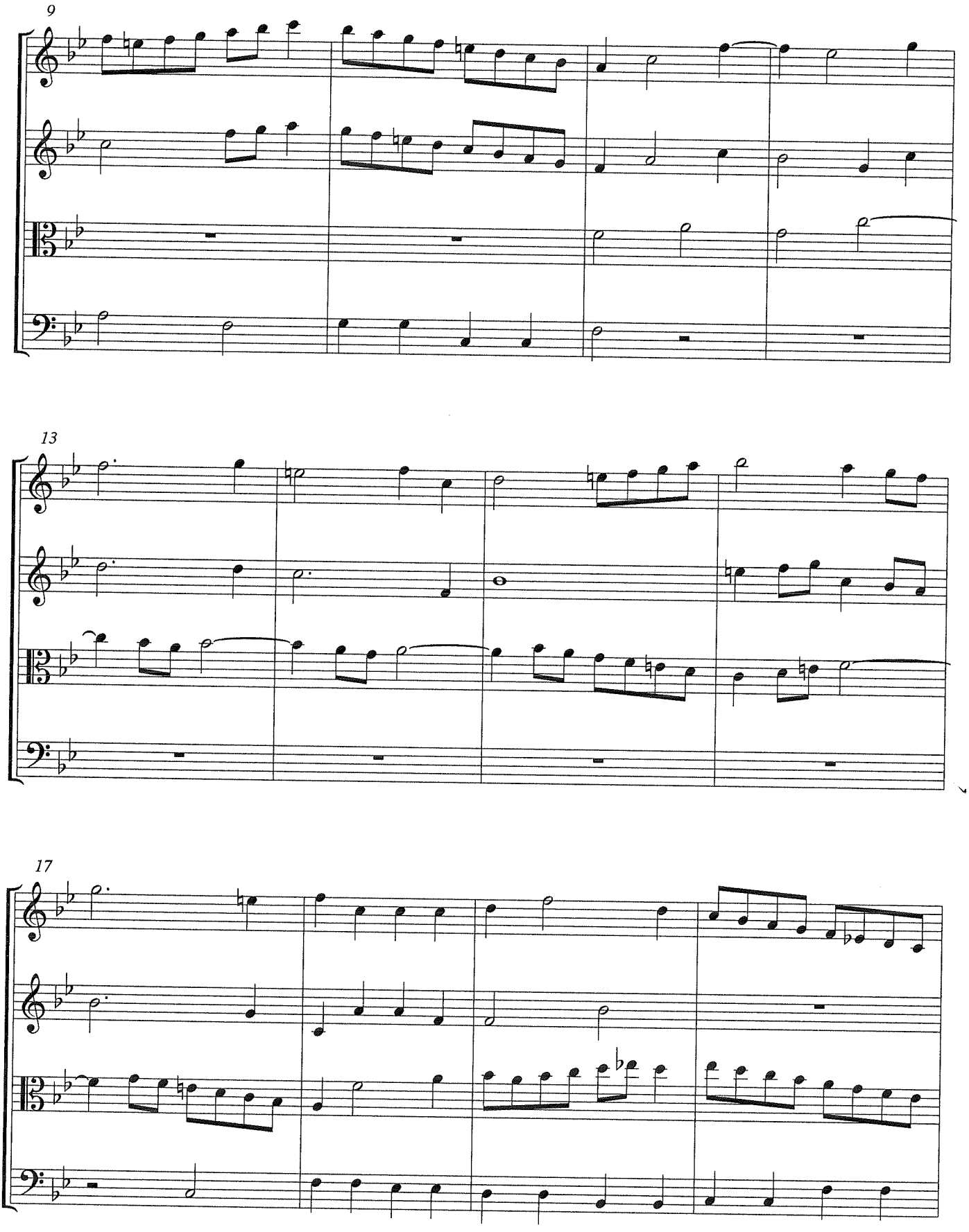
per 2 violini, viola e basso

I

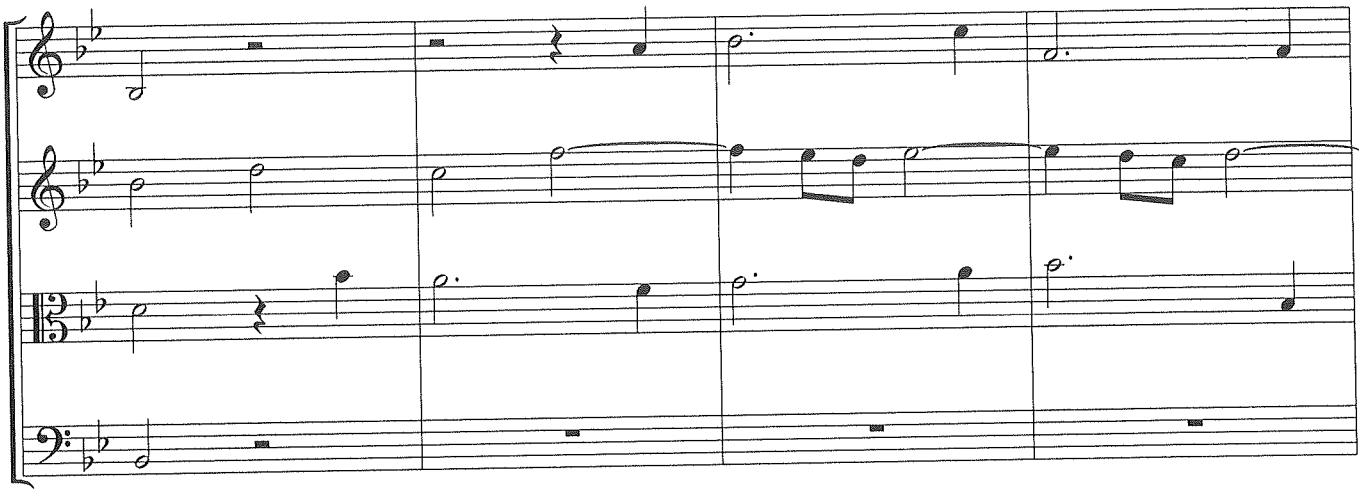
[Allegro]



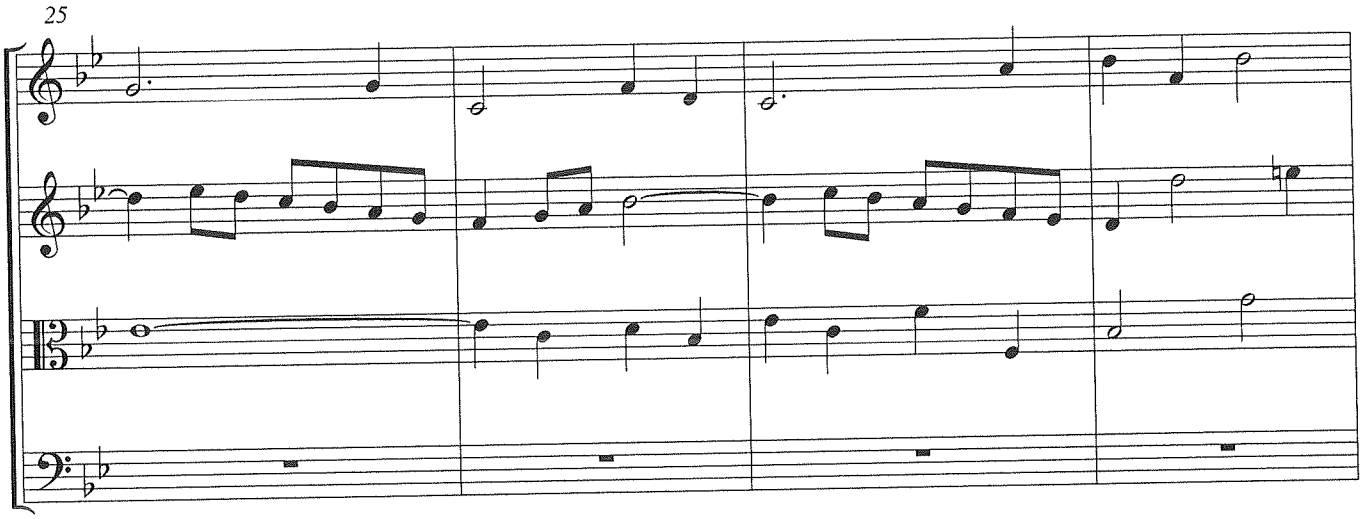



9
13
17

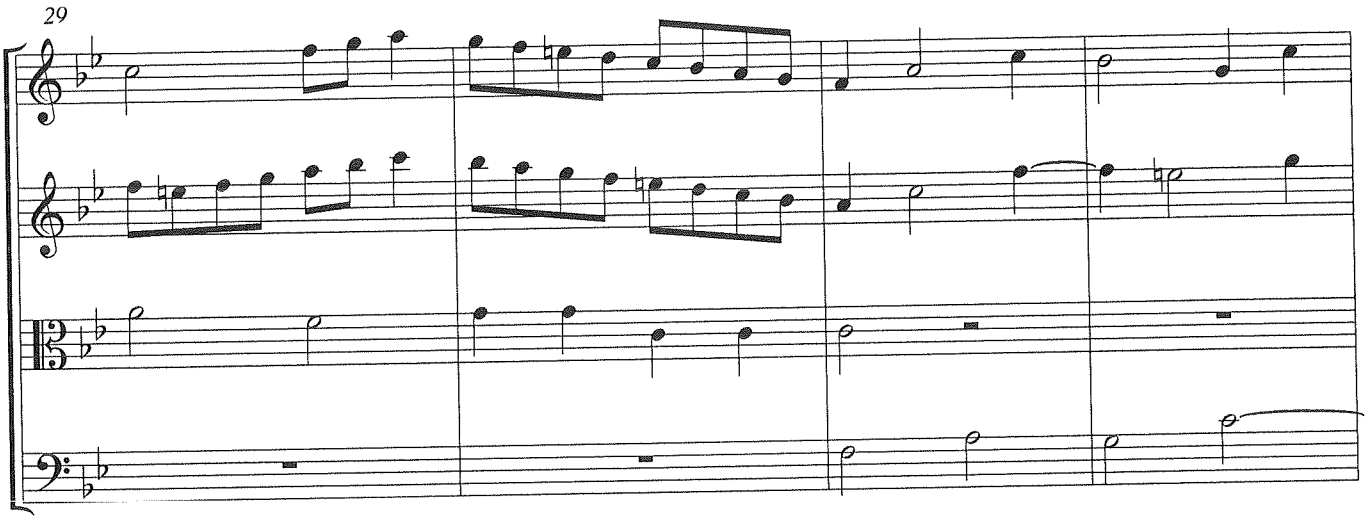
21



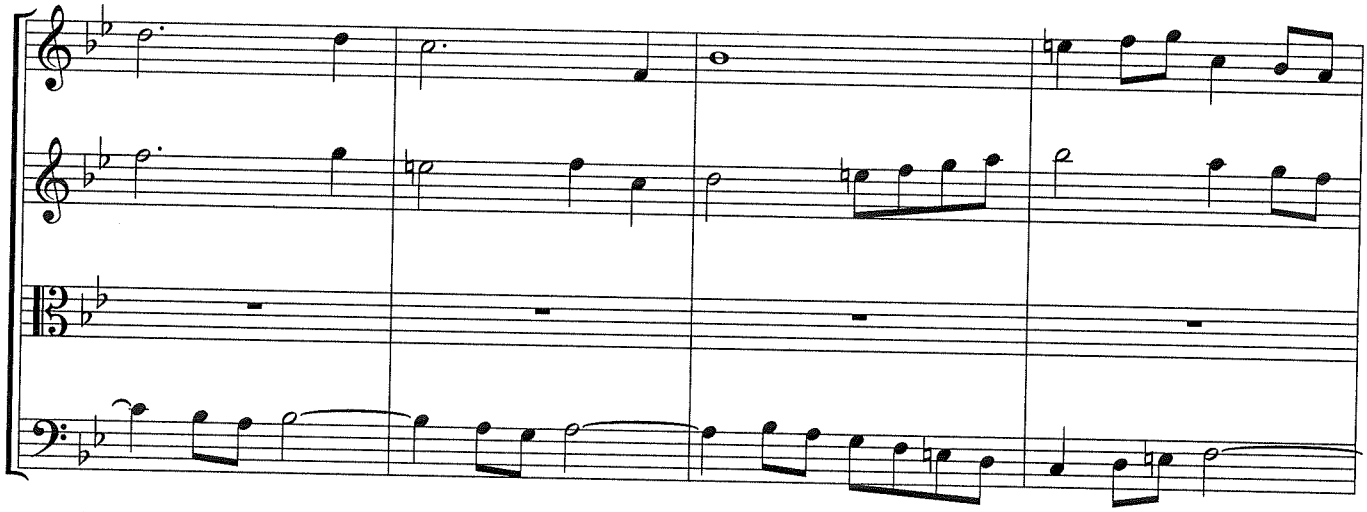
25



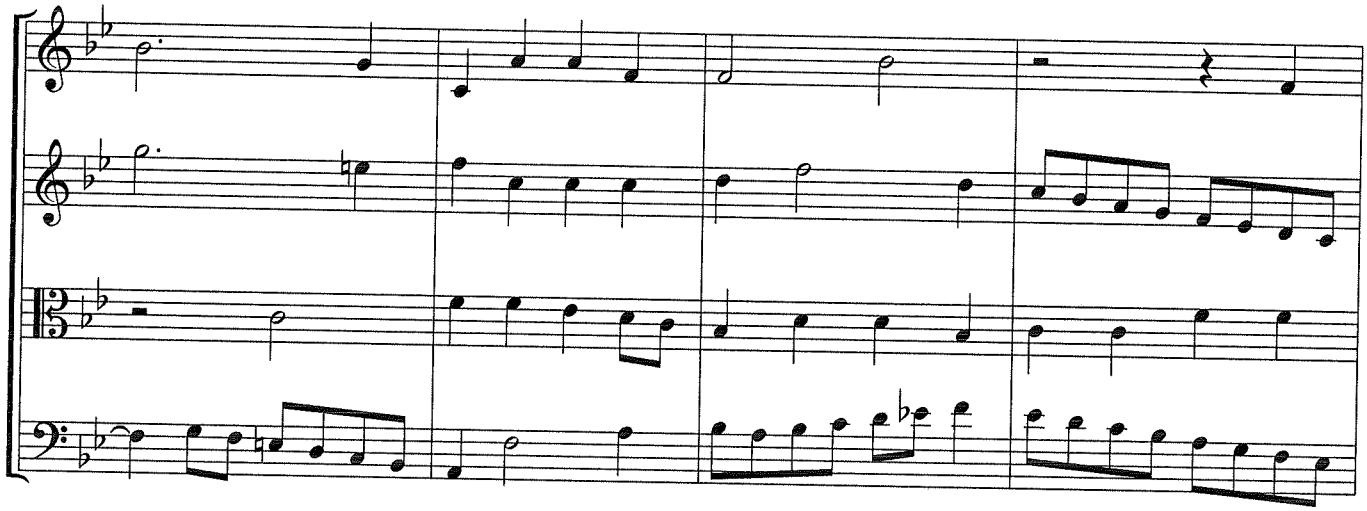
29



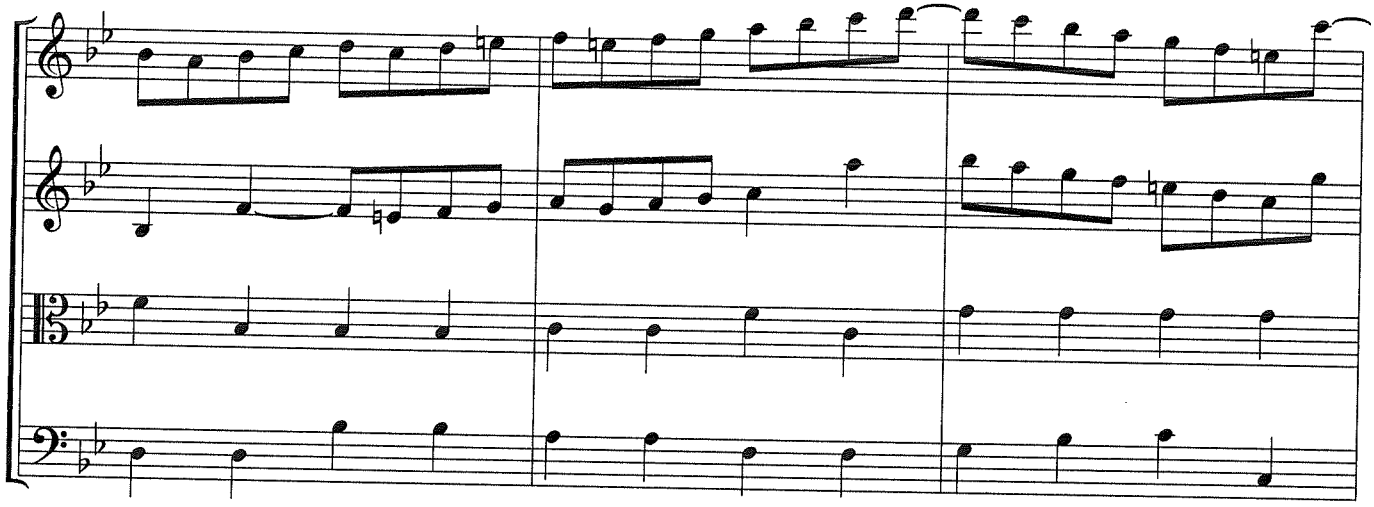
33

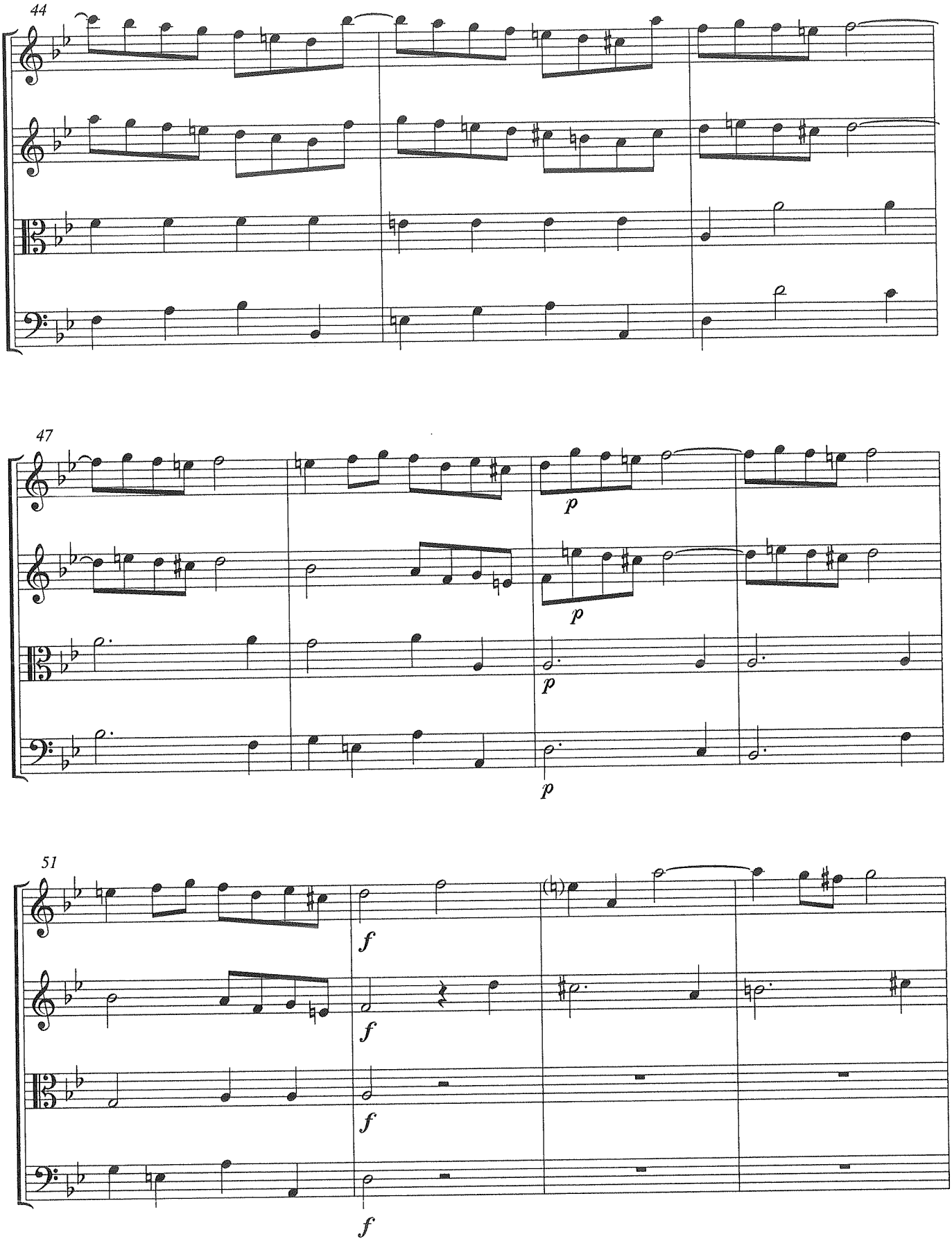


37

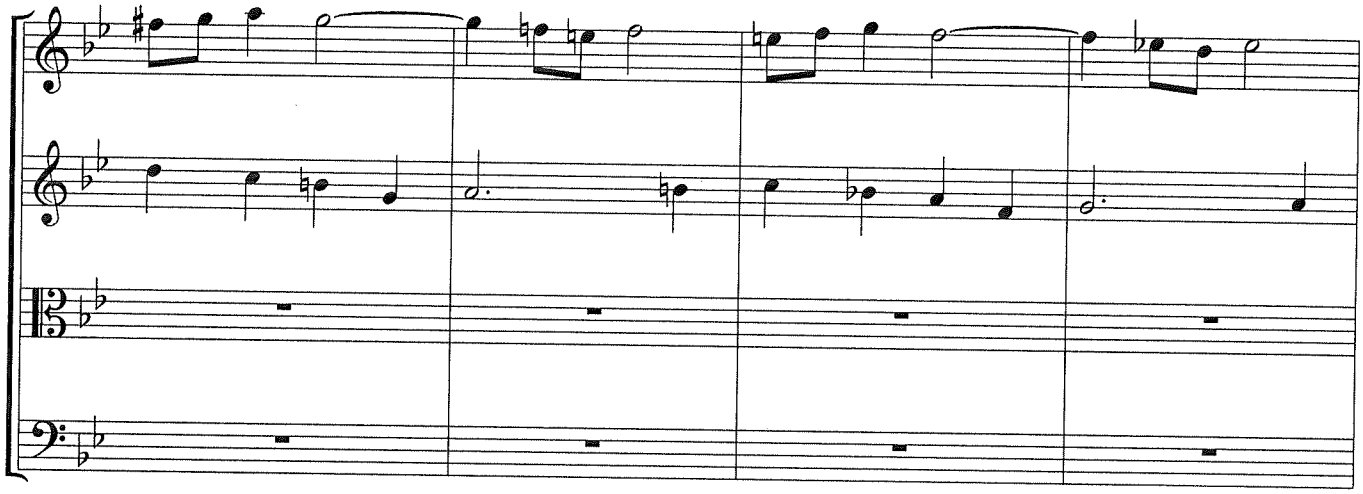


41

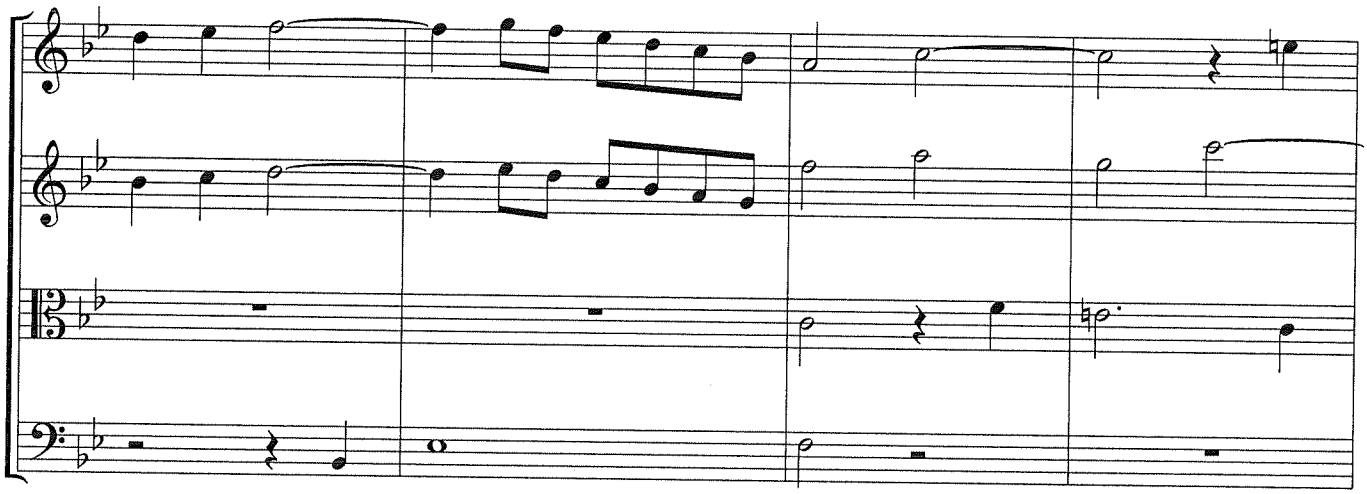



44
47
p
p
p
51
f
f
f
f

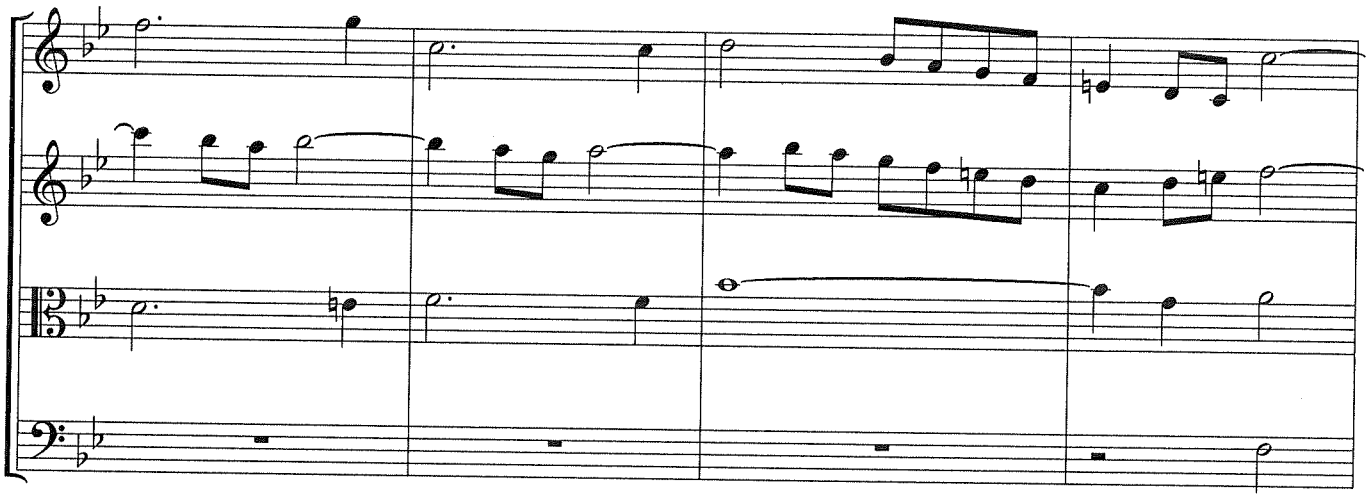
55

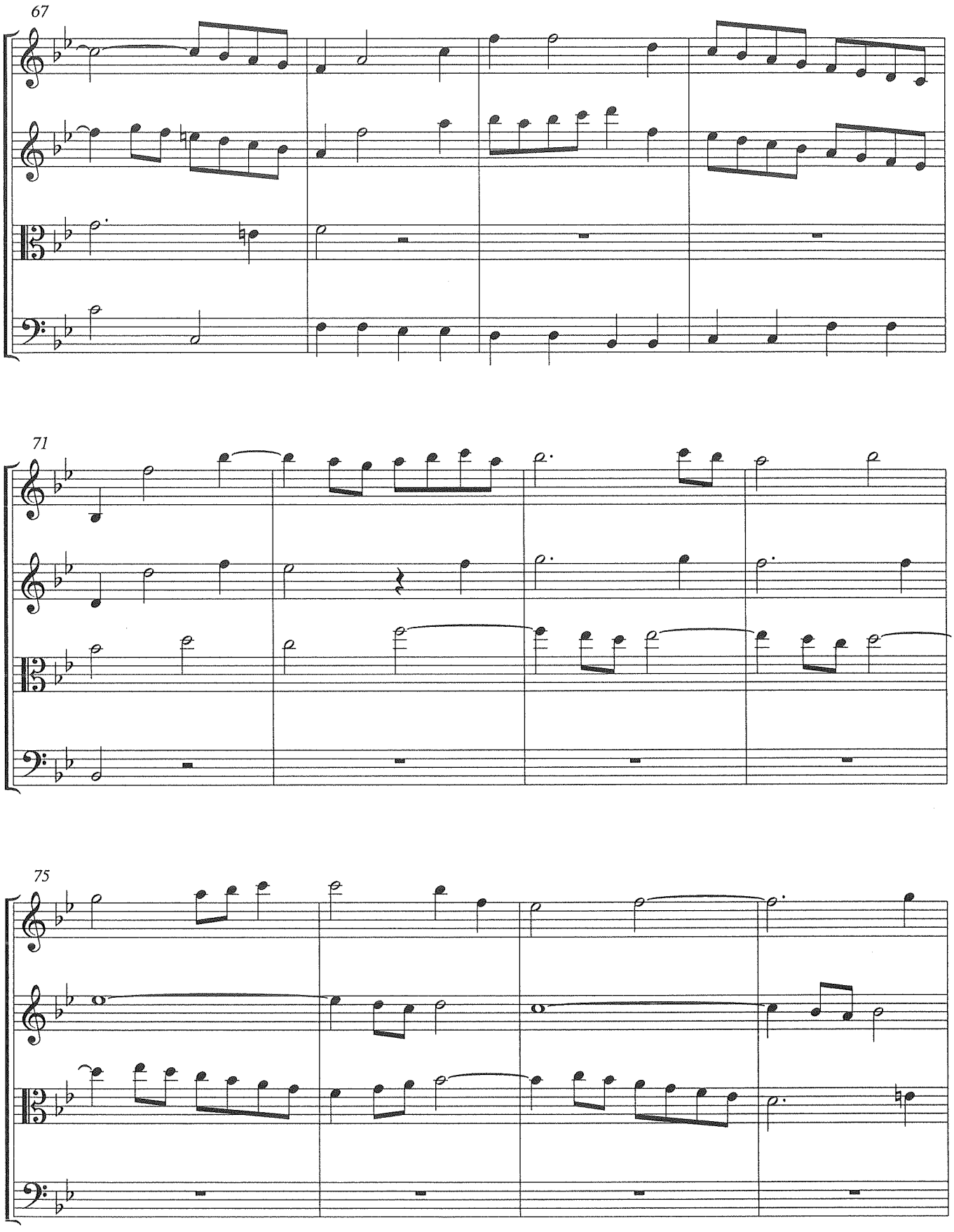


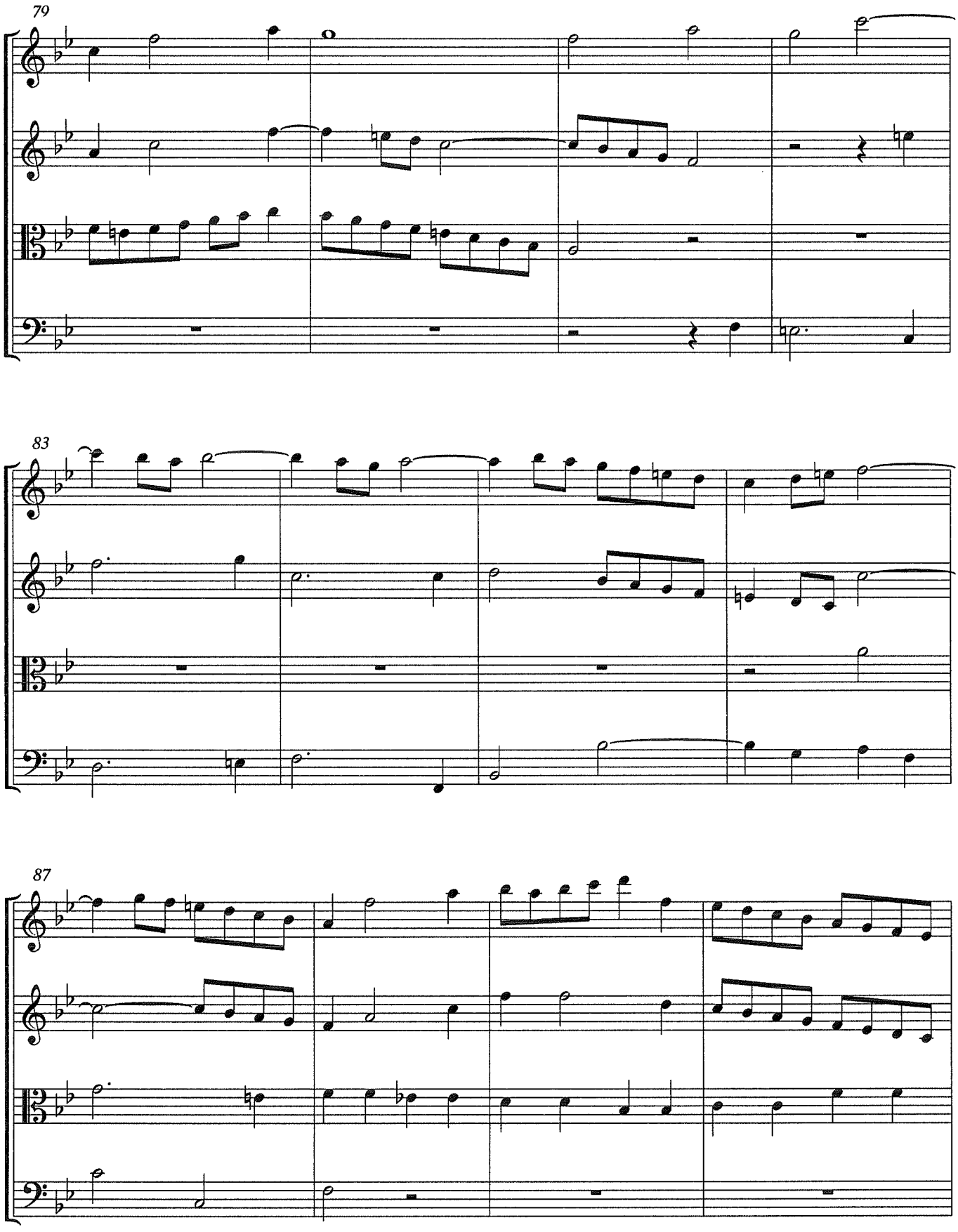
59

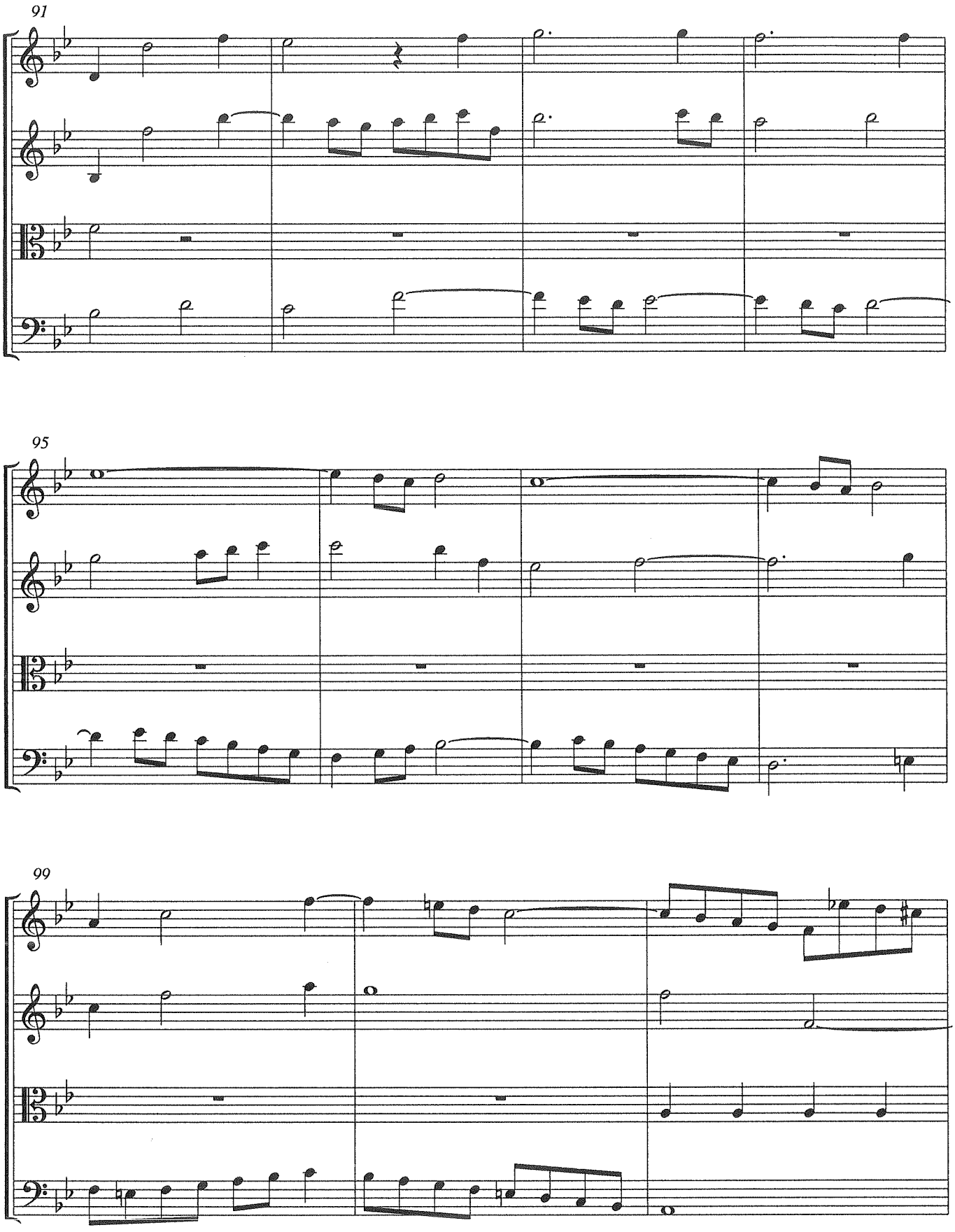


63

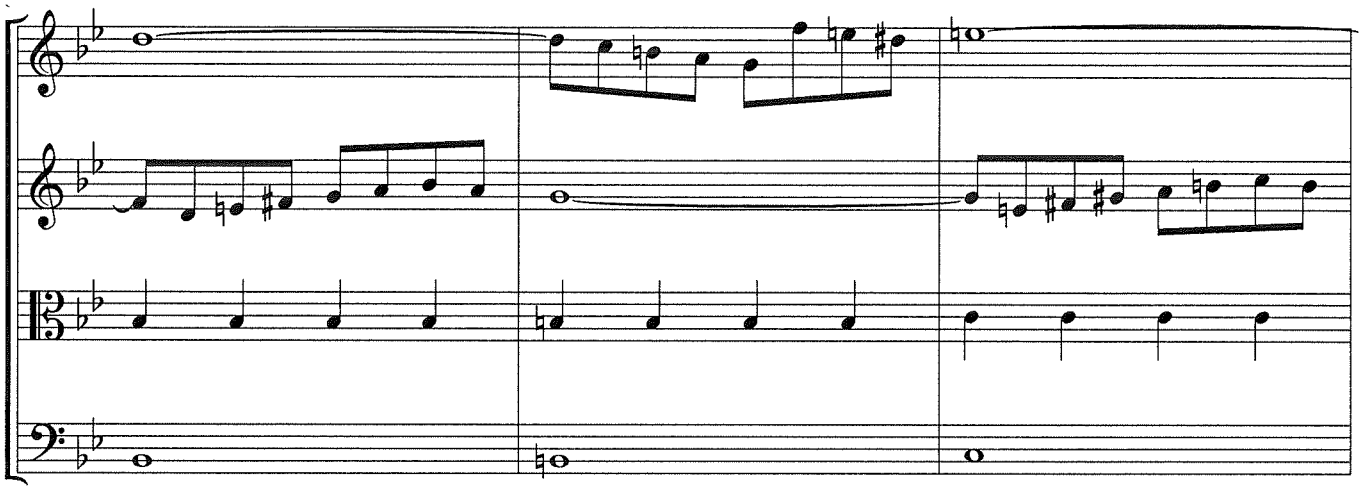



67
71
75

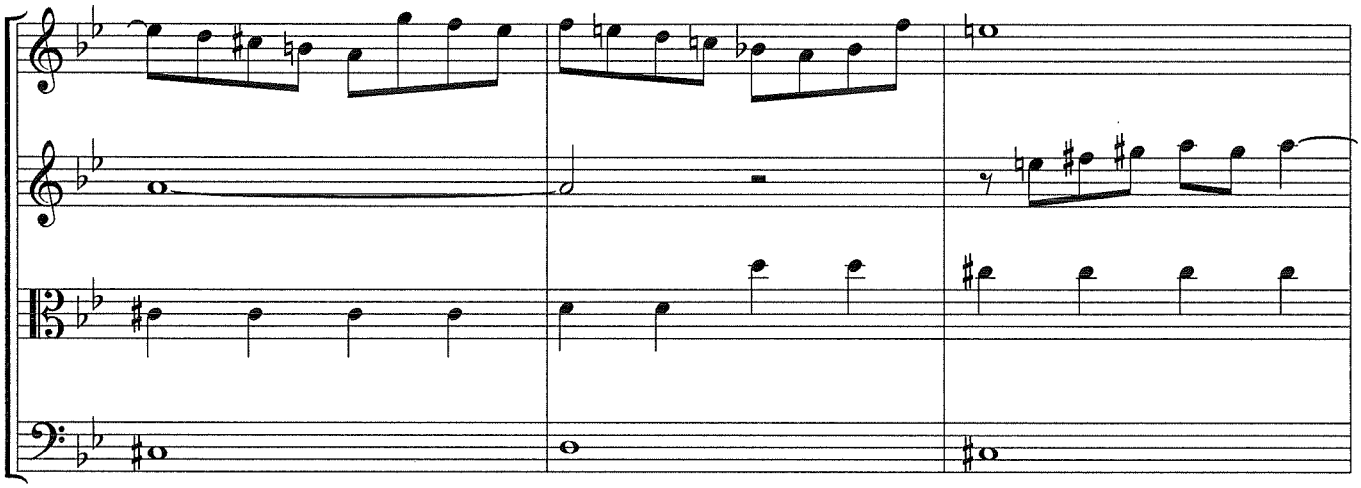

79
83
87


91
95
99

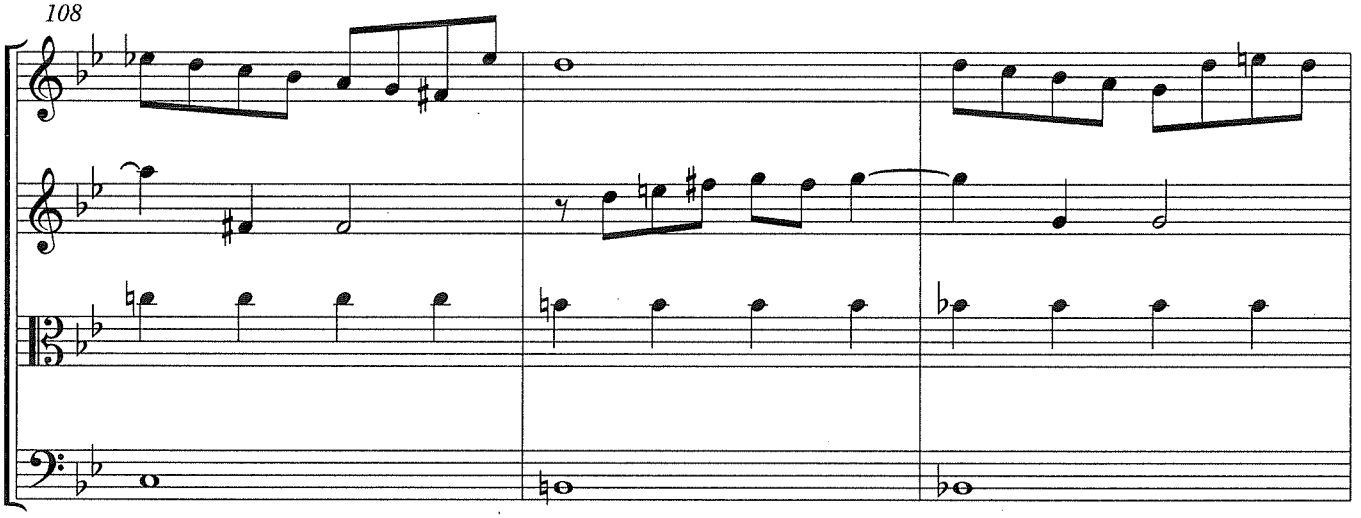
102



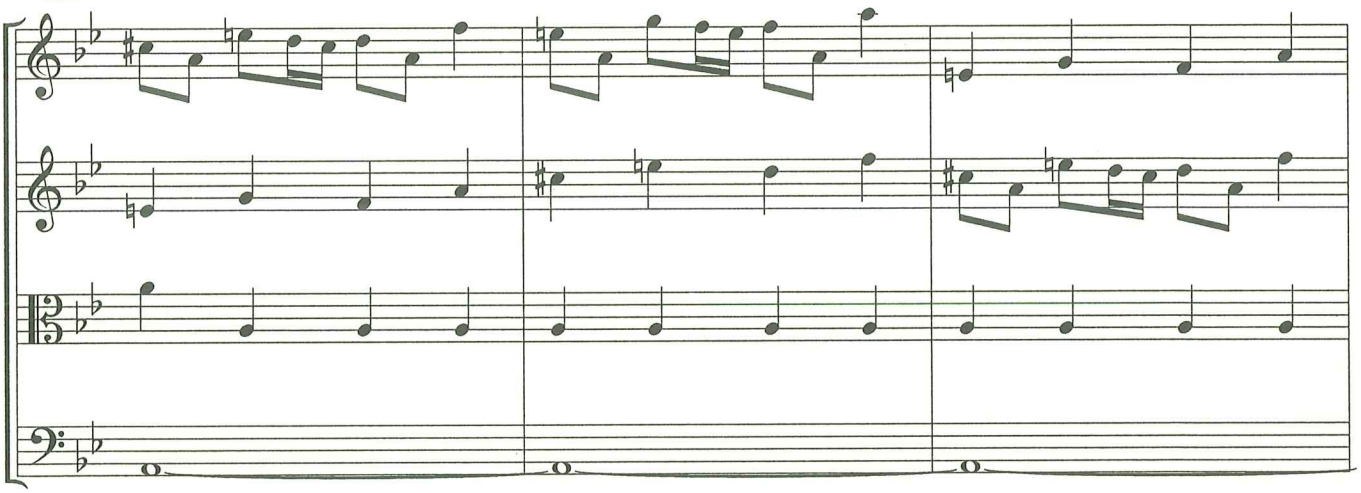
105



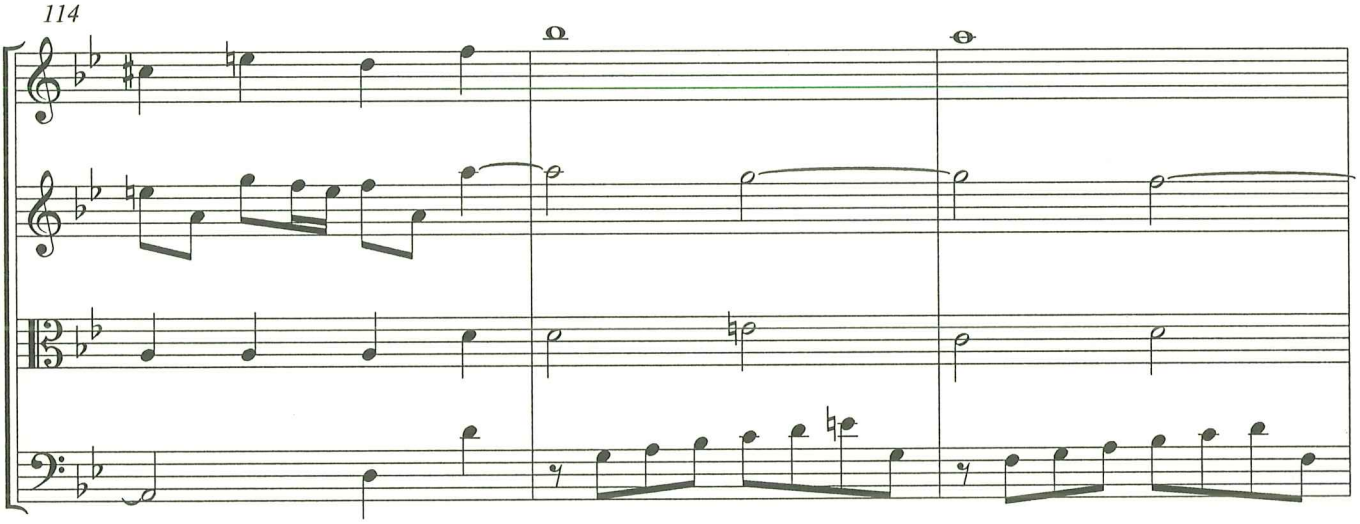
108



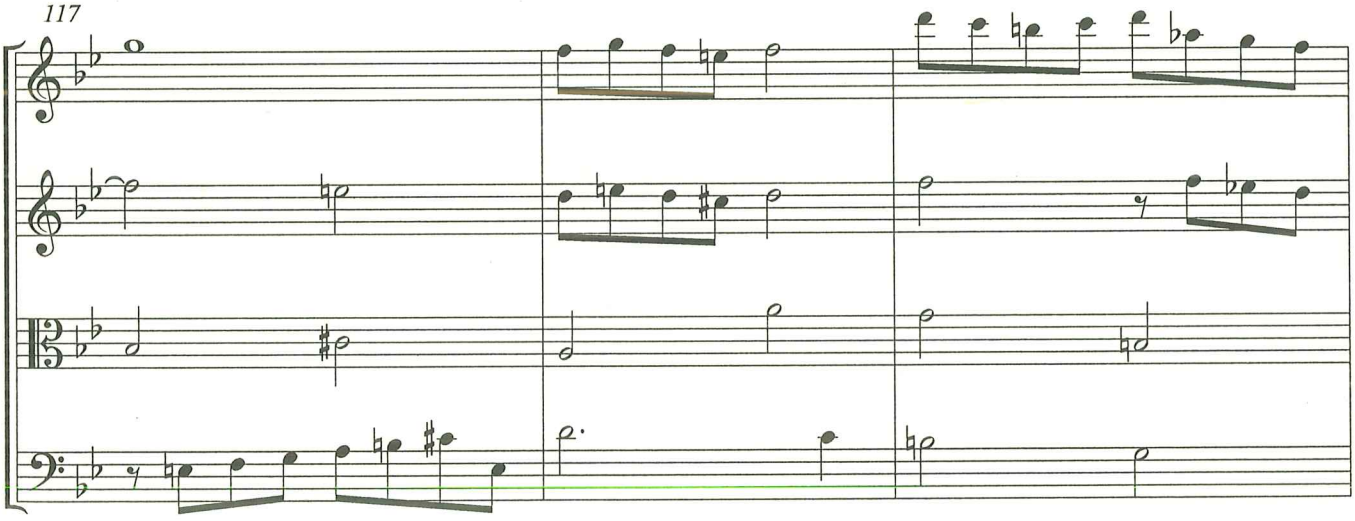
111



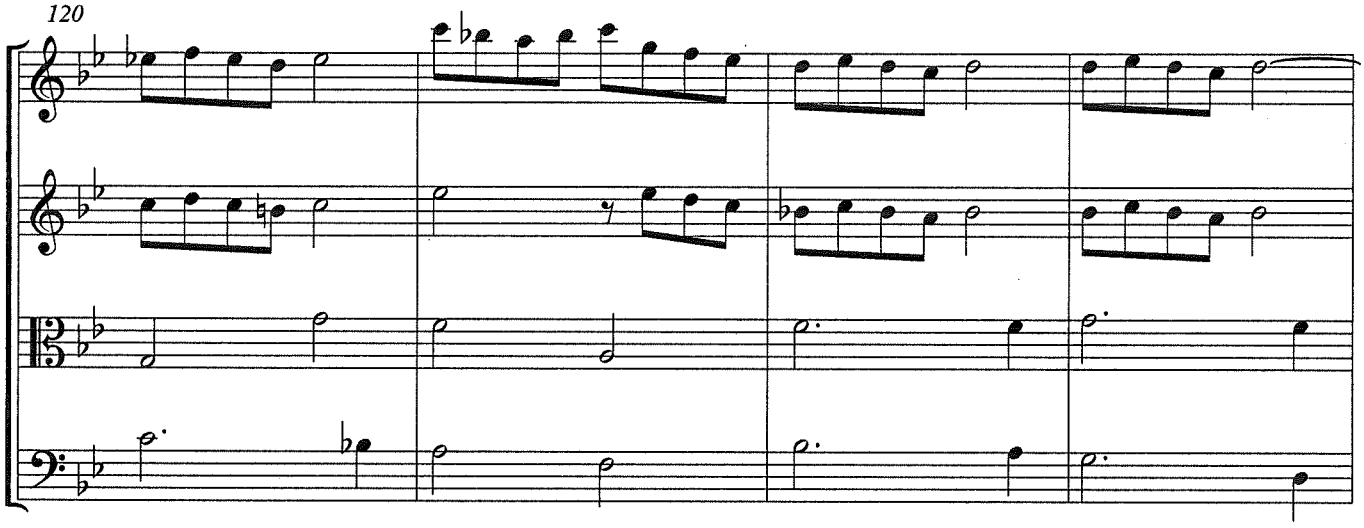
114



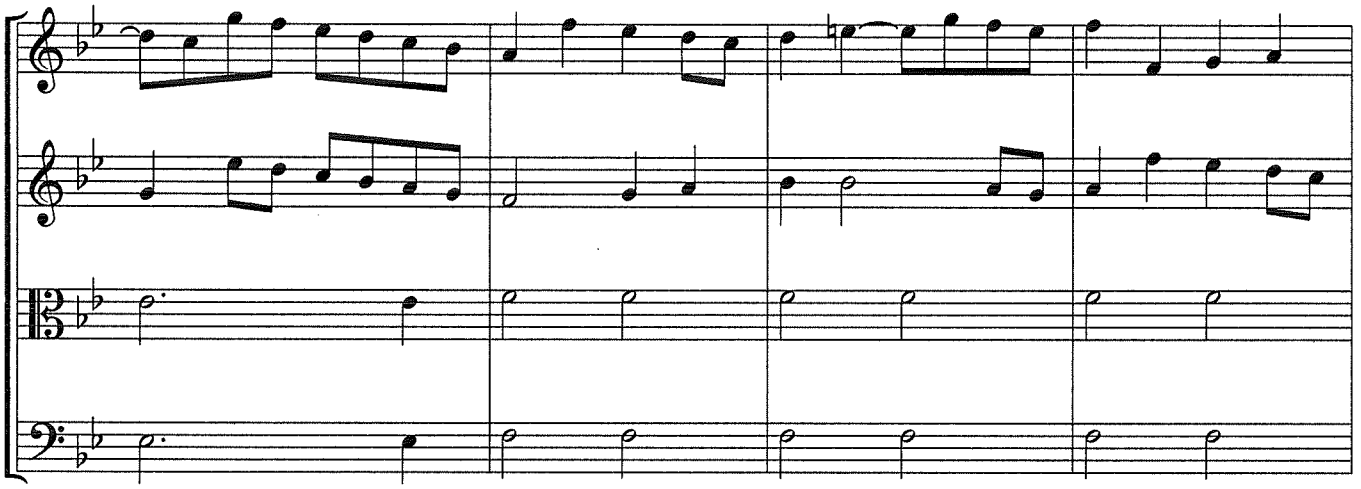
117



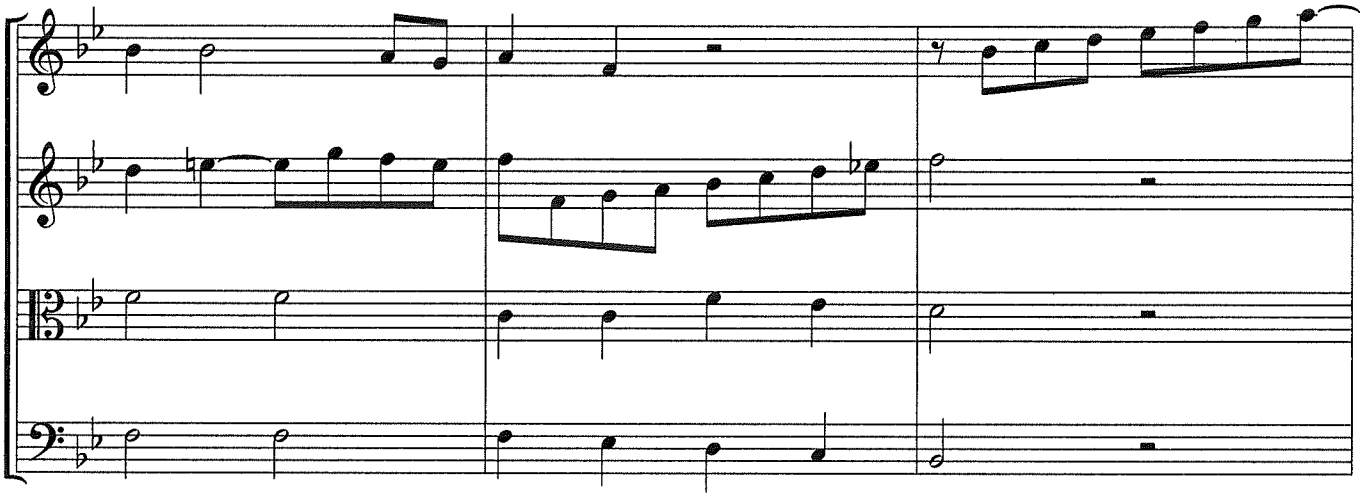
120



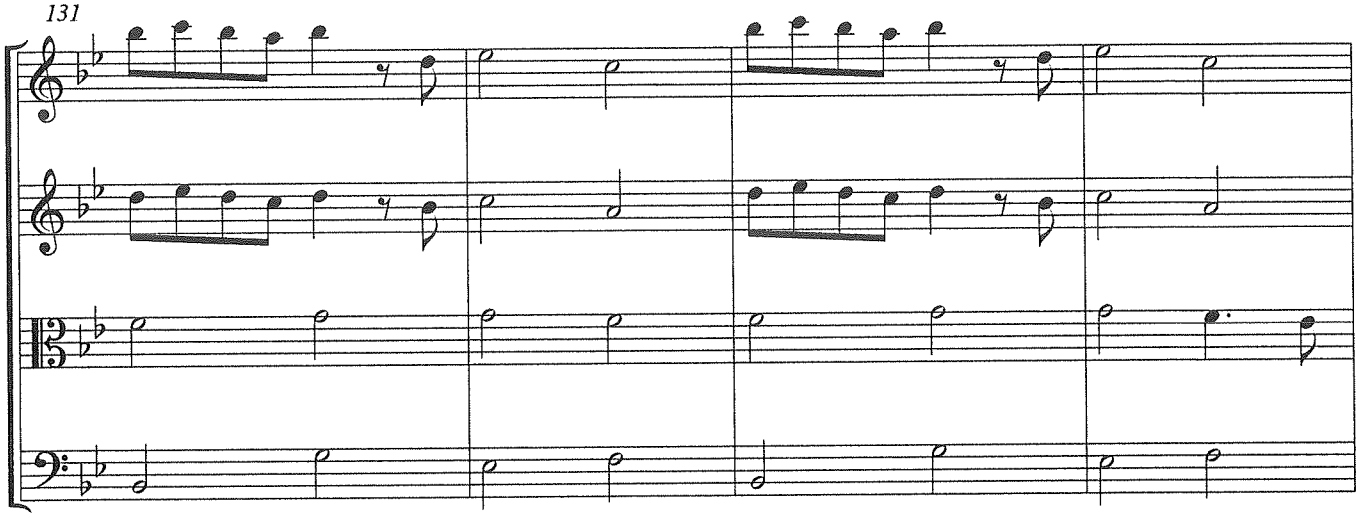
124



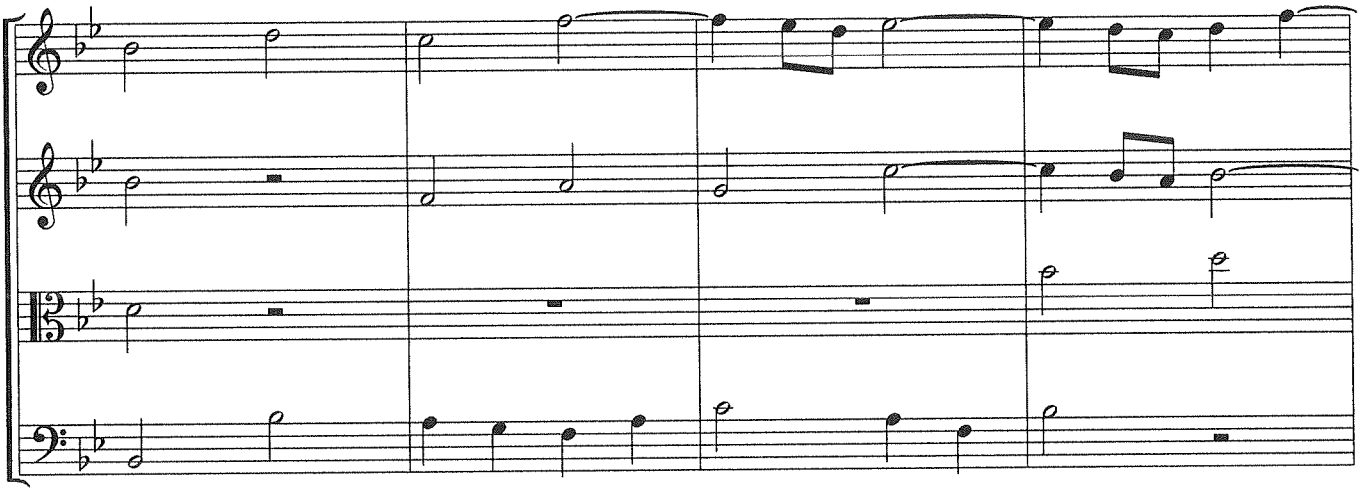
128



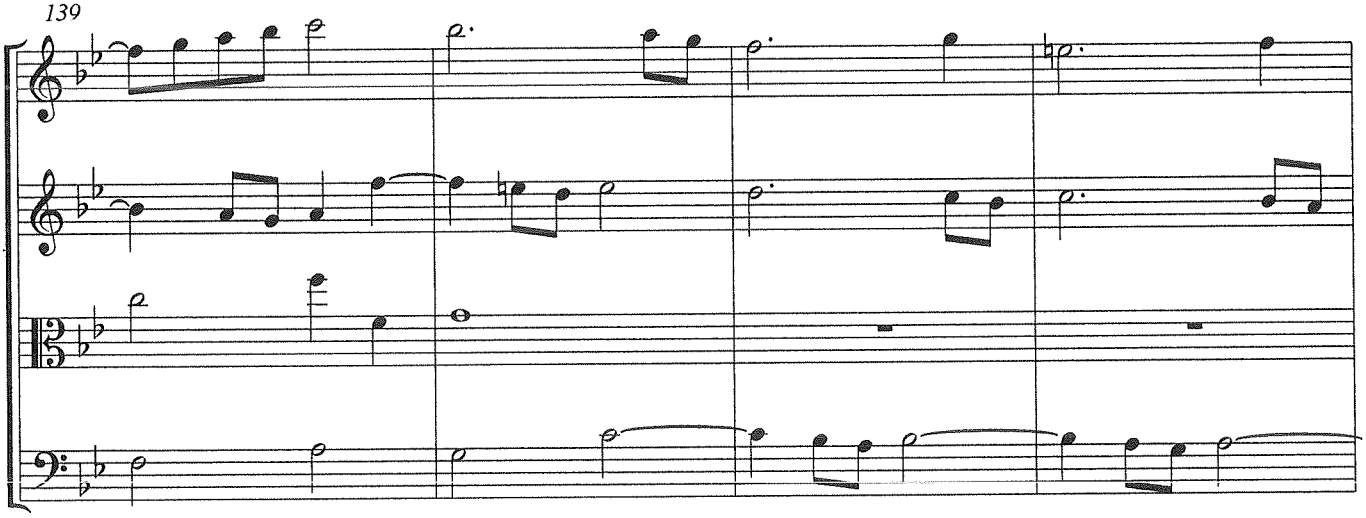
131



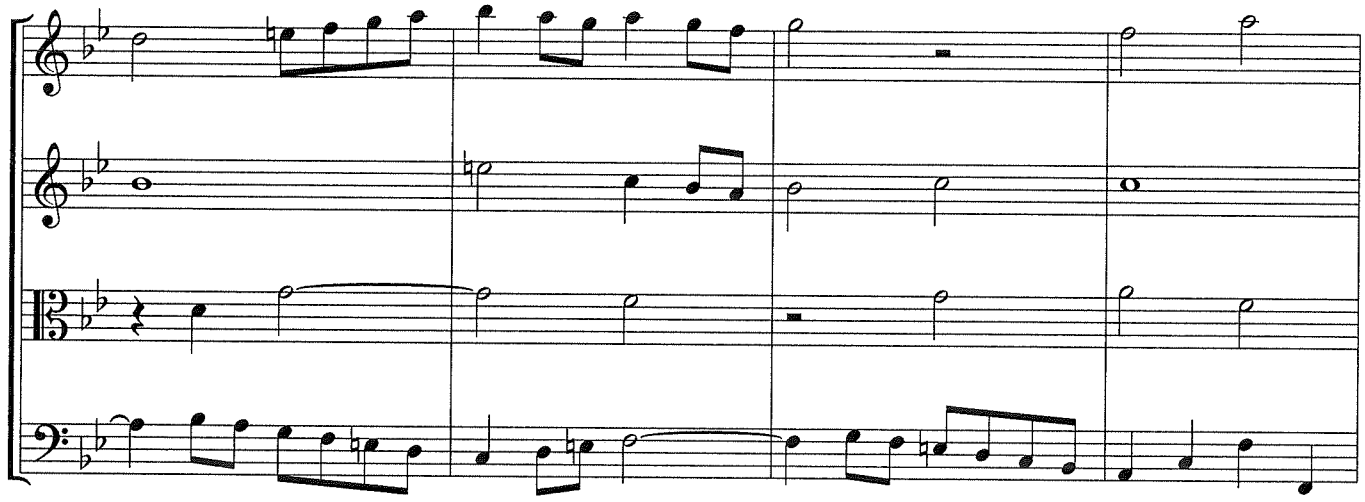
135



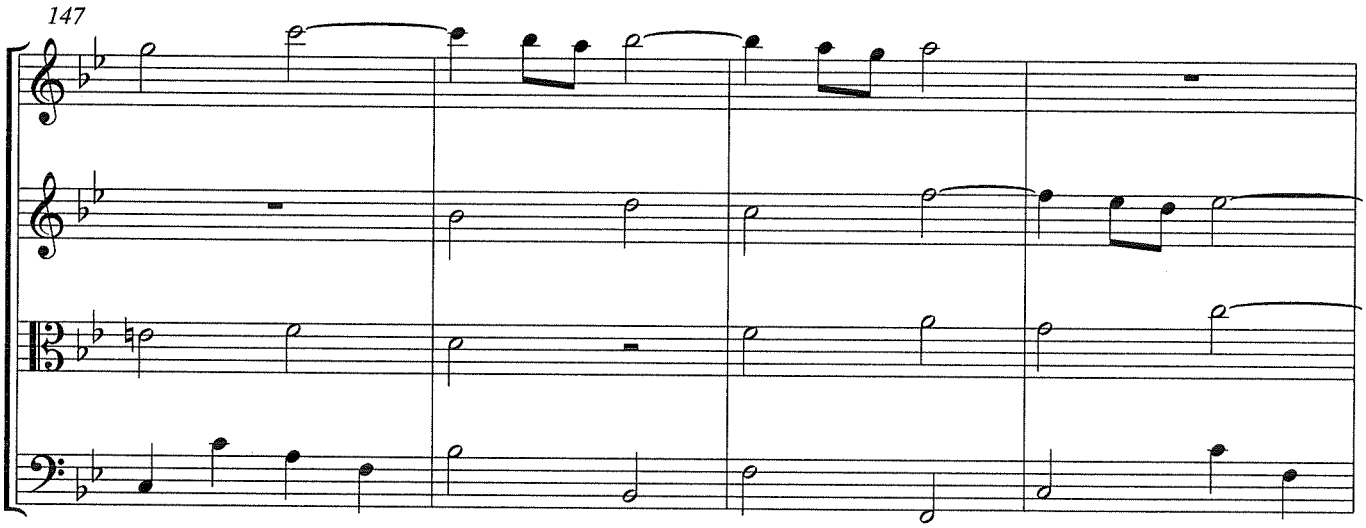
139



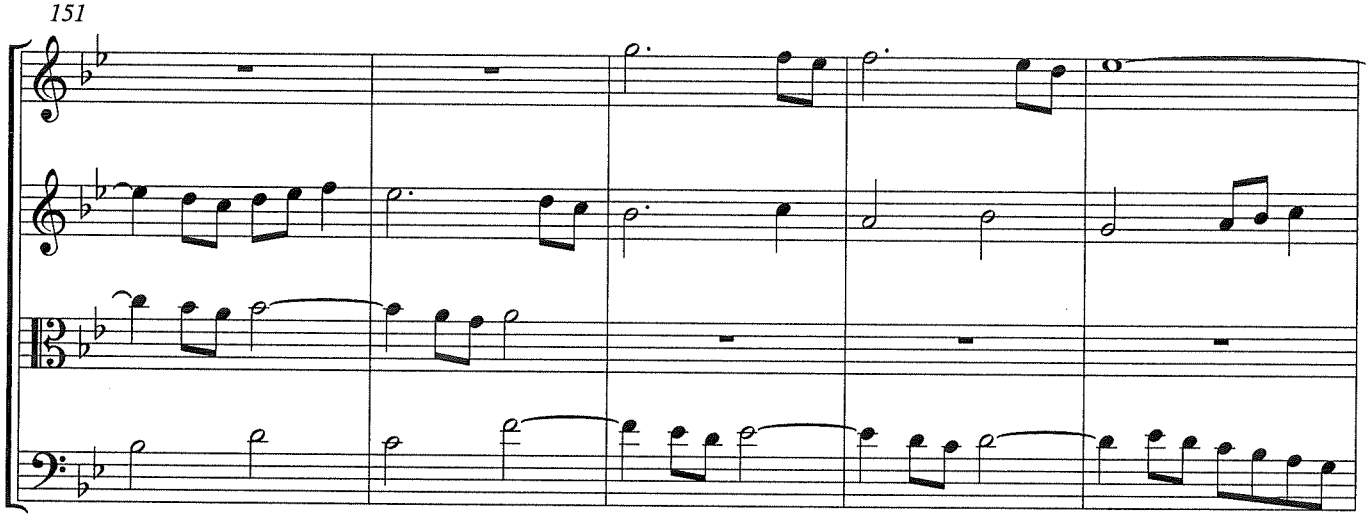
143



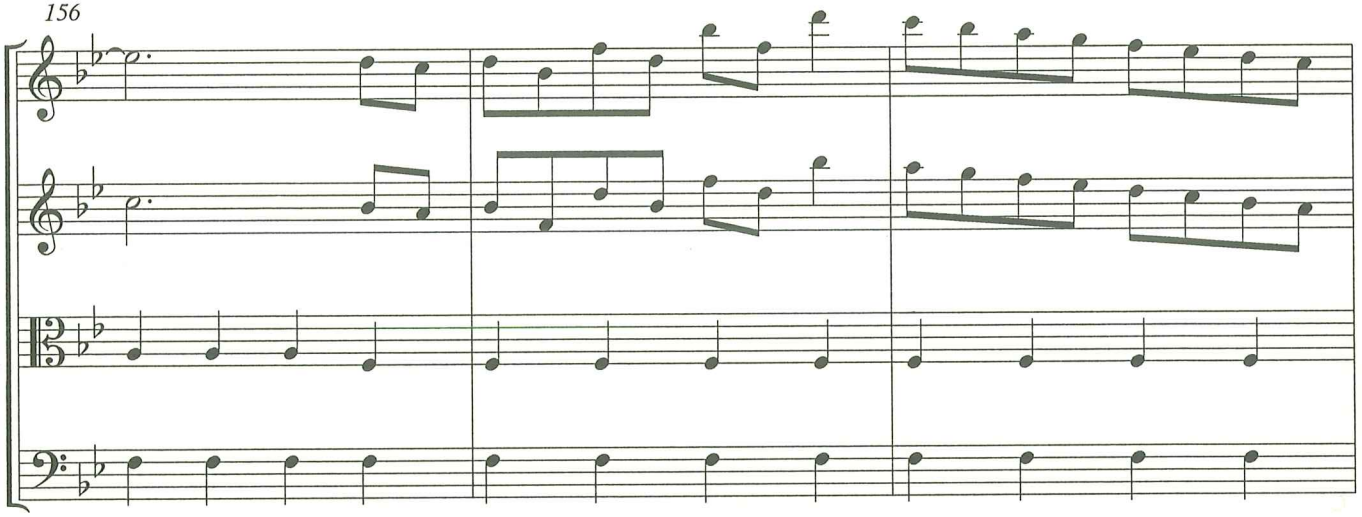
147



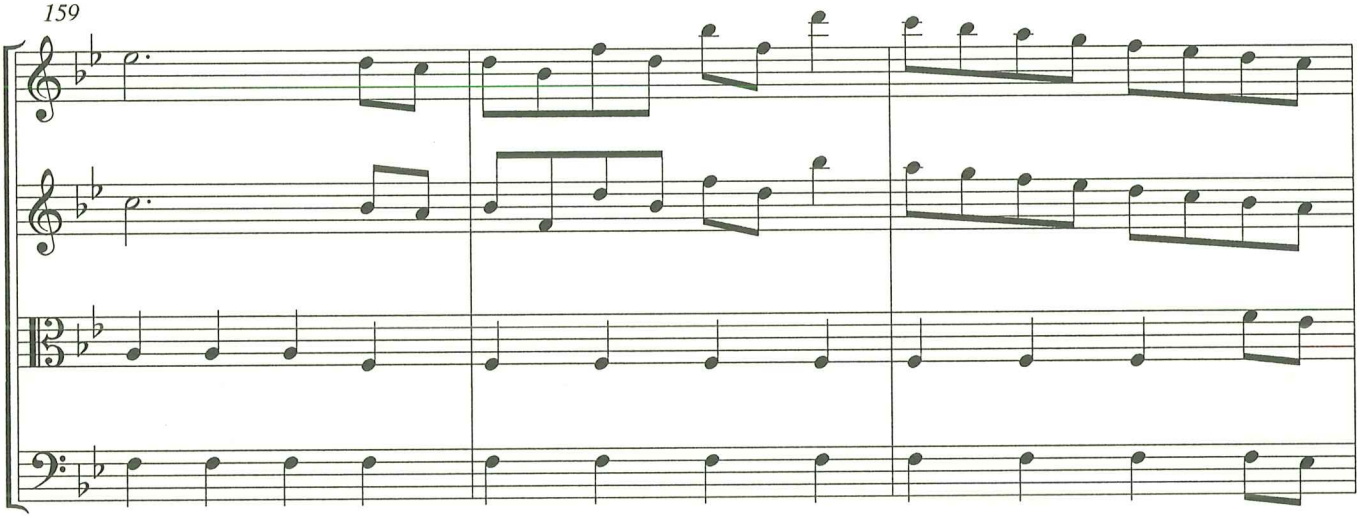
151



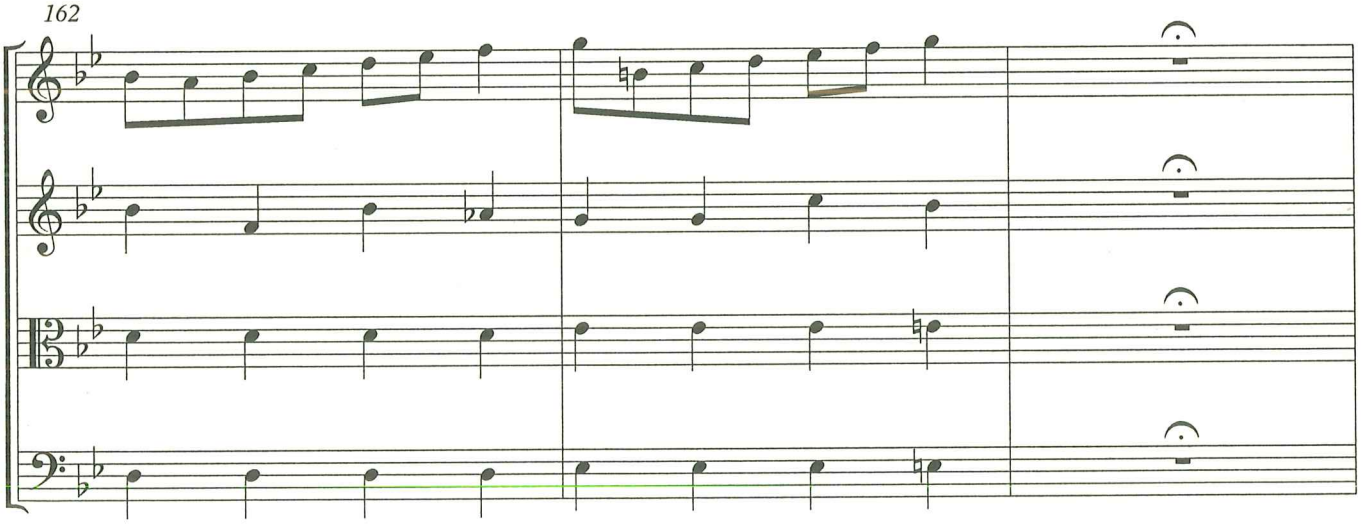
156



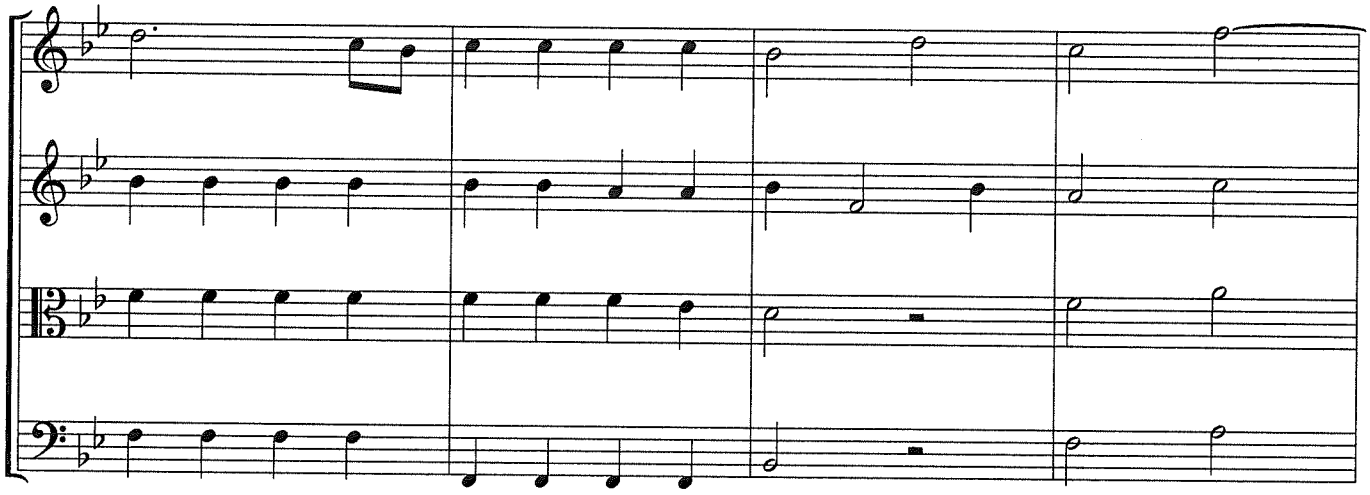
159



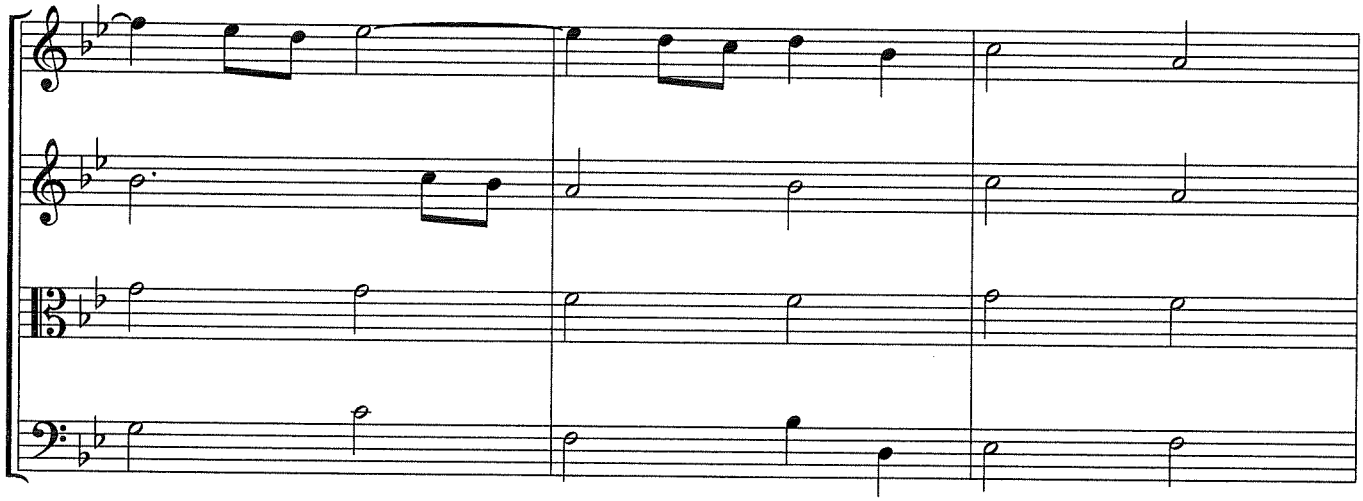
162



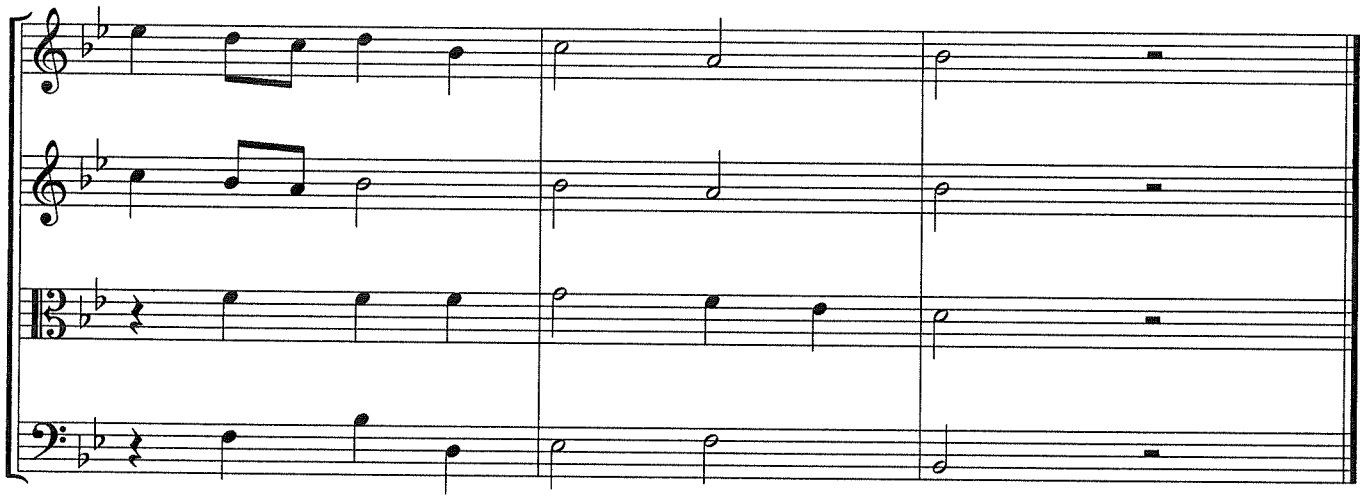
165



169

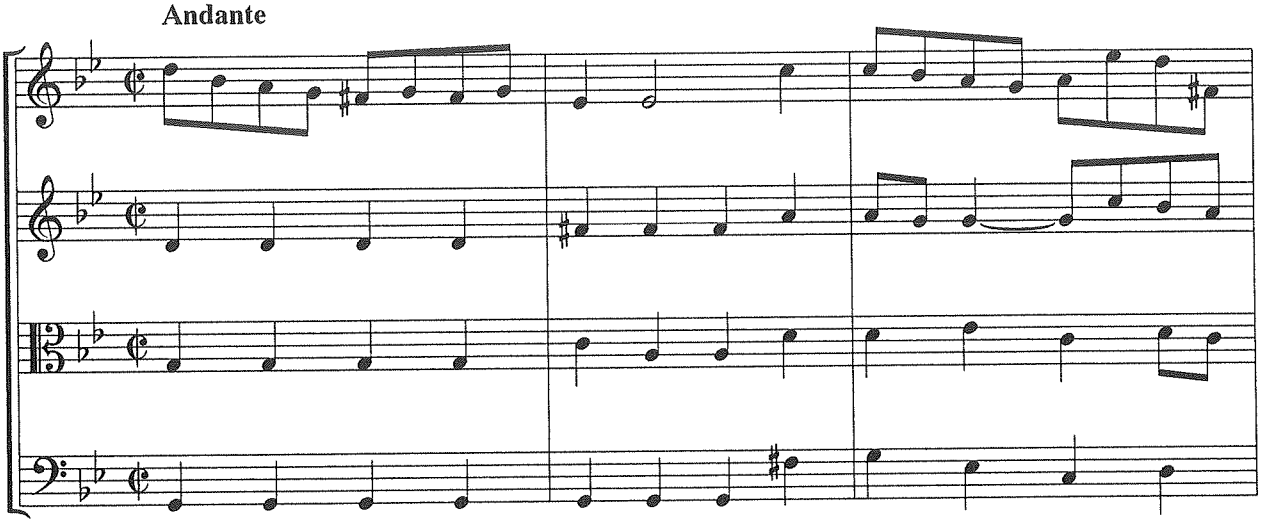


172

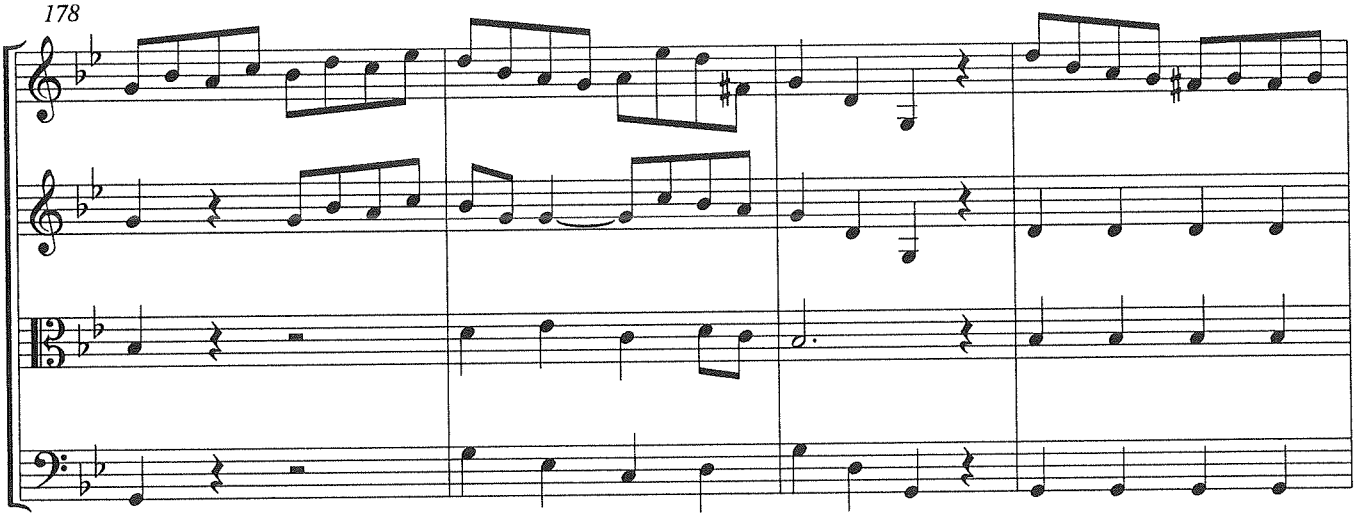


II

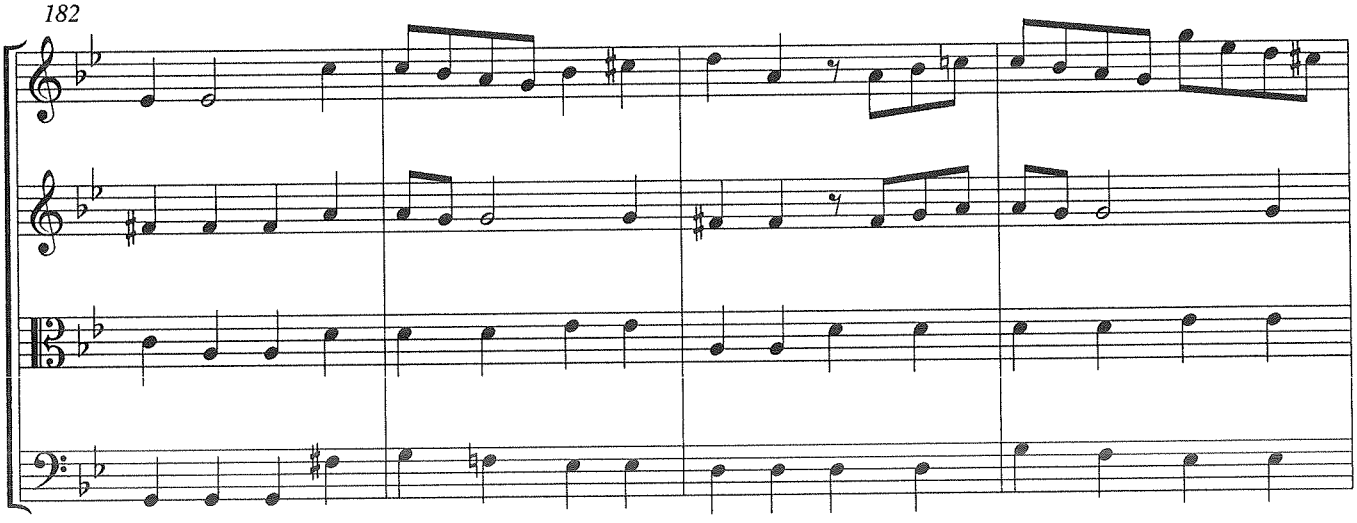
Andante



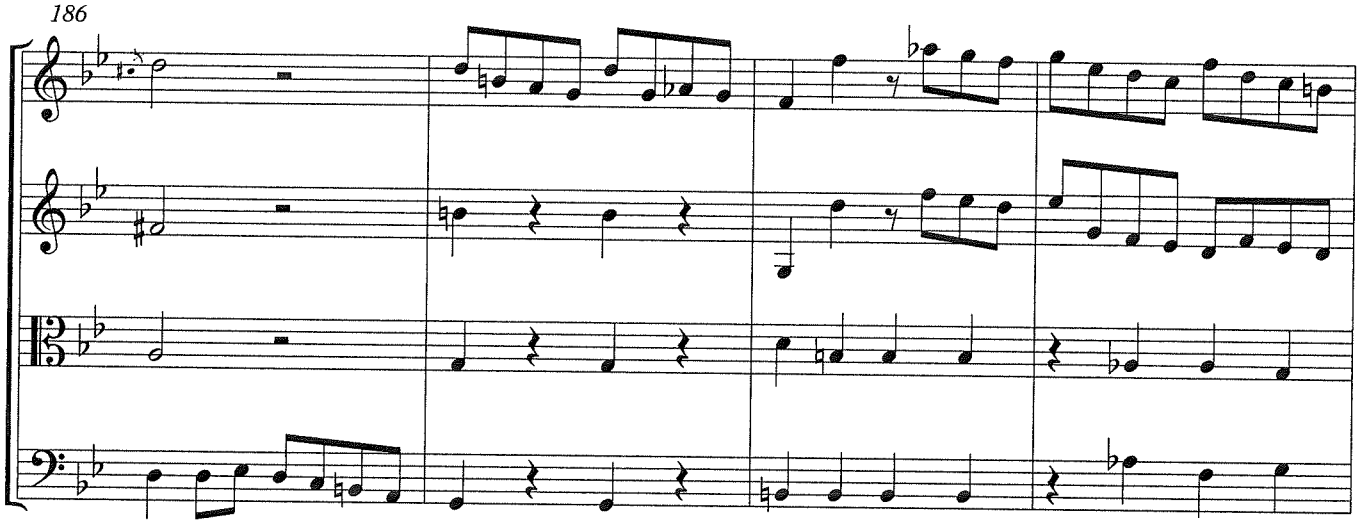
178



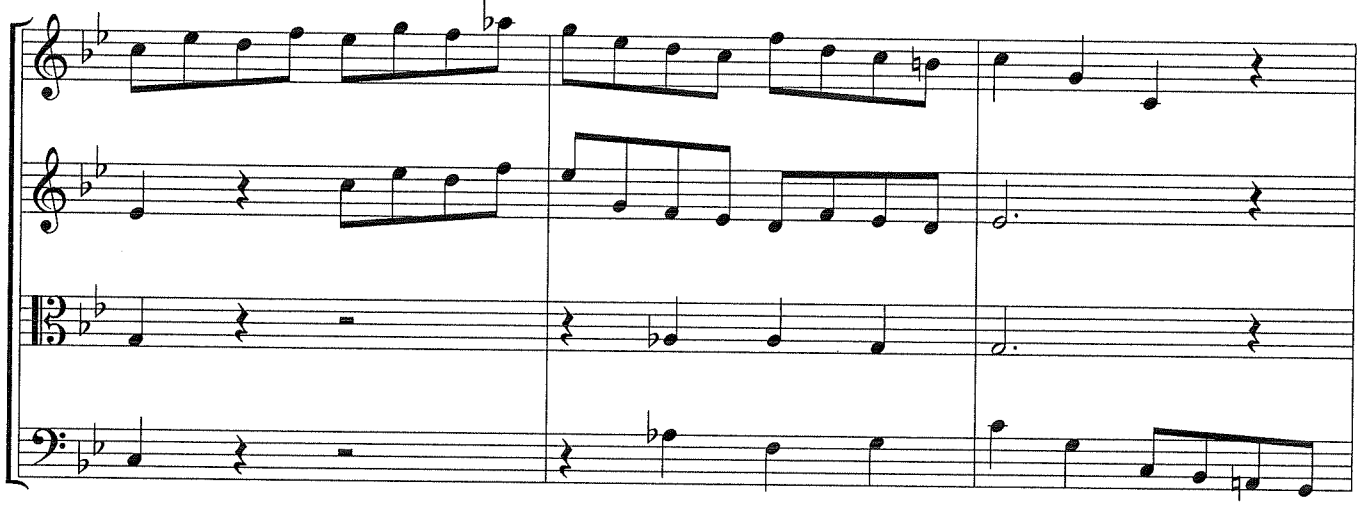
182



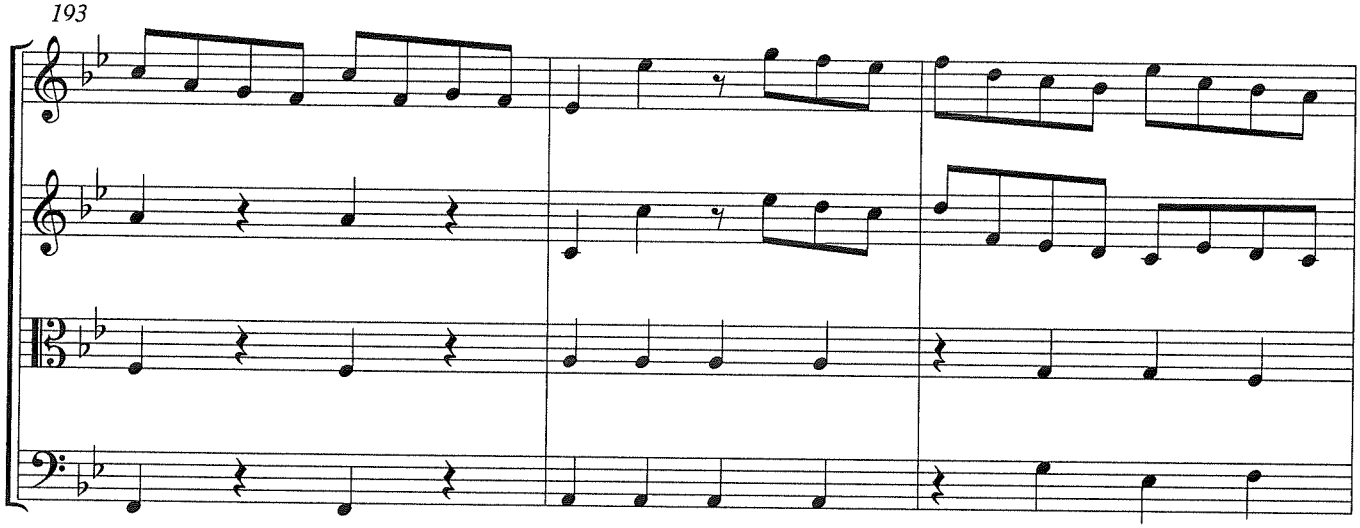
186



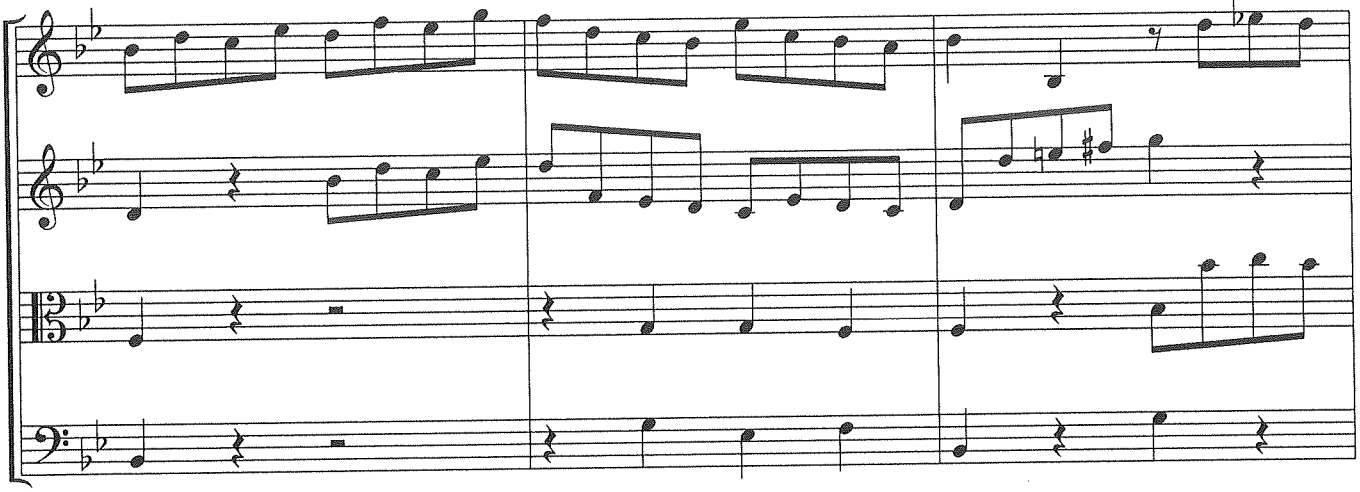
190



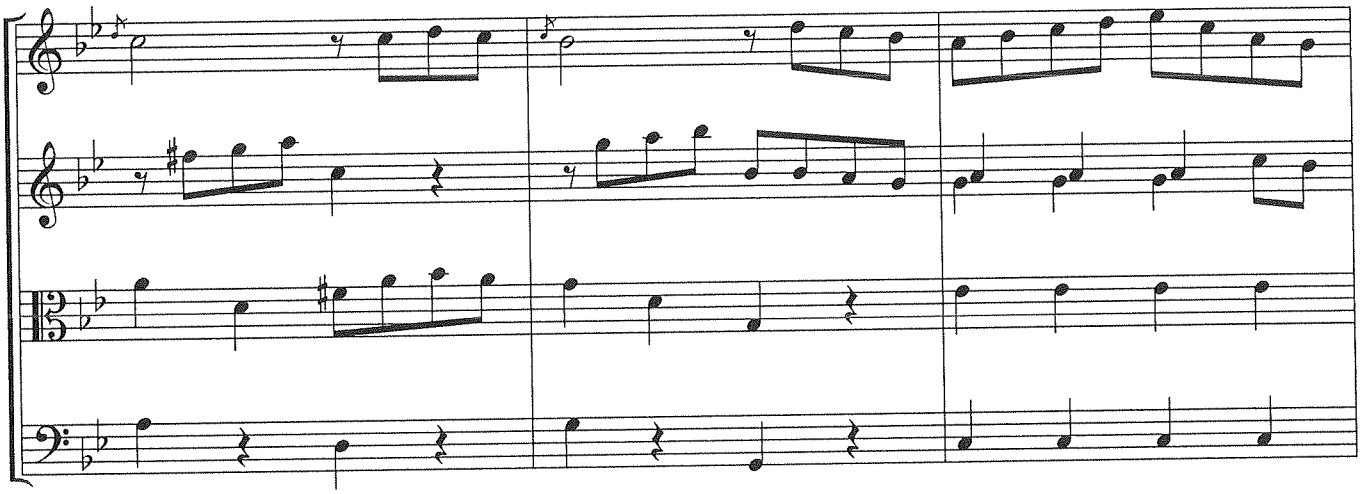
193



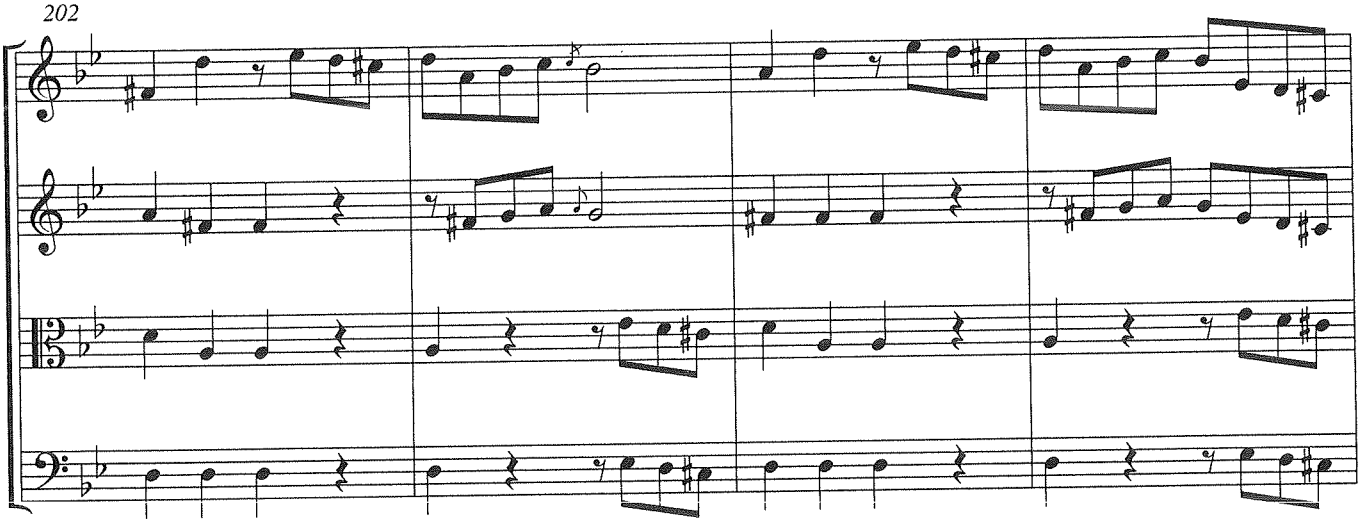
196



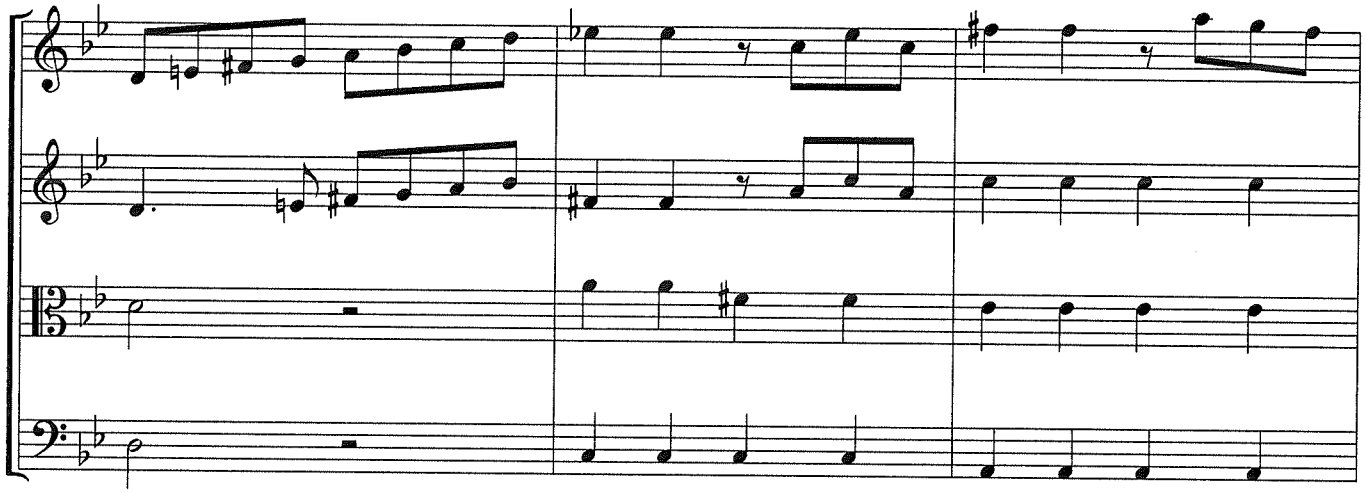
199



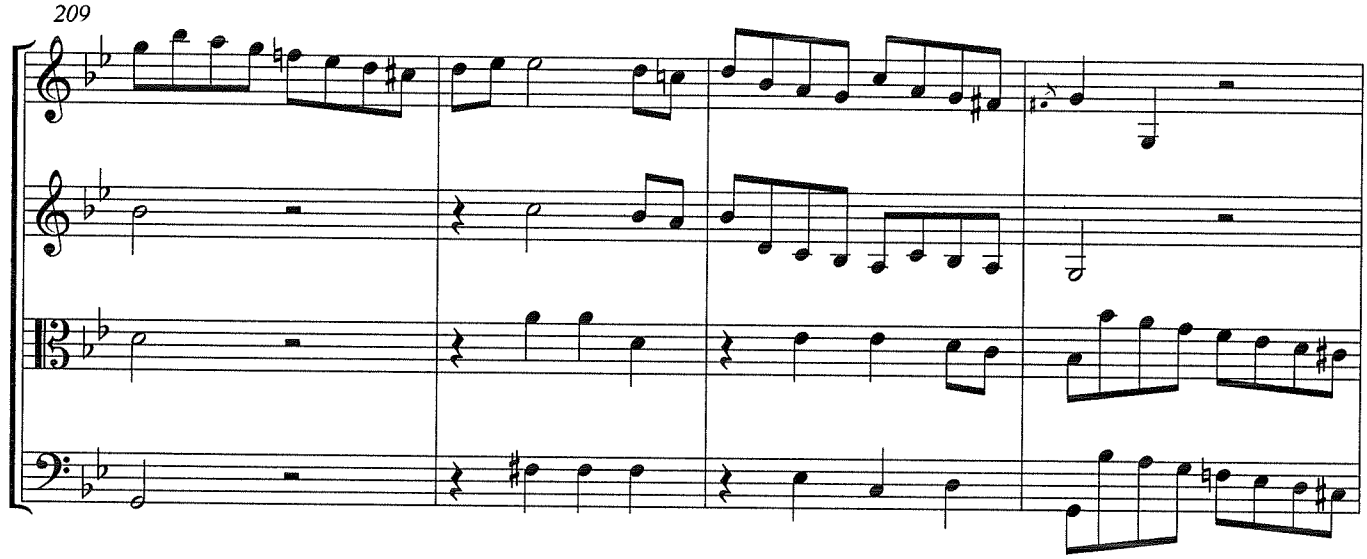
202



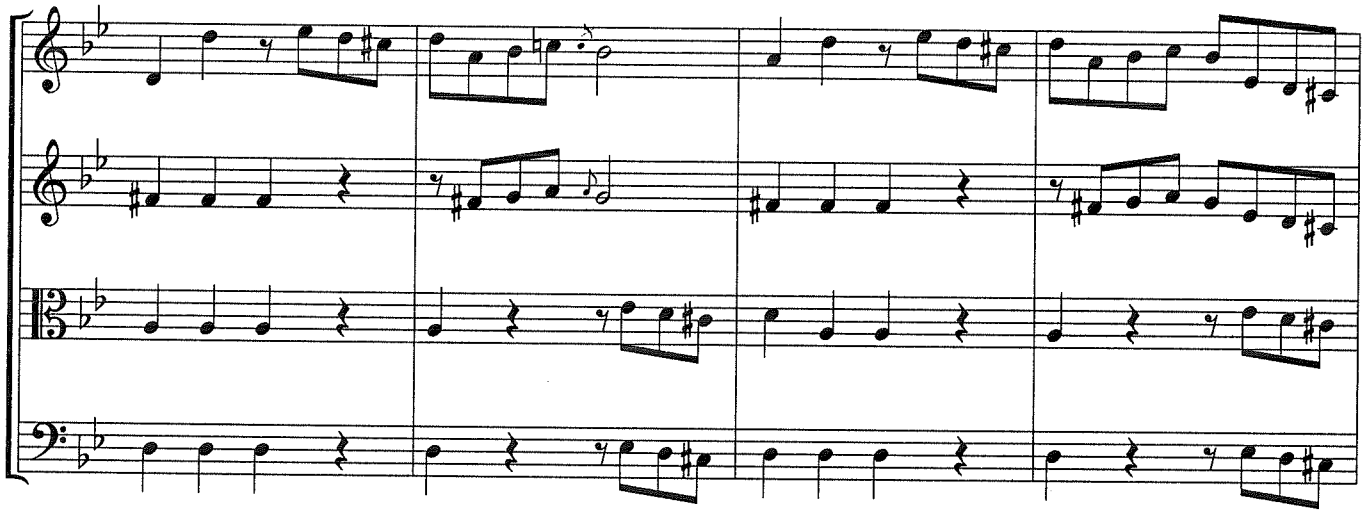
206

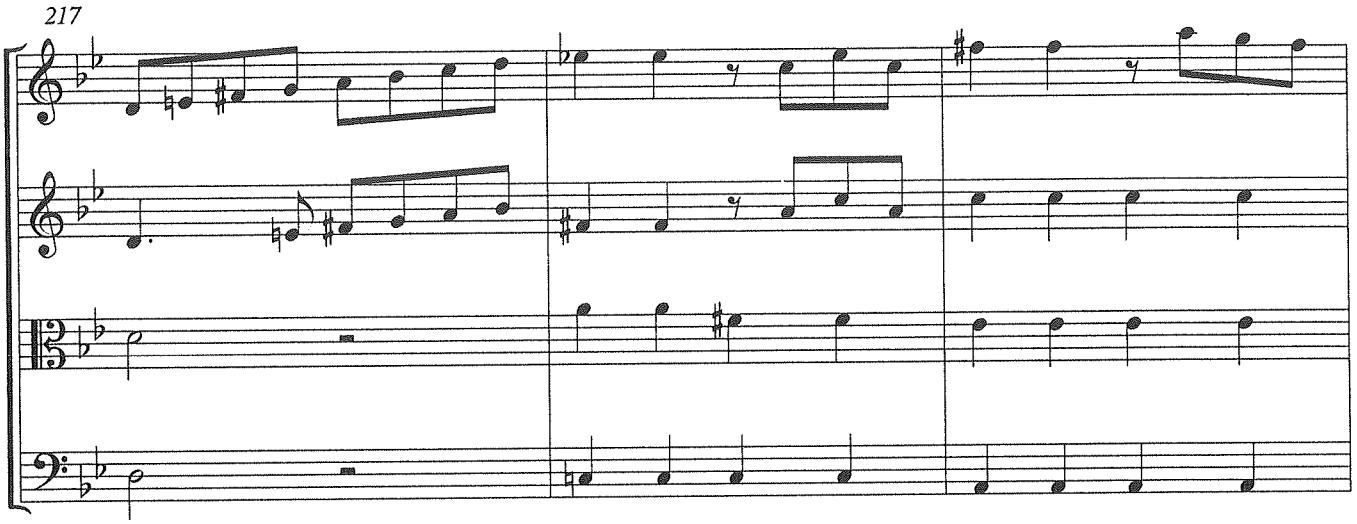


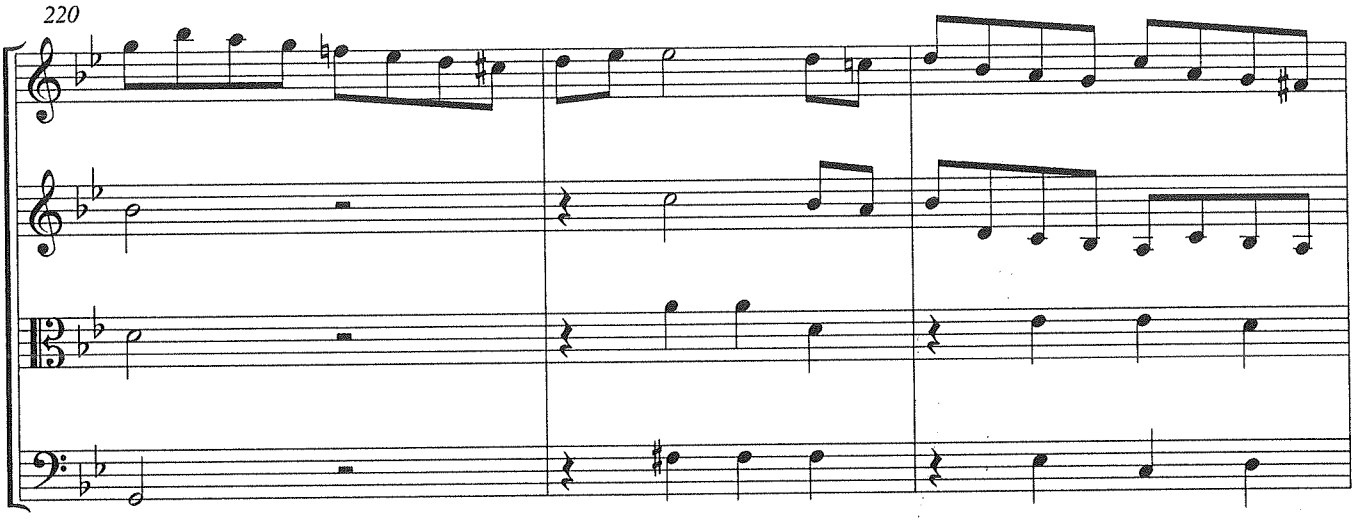
209

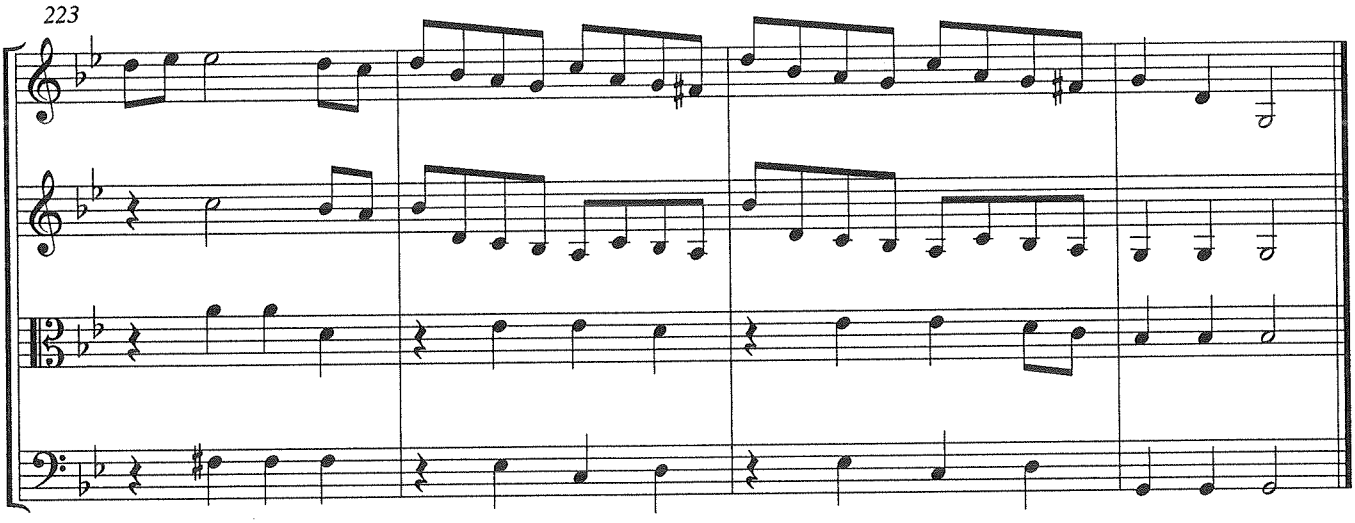


213



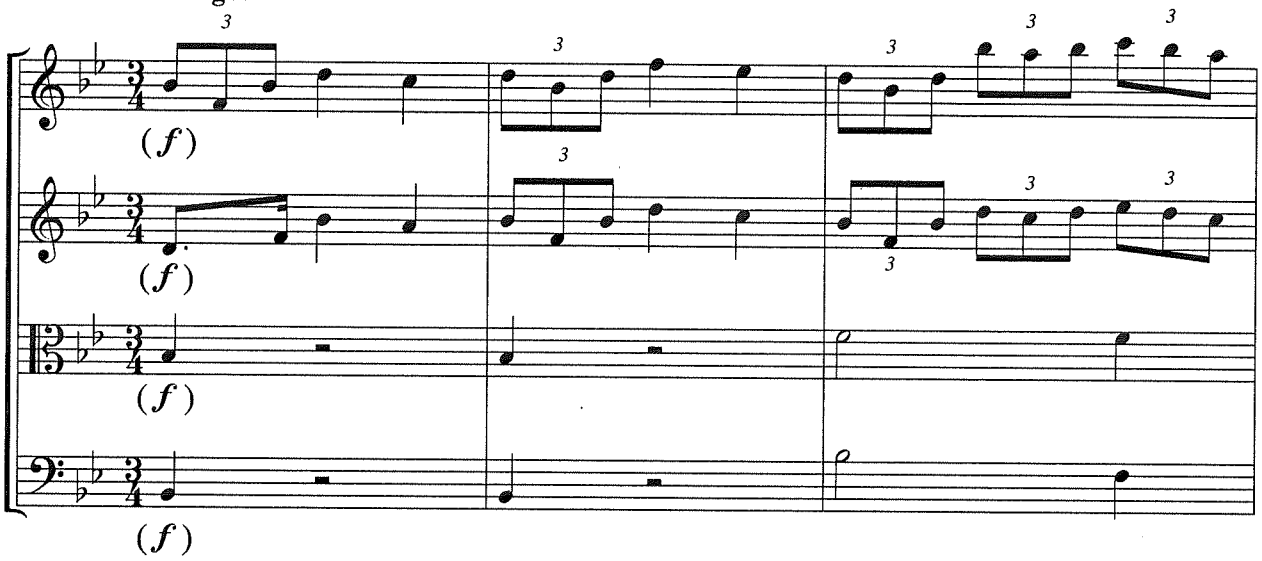

217

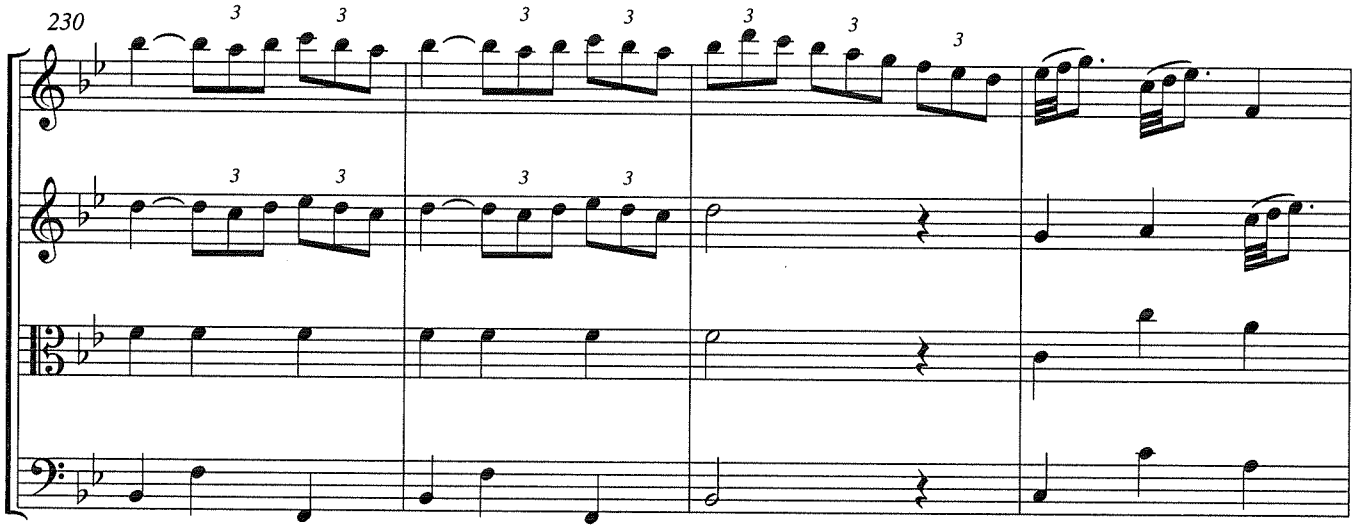

220

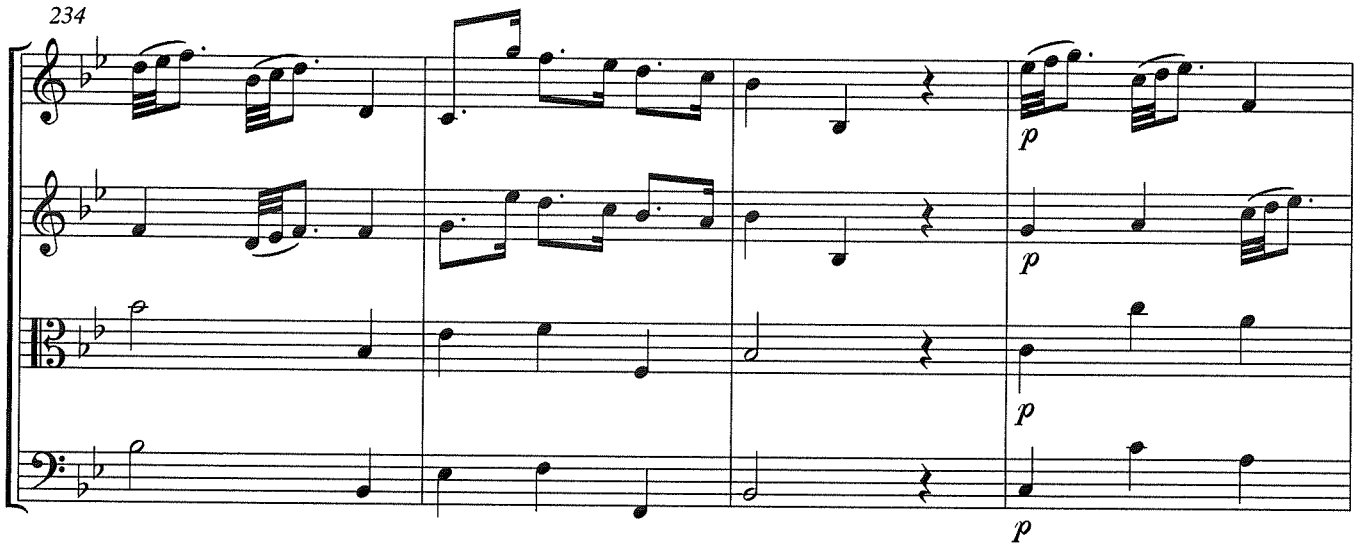

223

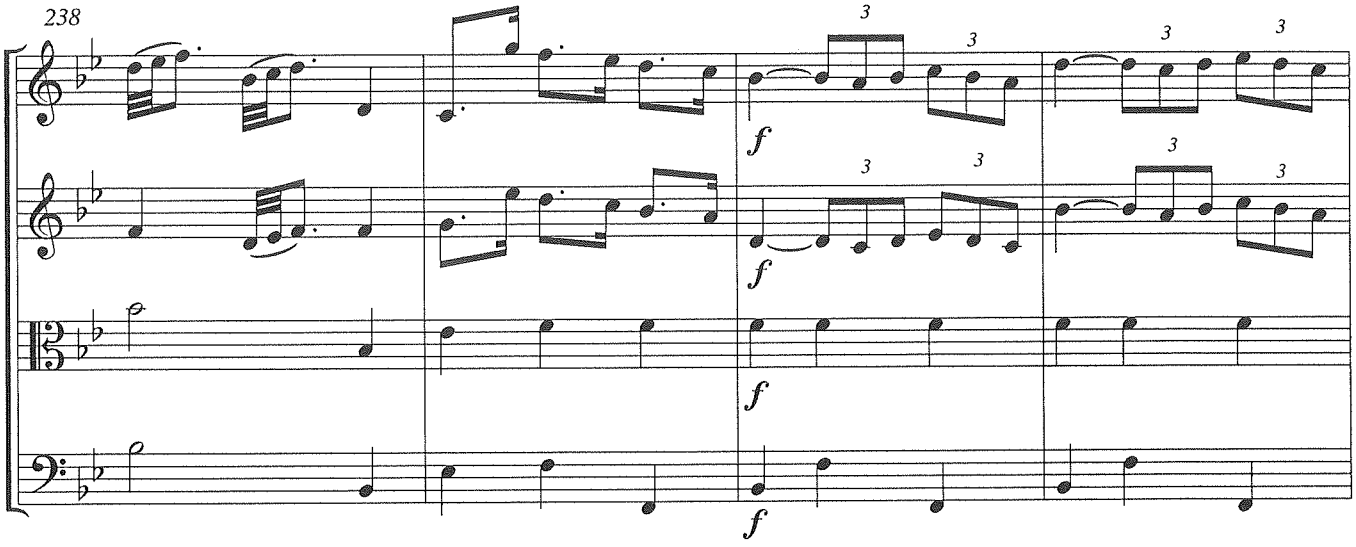
III

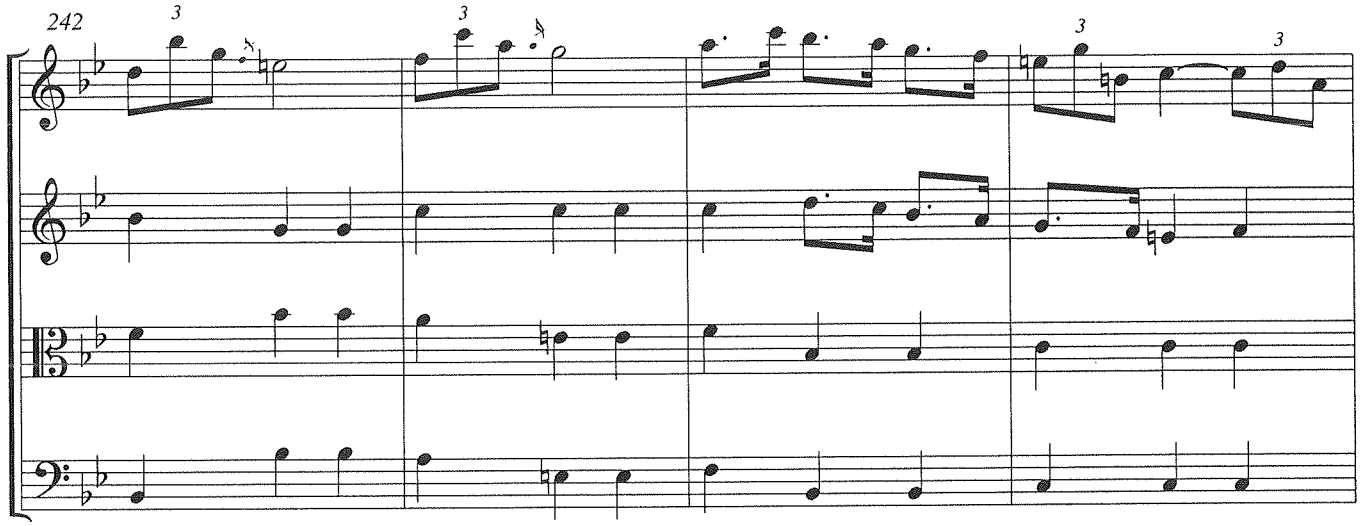
Allegro

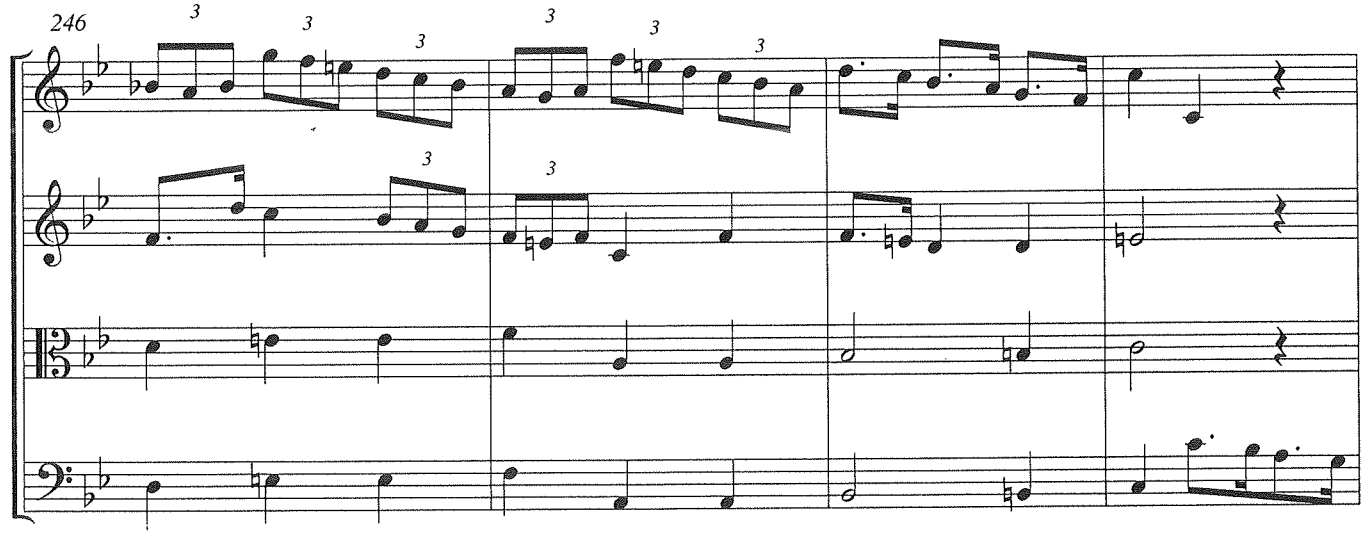


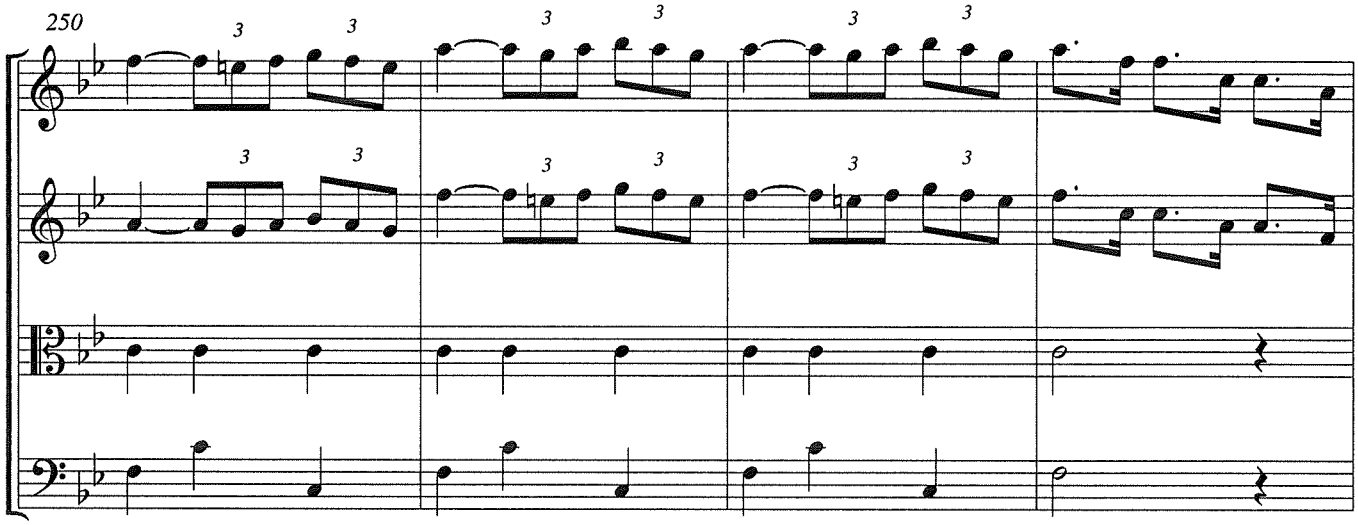


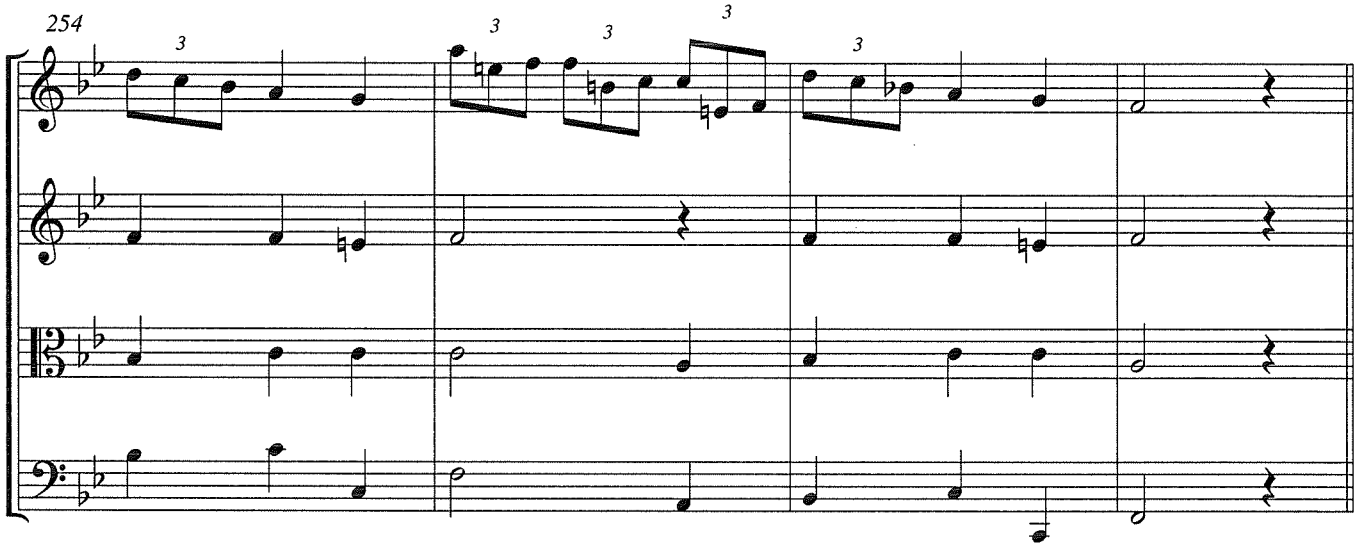


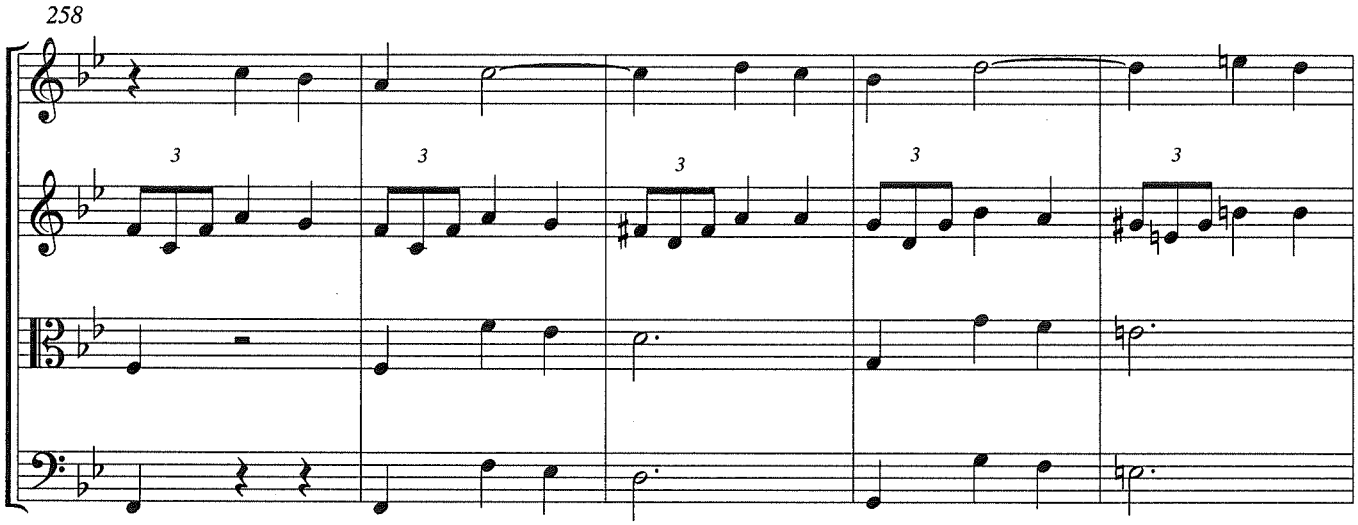

238
f
f
f
f

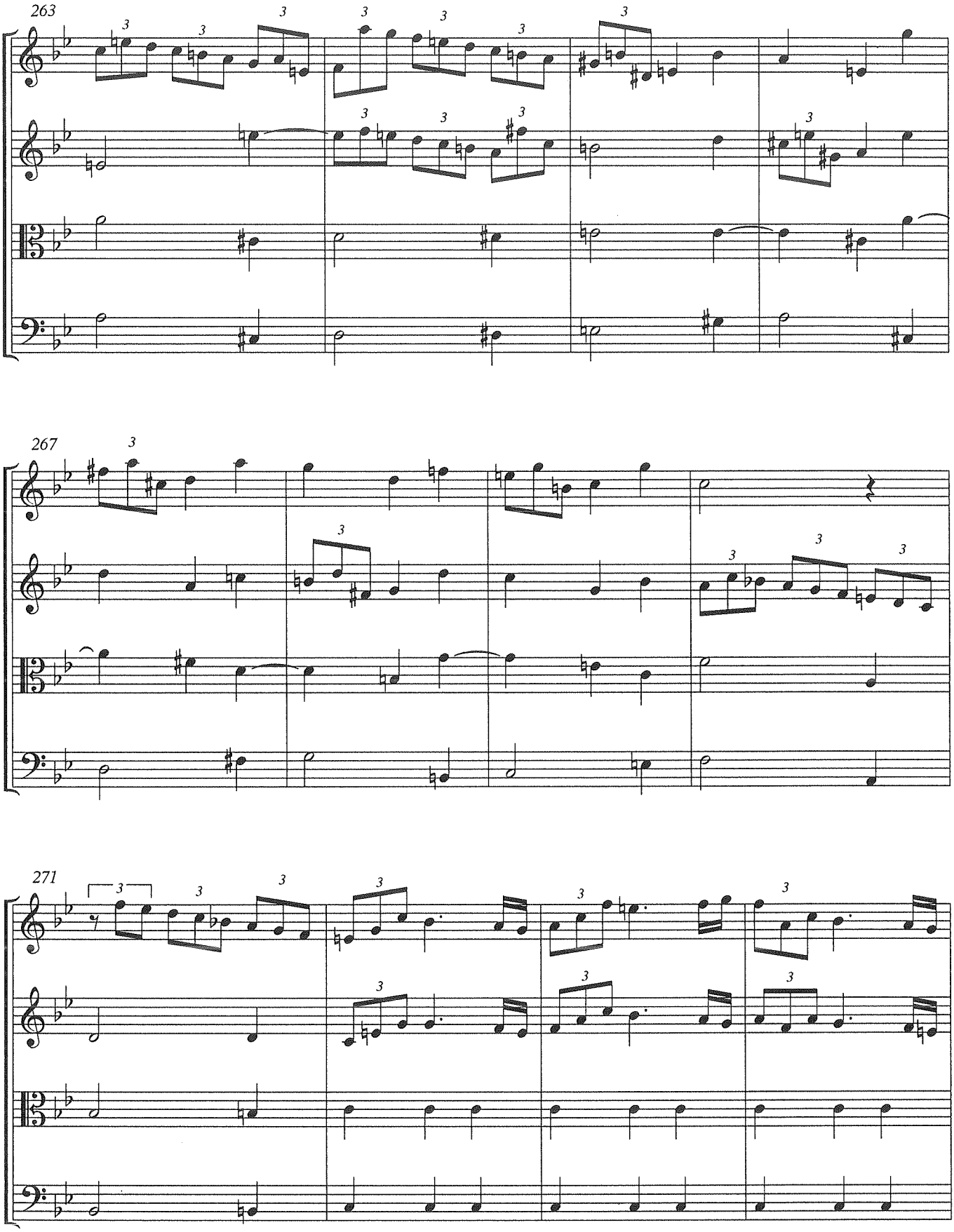

242

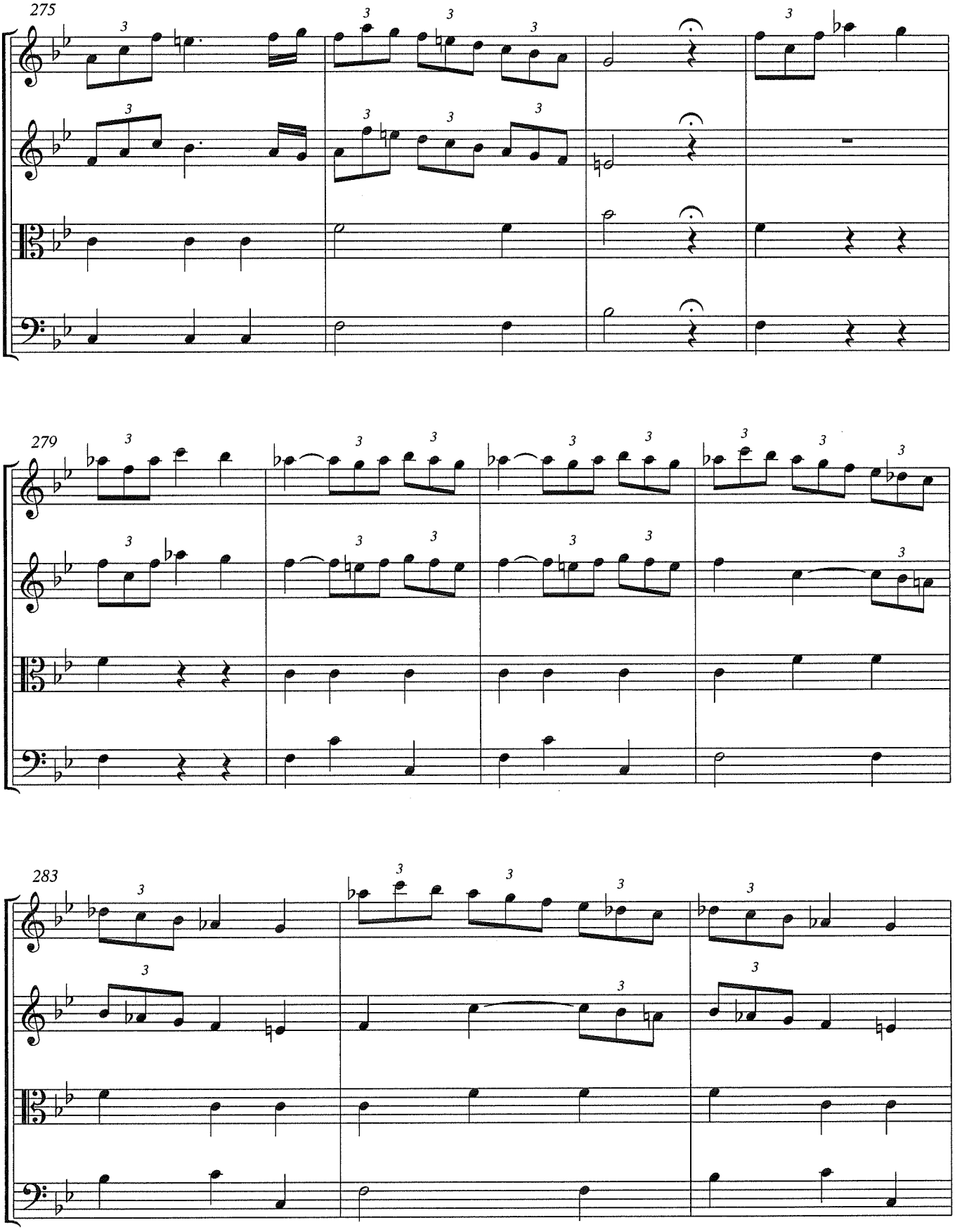

246

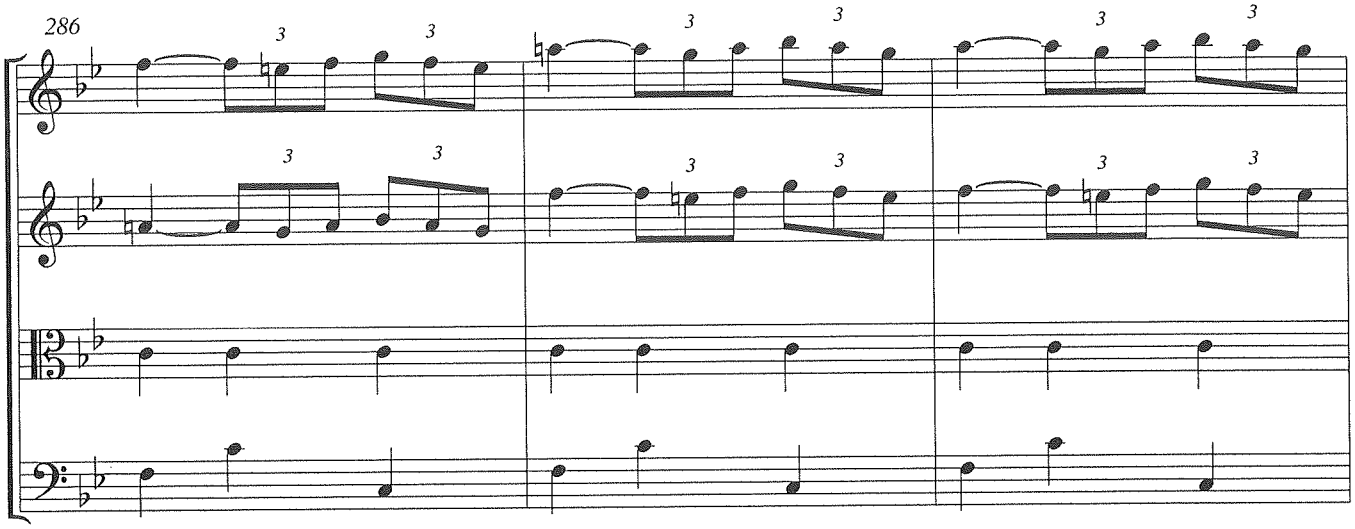

250

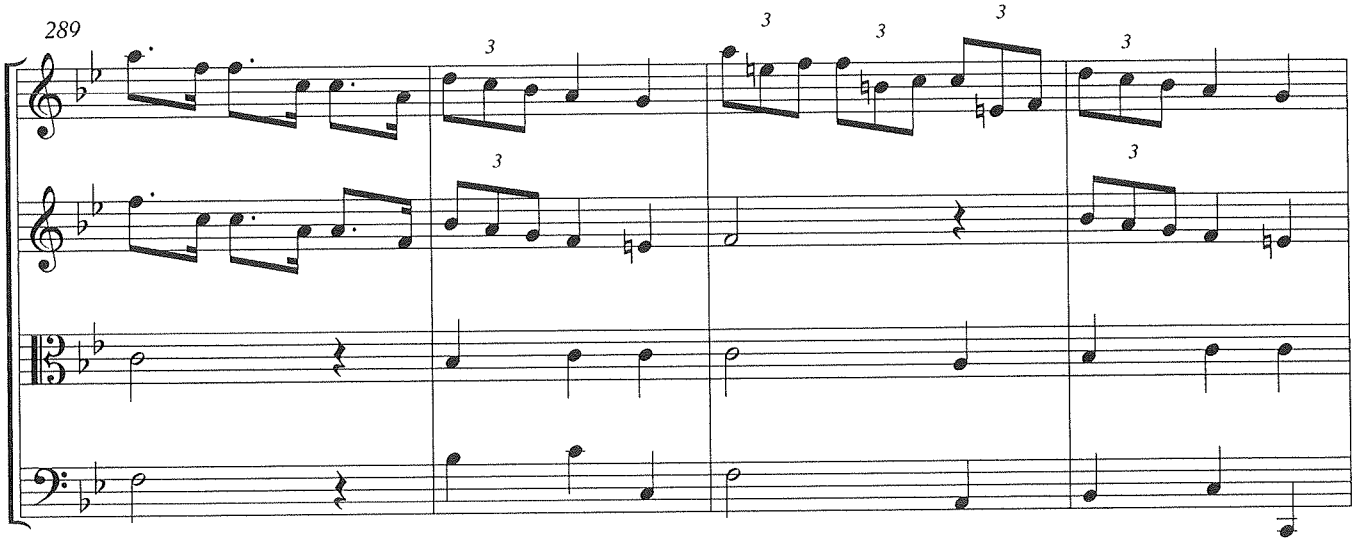

254

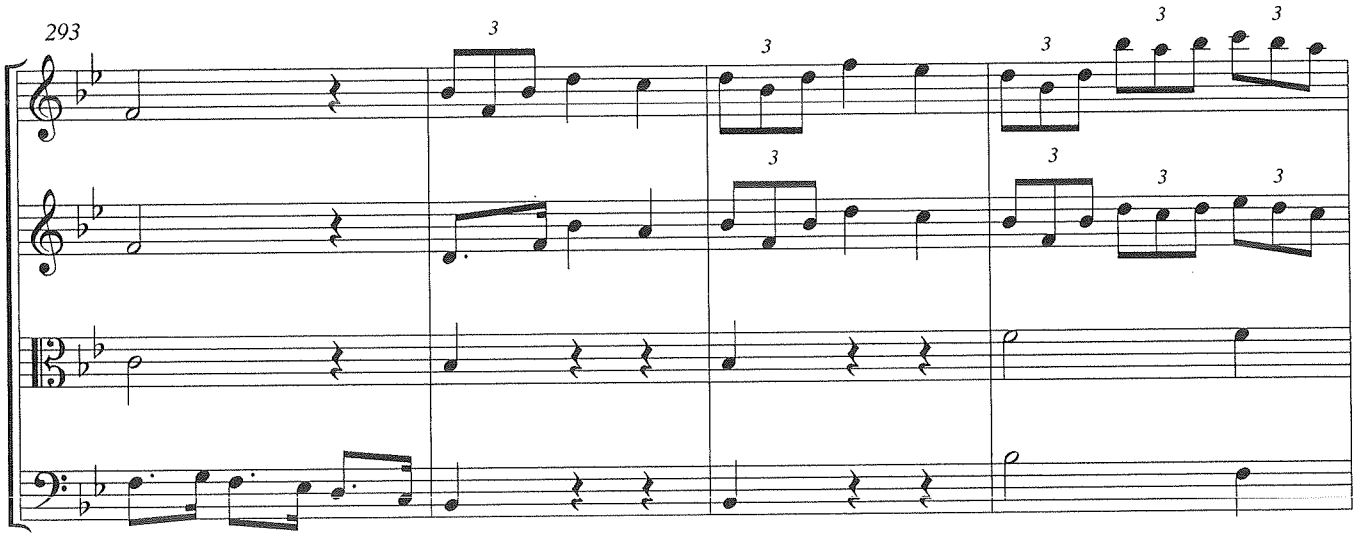

258

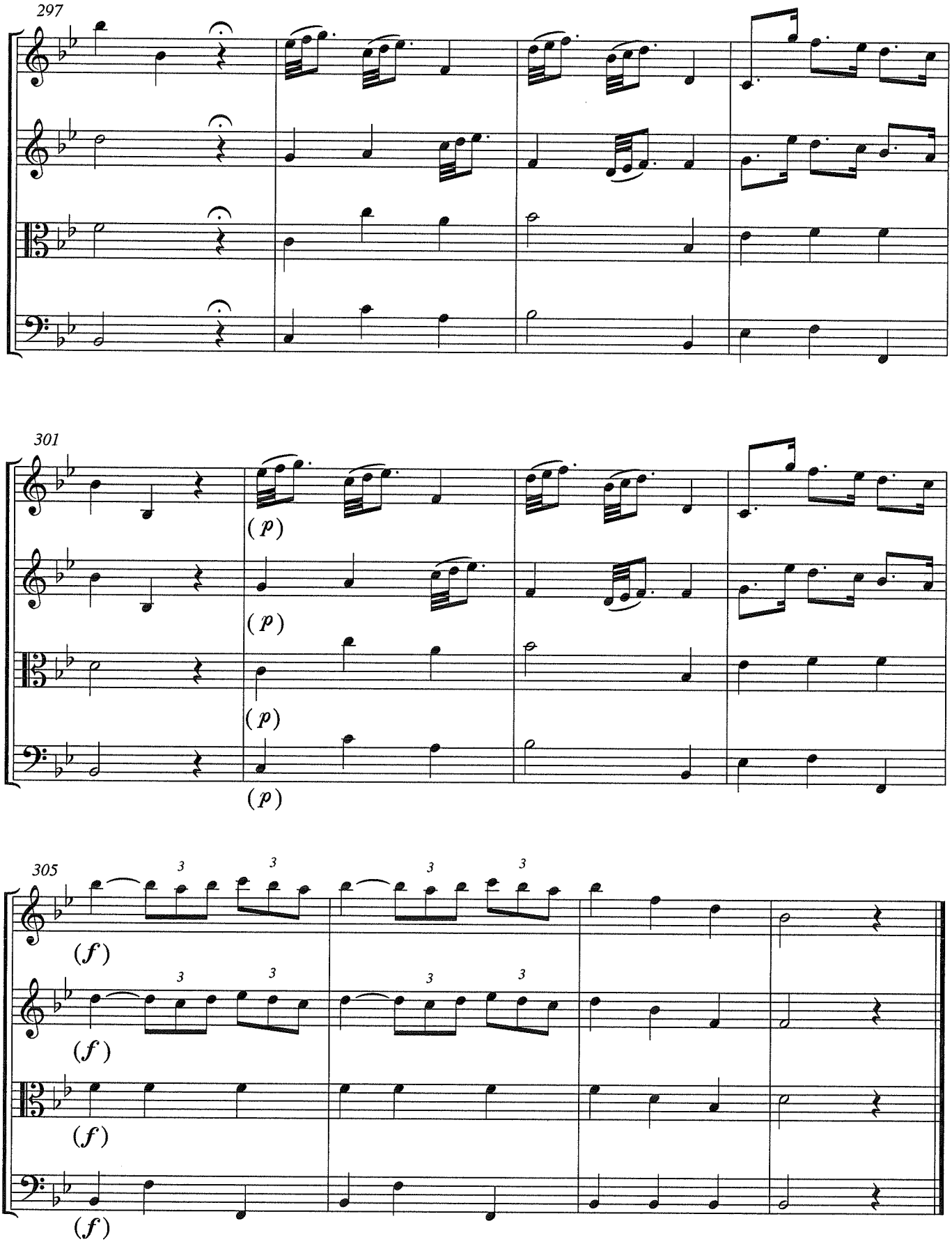

263
267
271


275
279
283


286


289


293

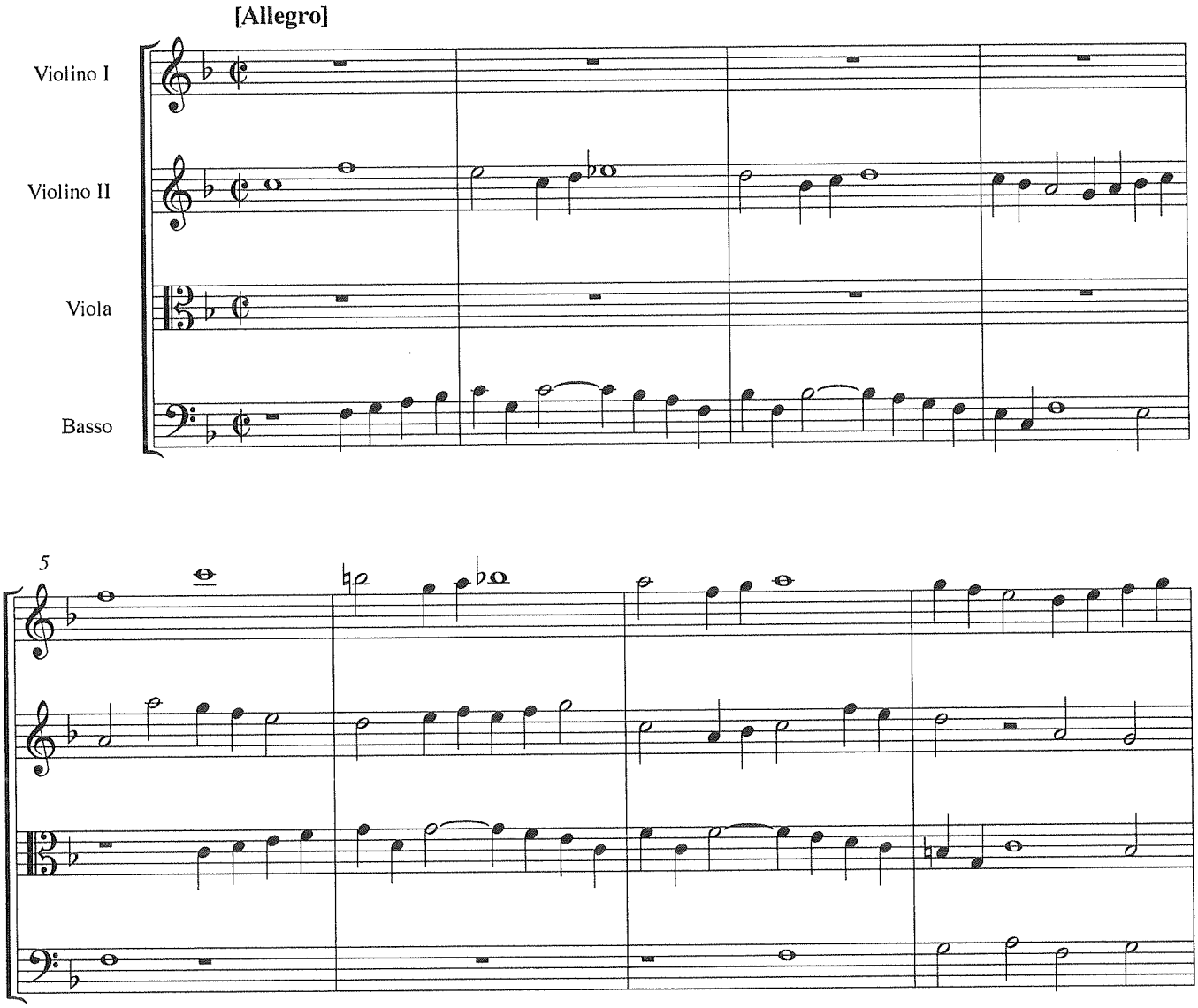

297
301
(p)
(p)
(p)
(p)
305
3
3
3
3
(f)
(f)
(f)
(f)

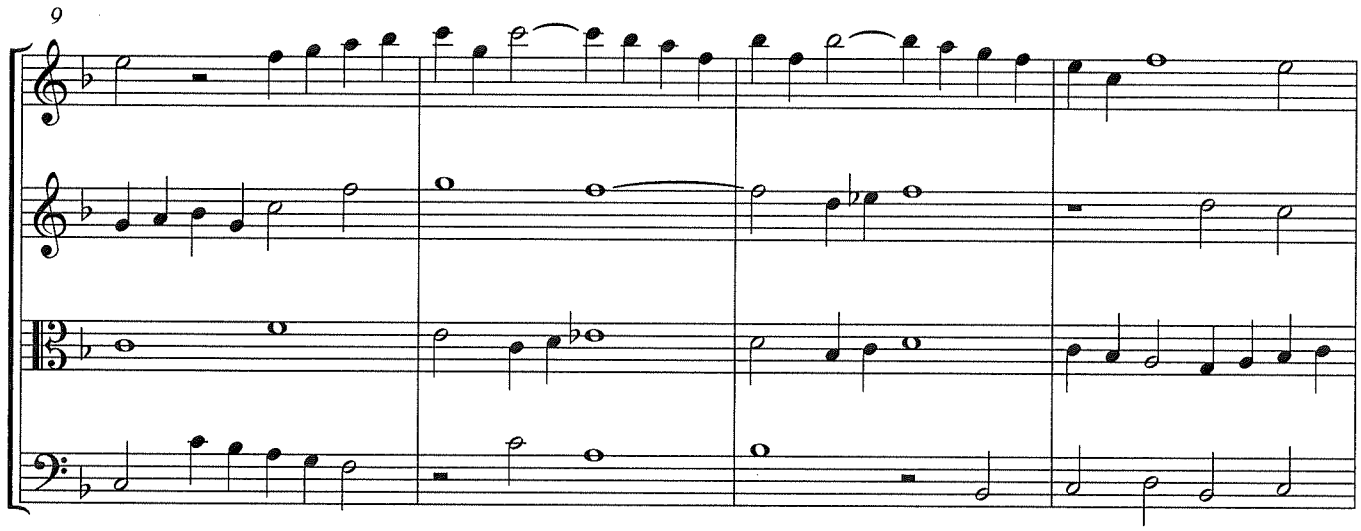
Sinfonia a quattro

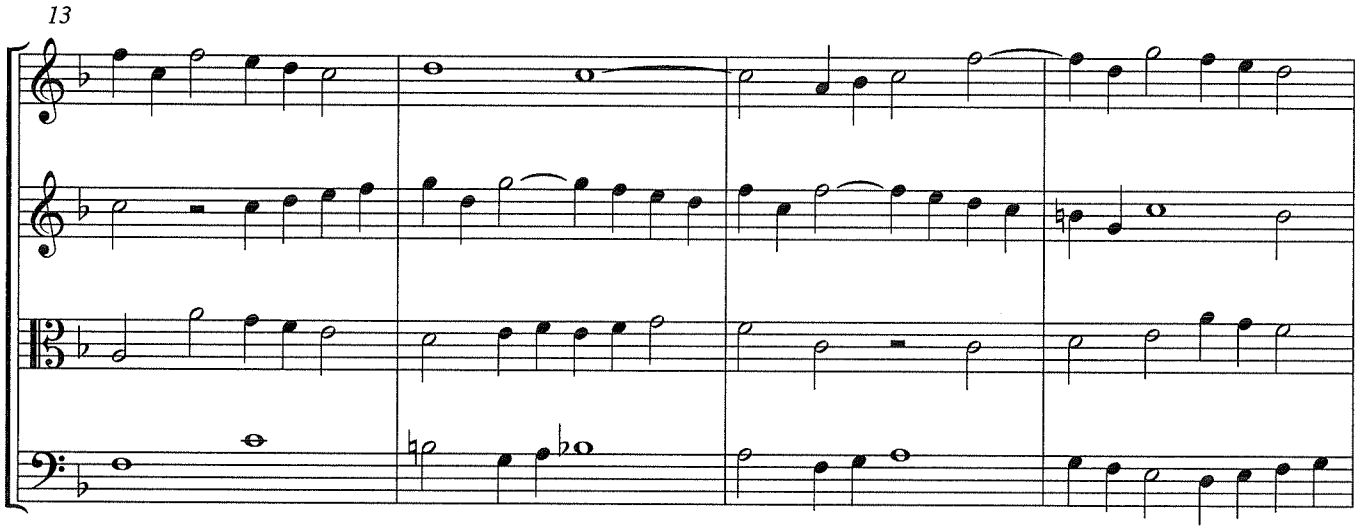
in fa maggiore

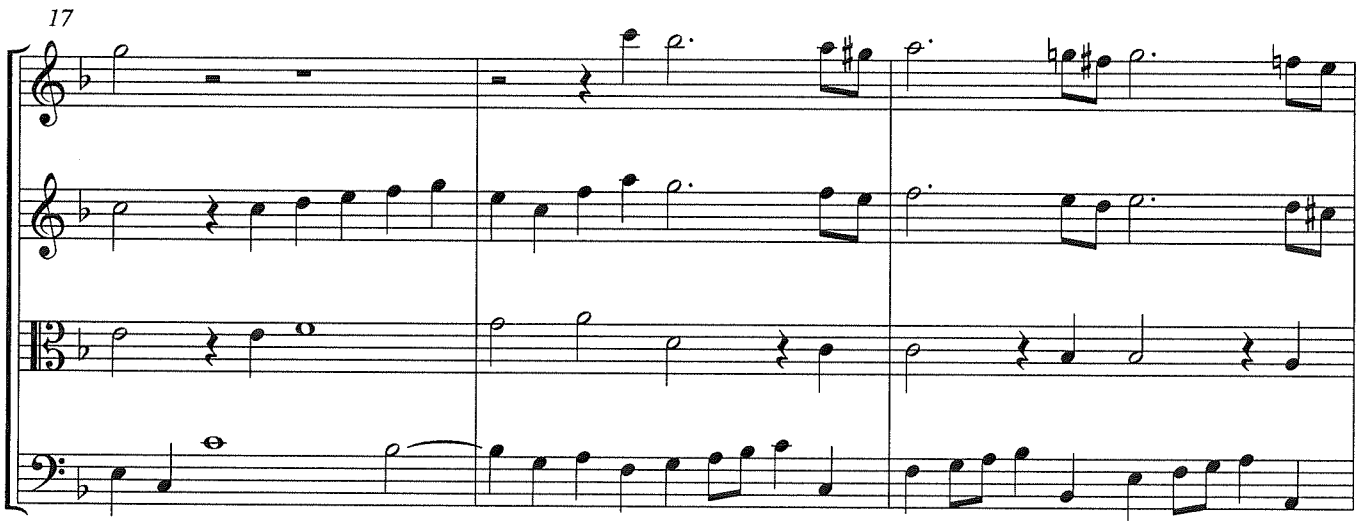
per 2 violini, viola e basso

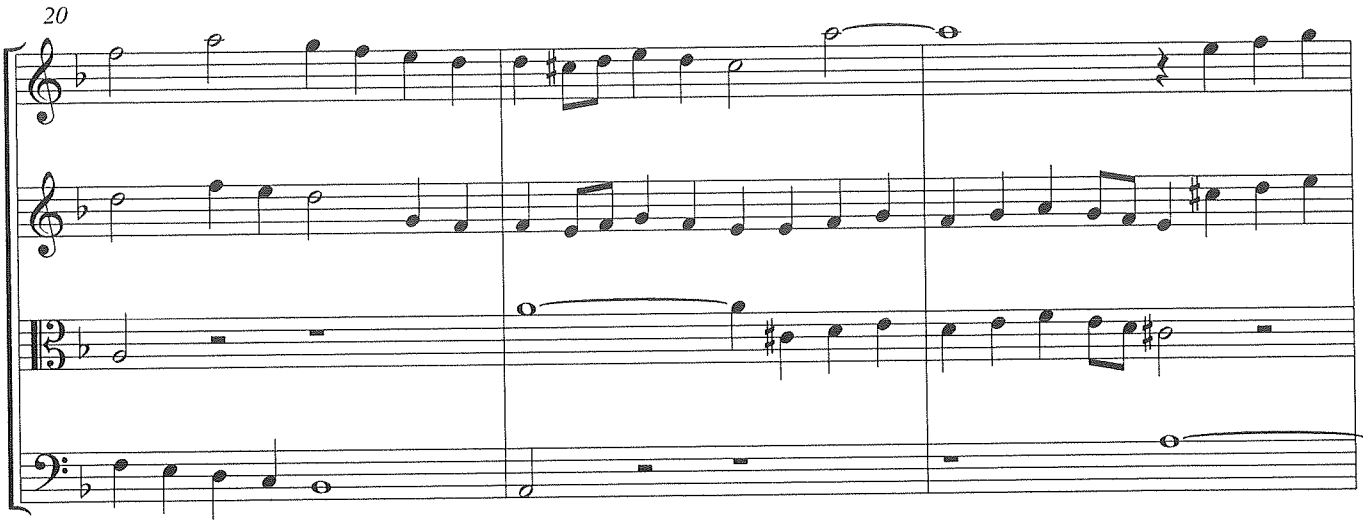
I

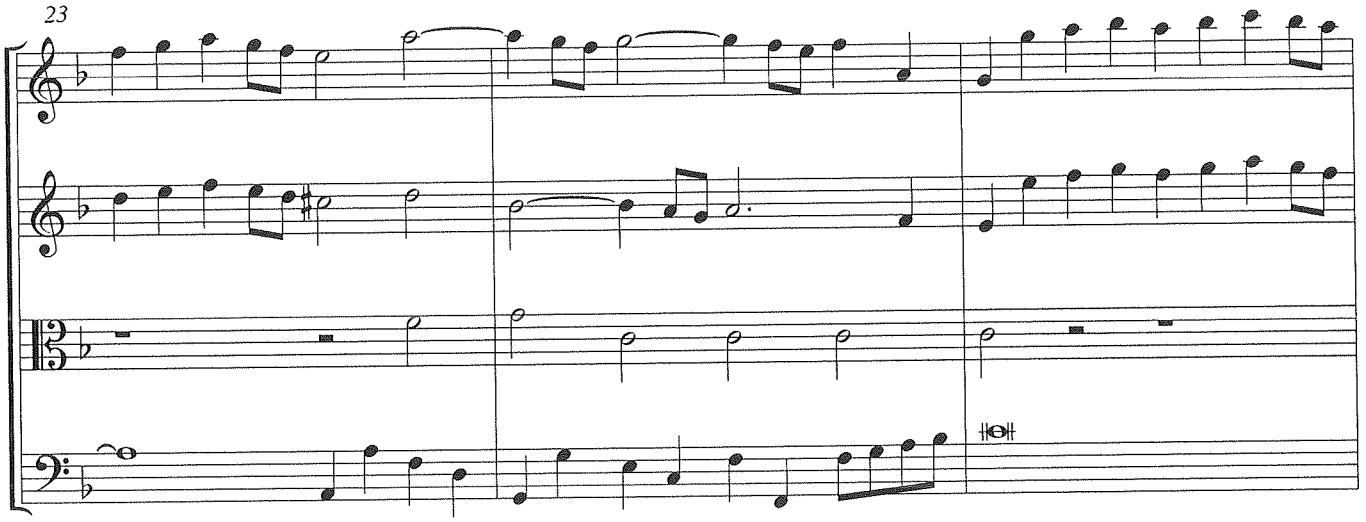


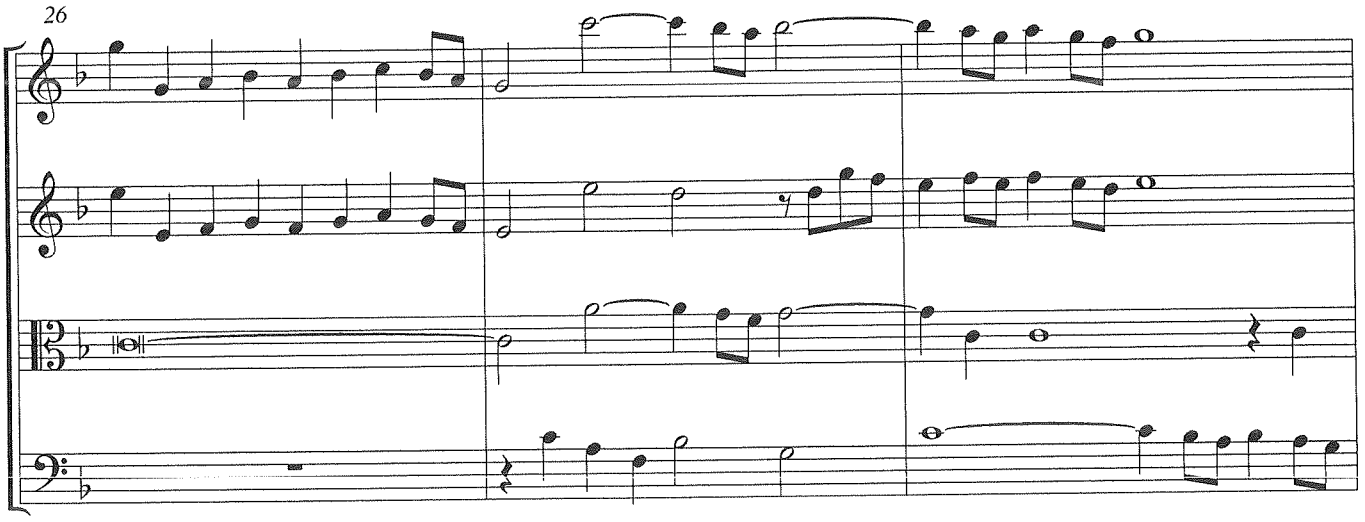

9


13

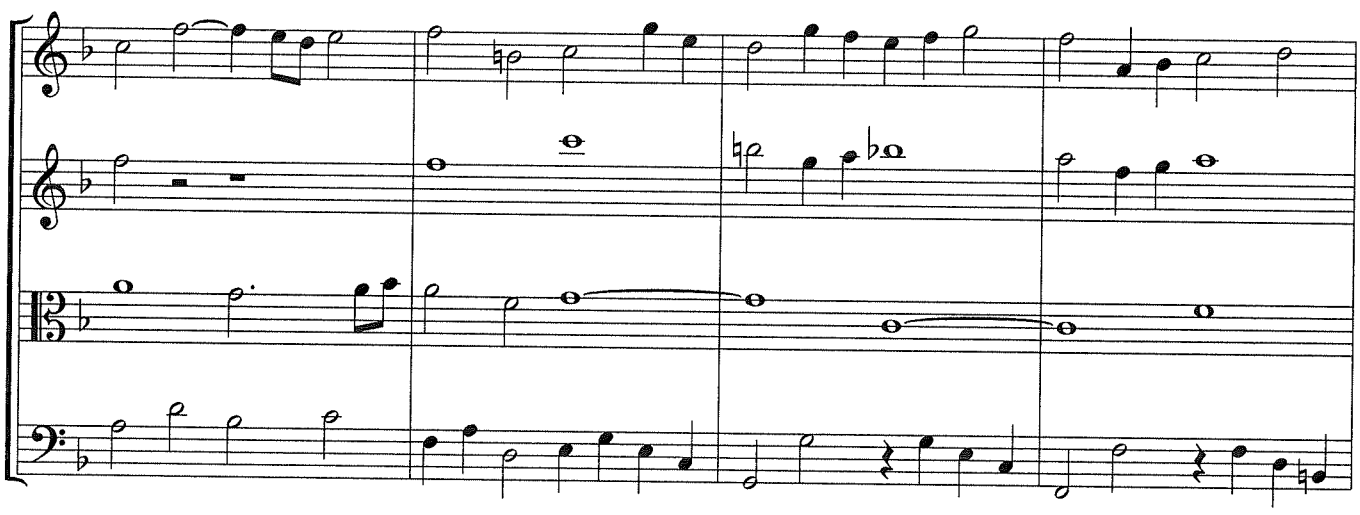

17


20

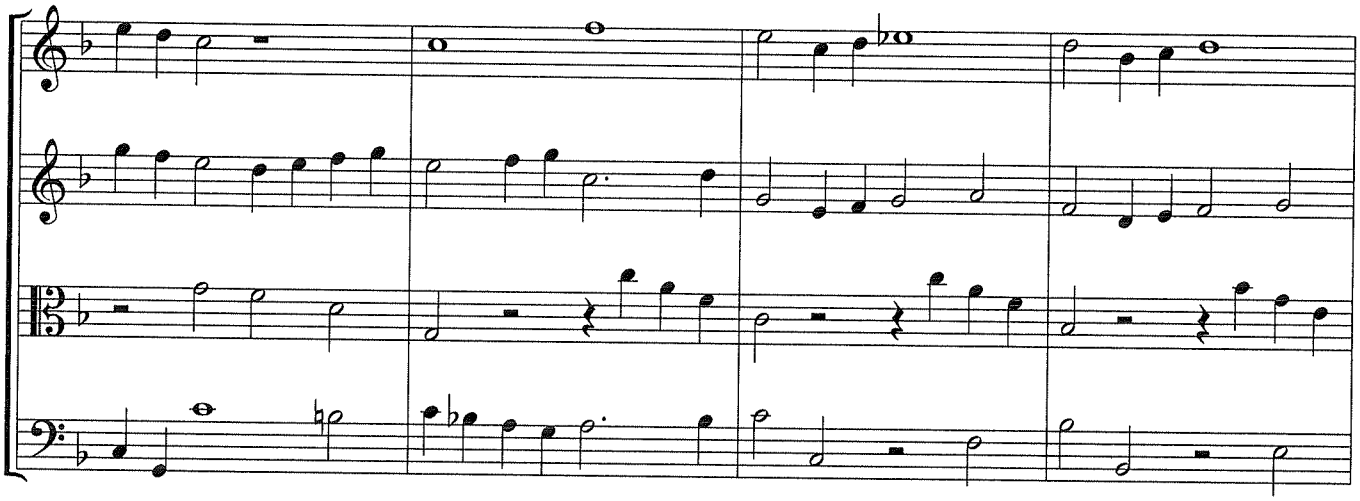

23


26

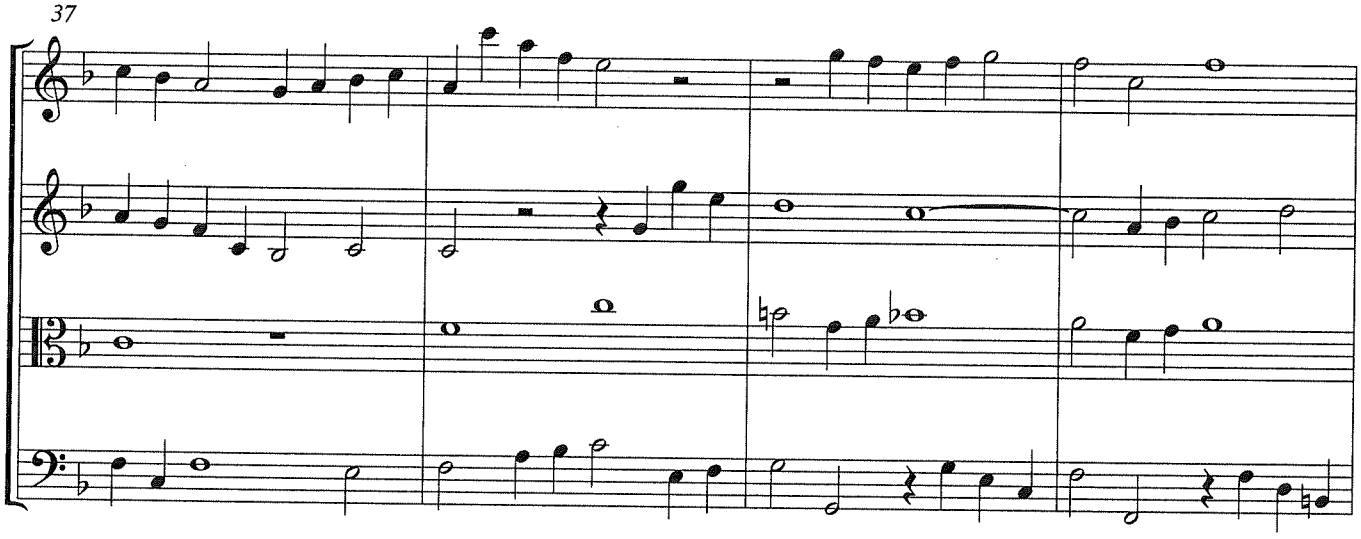
29



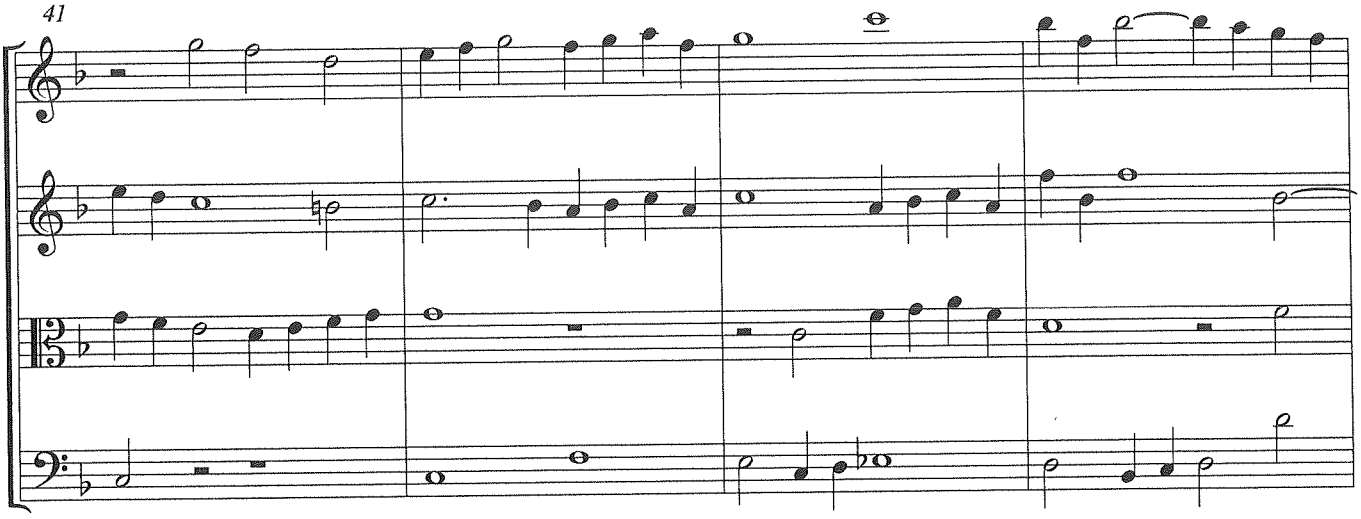
33



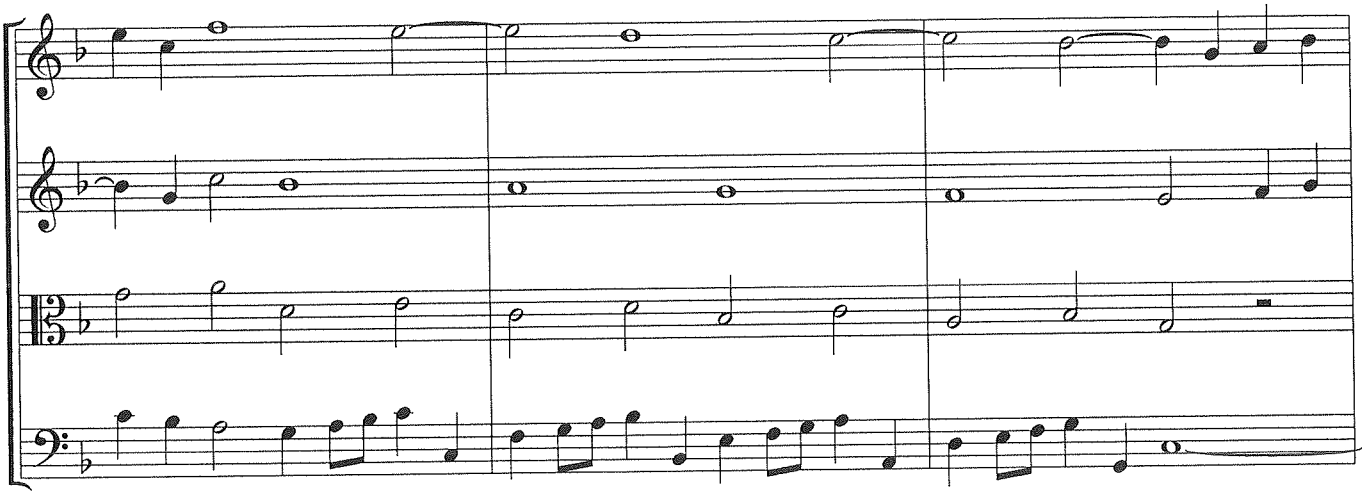
37



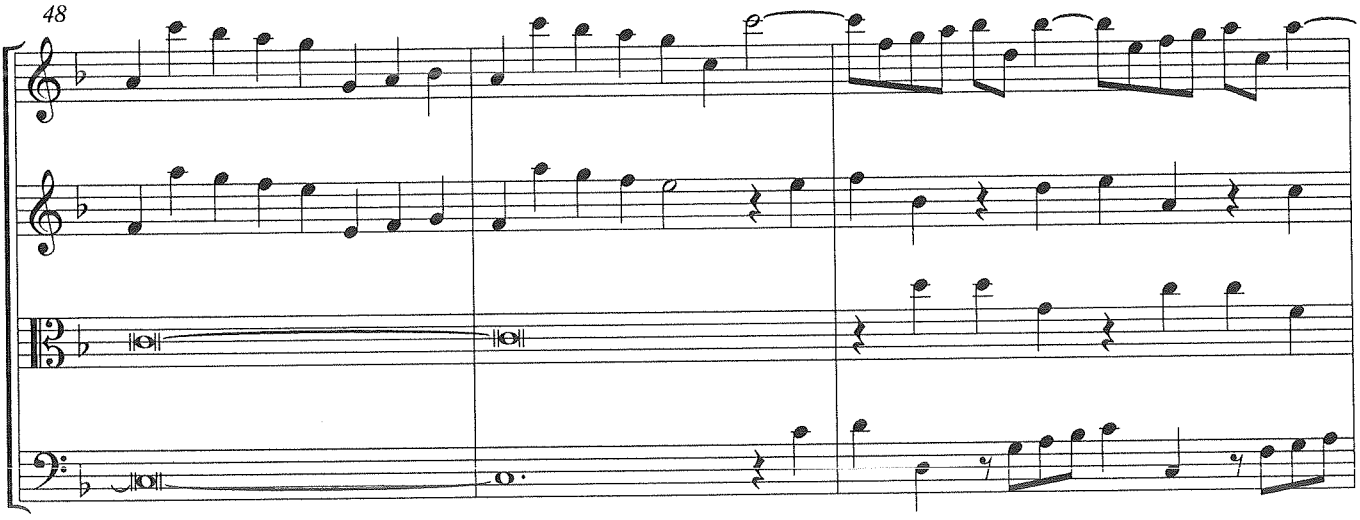
41

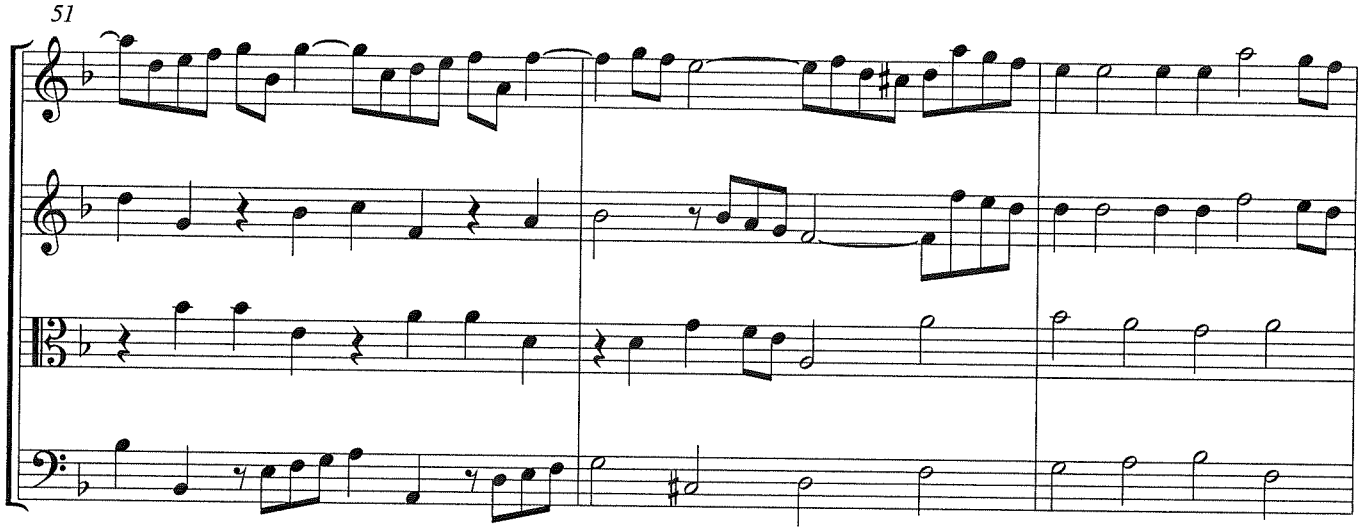


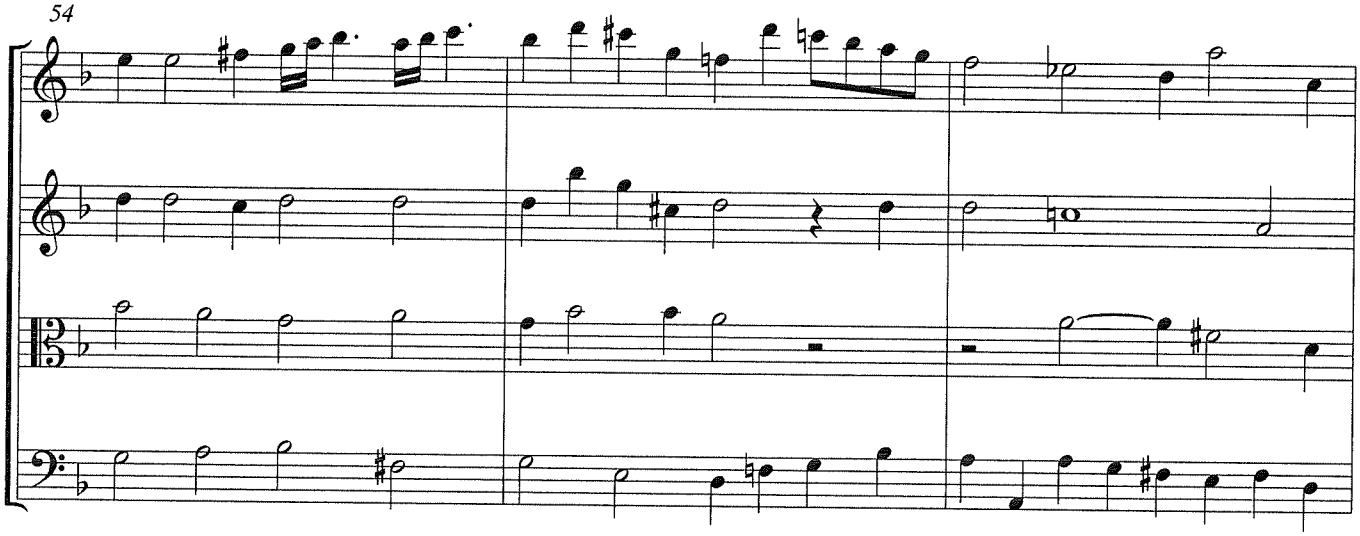
45

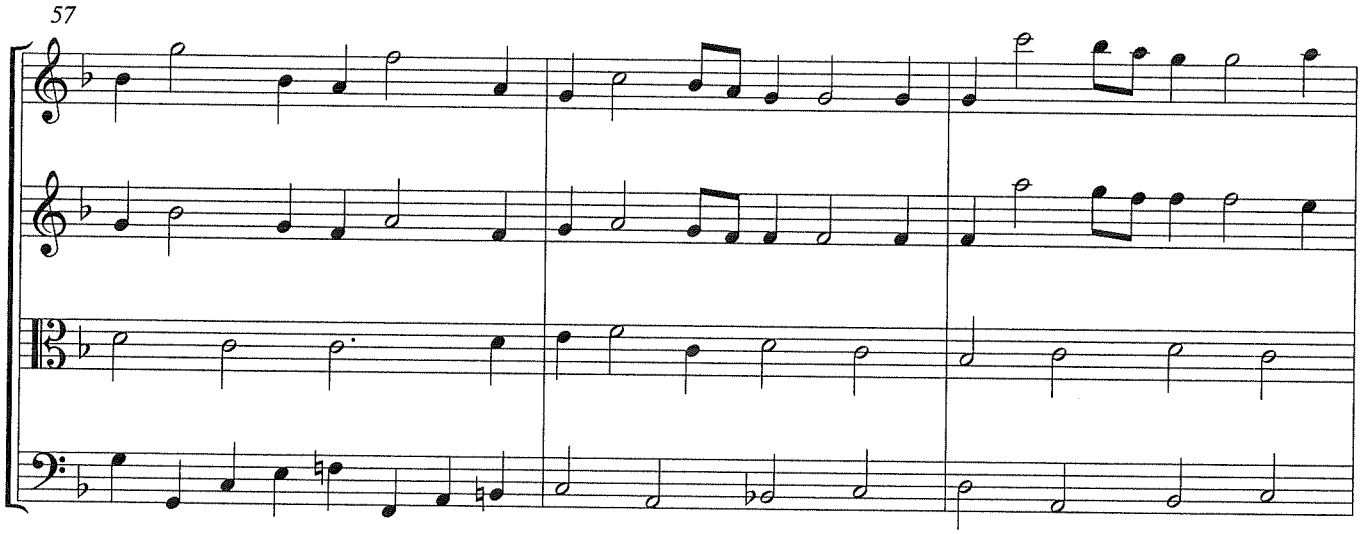


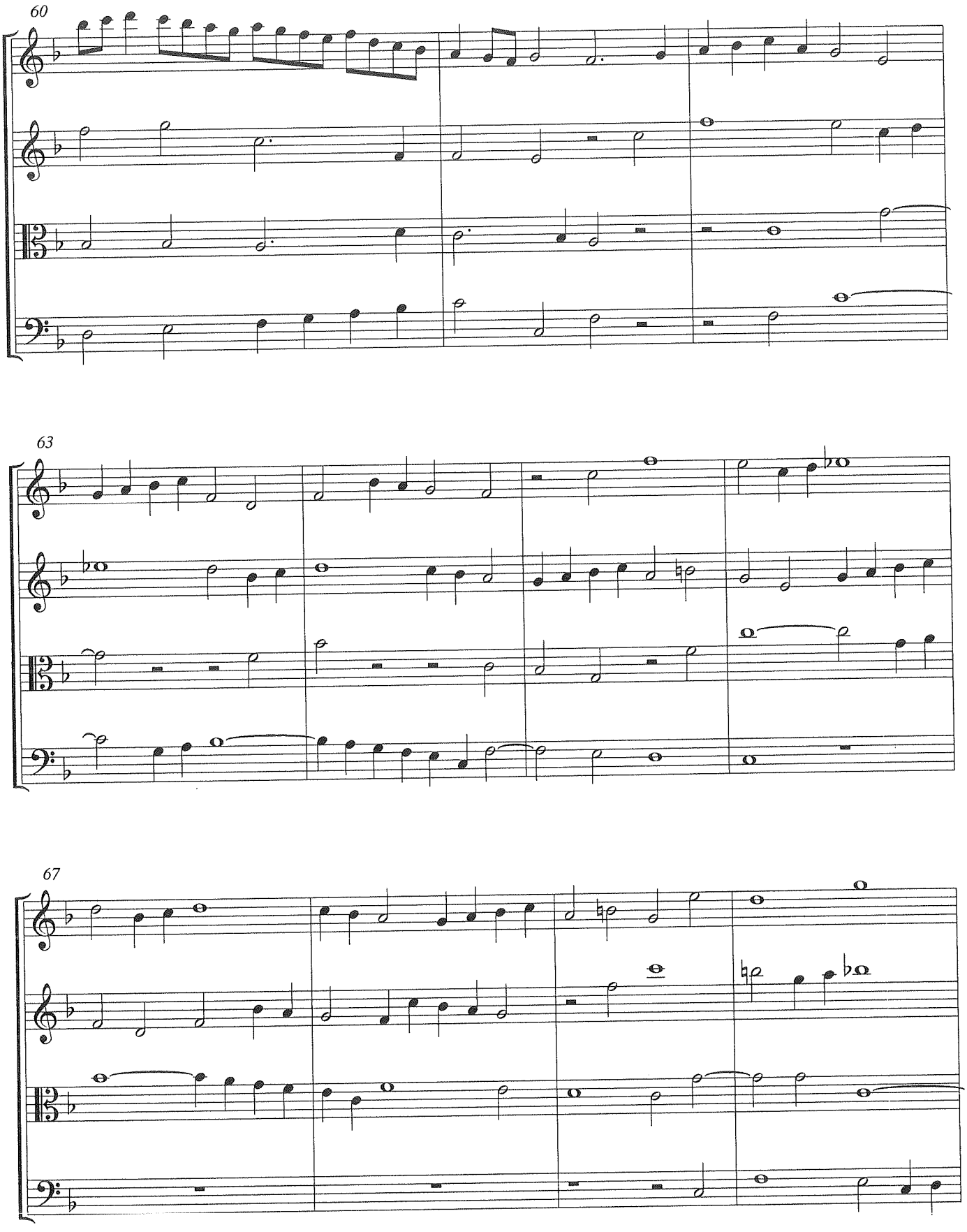
48

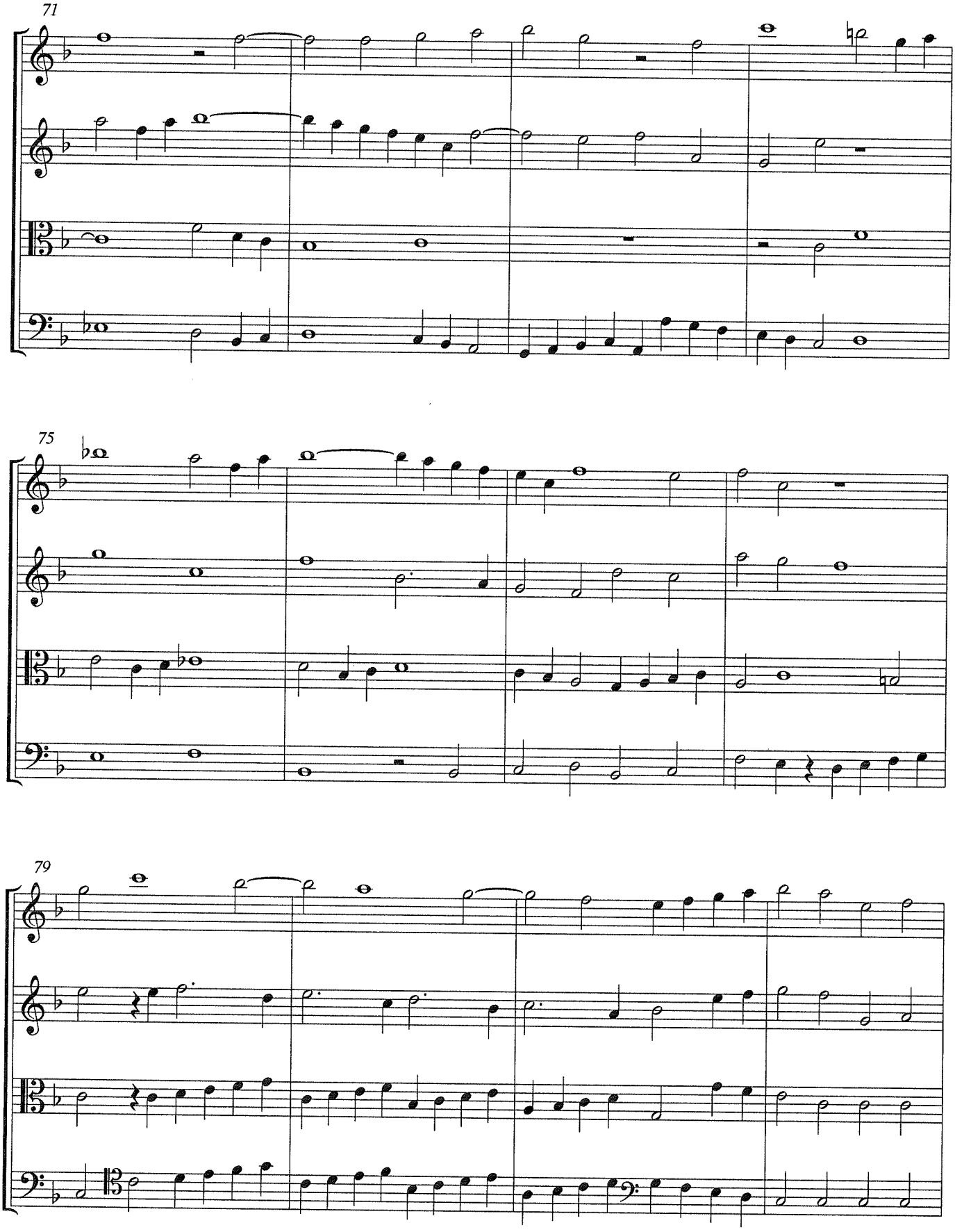


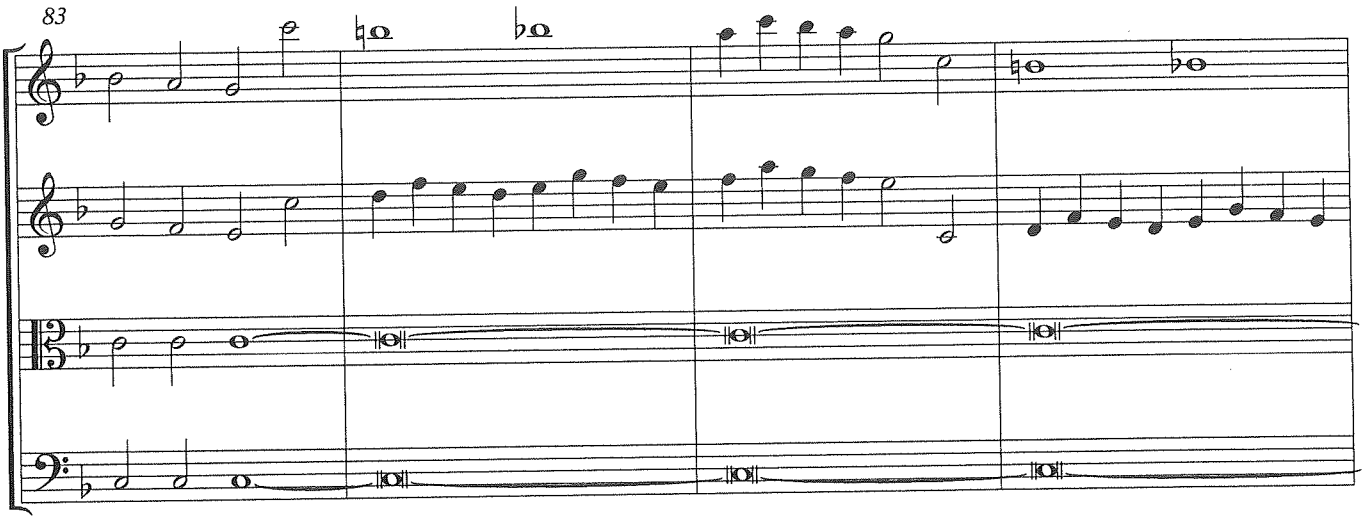

51

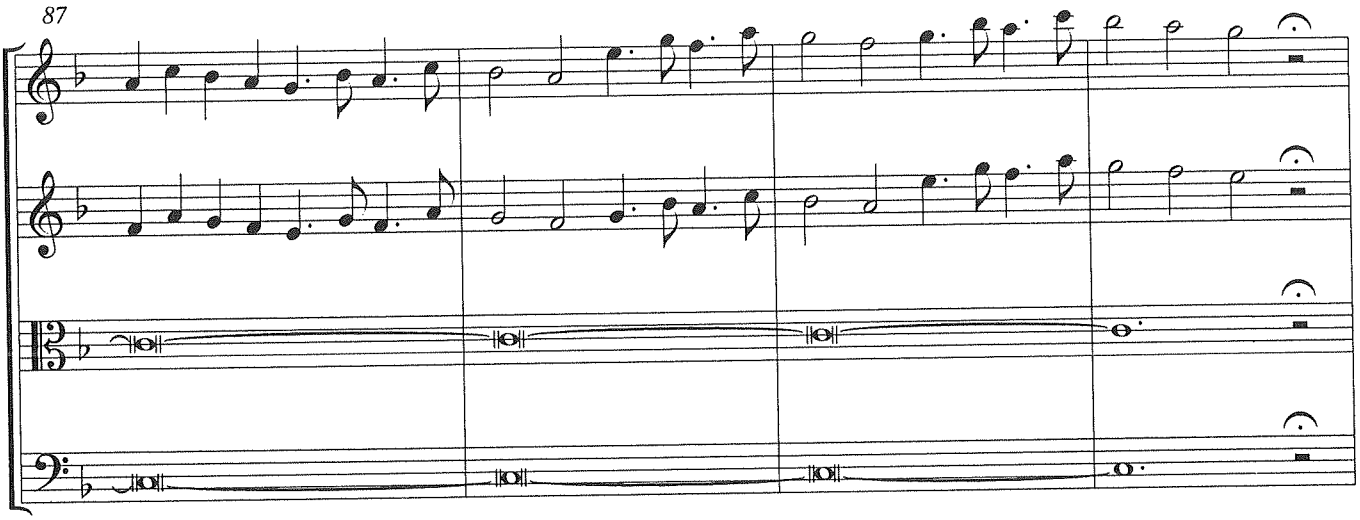

54

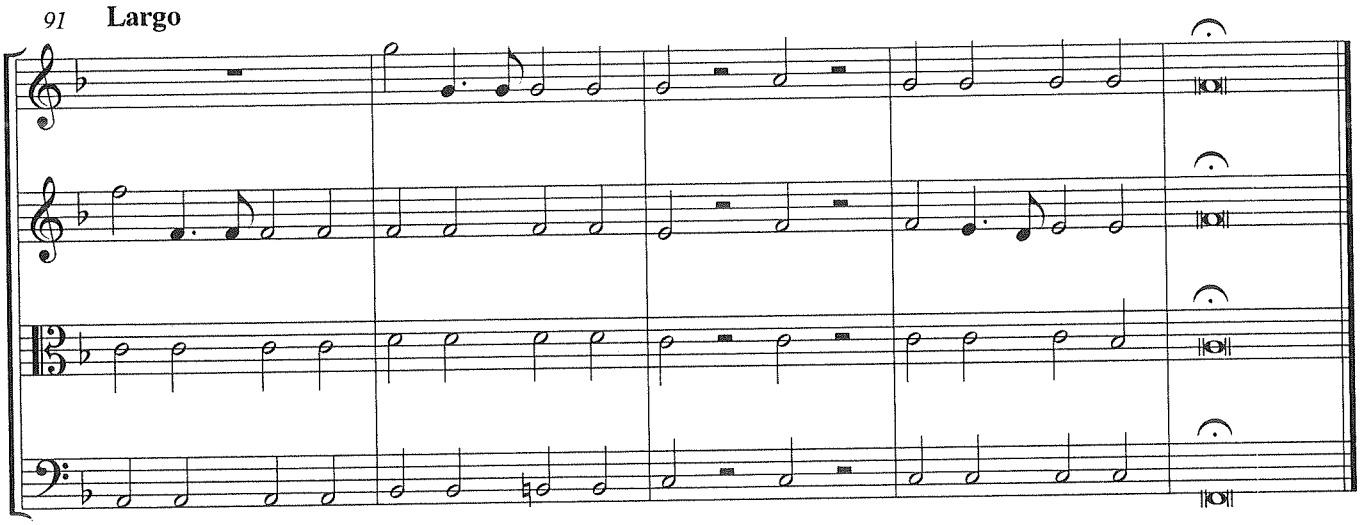

57


60
63
67


71
75
79

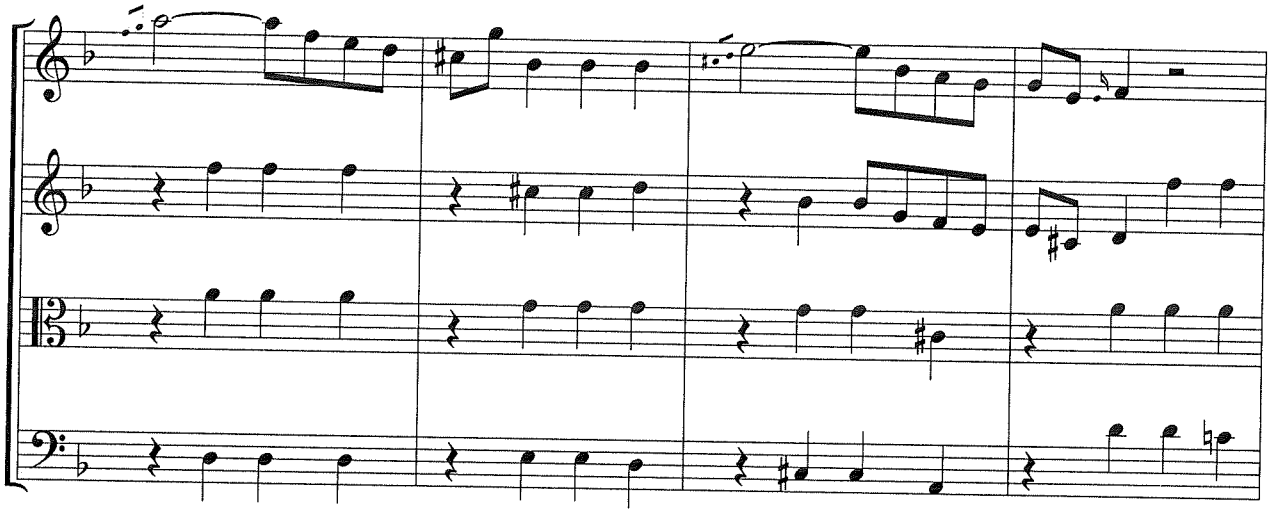

83


87

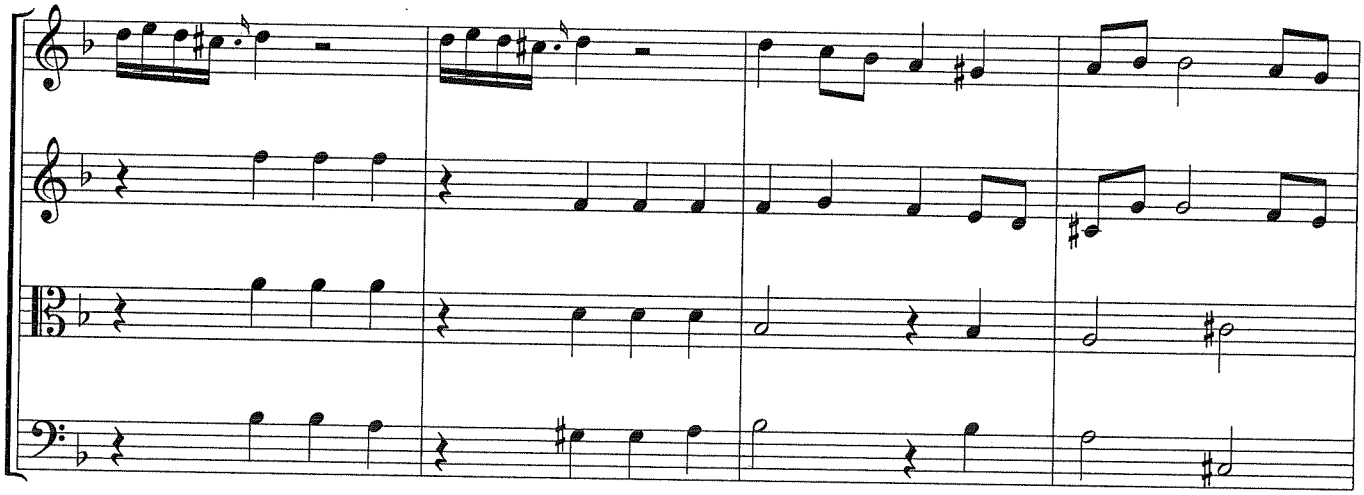

91
Largo

II

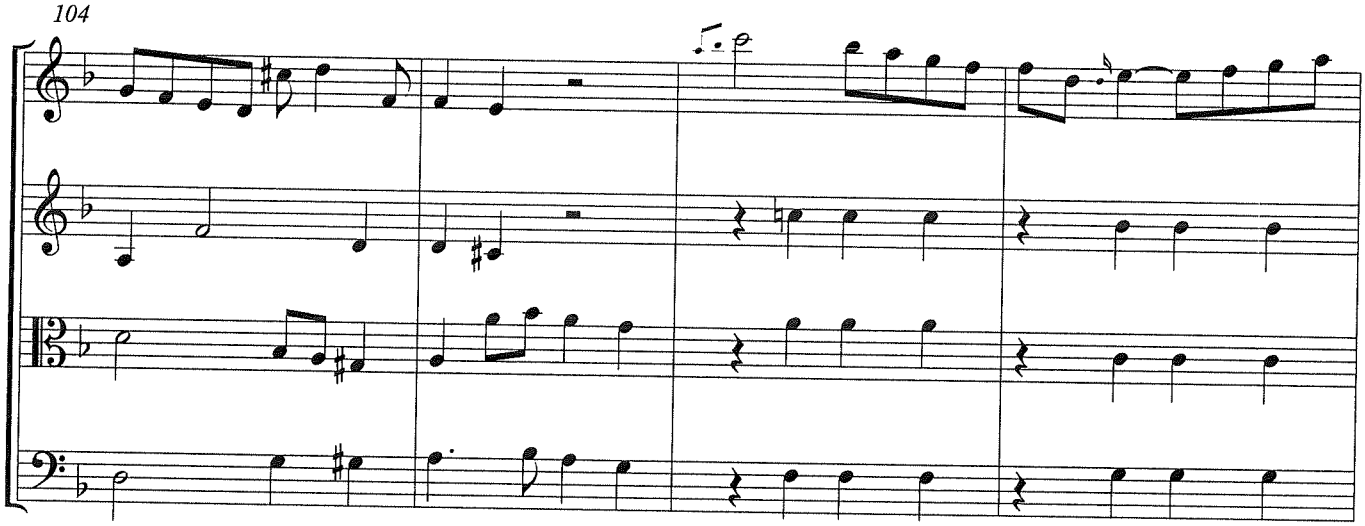
Andante

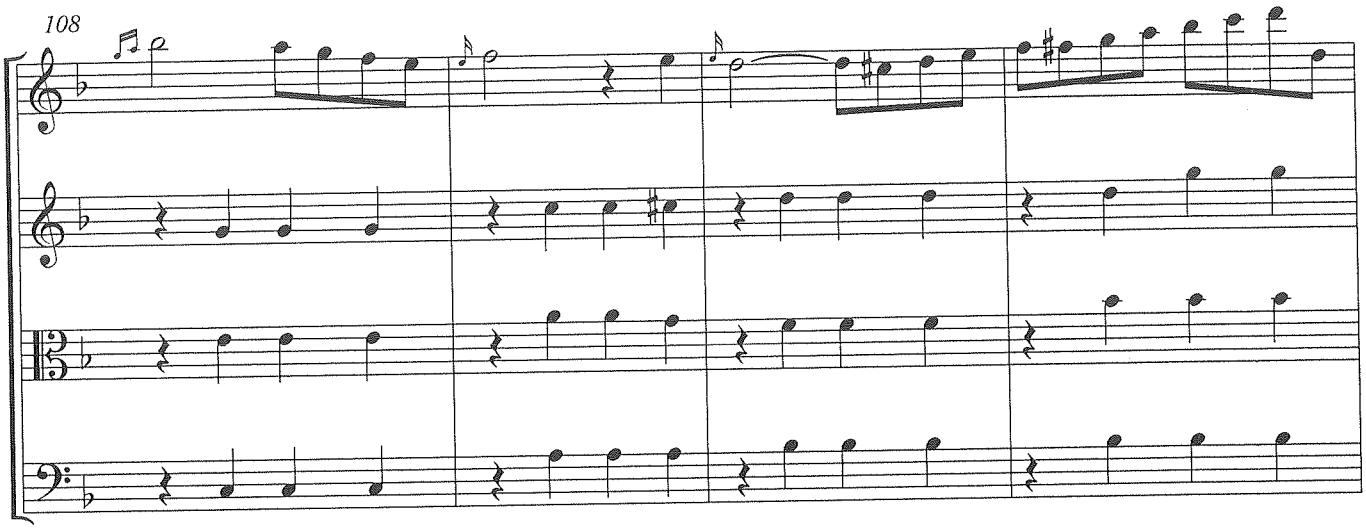


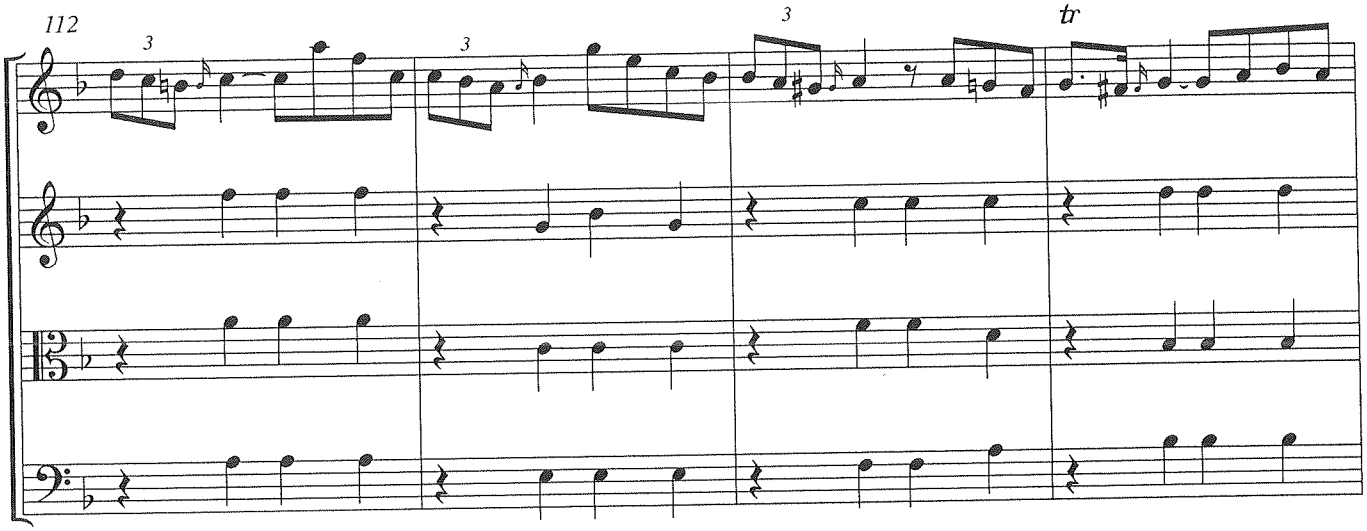
100

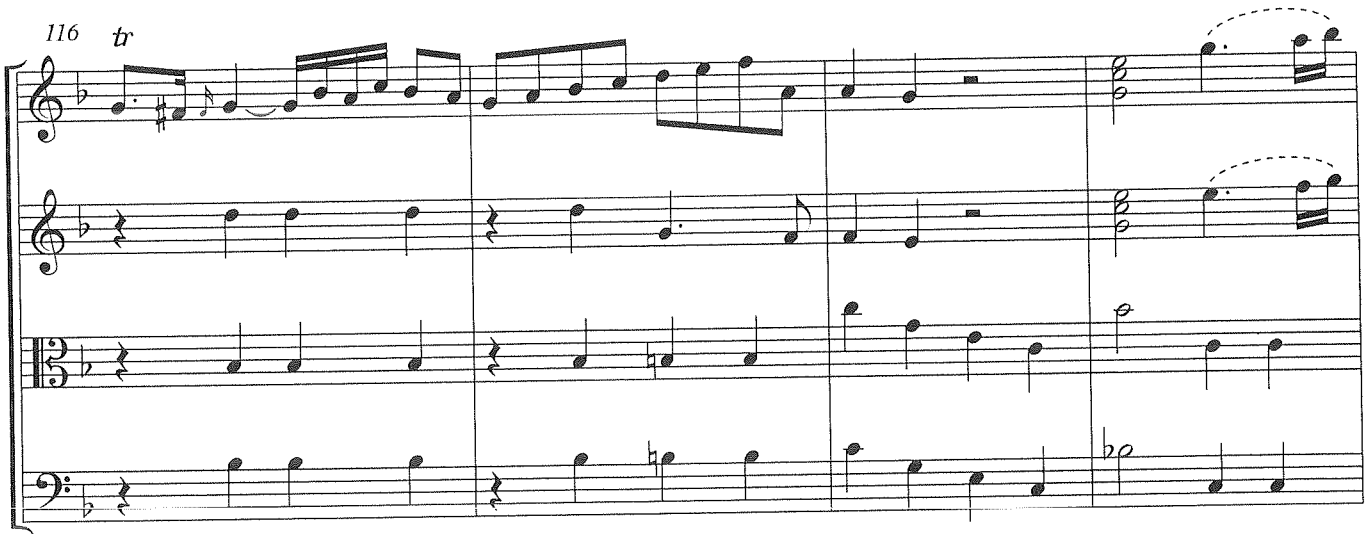


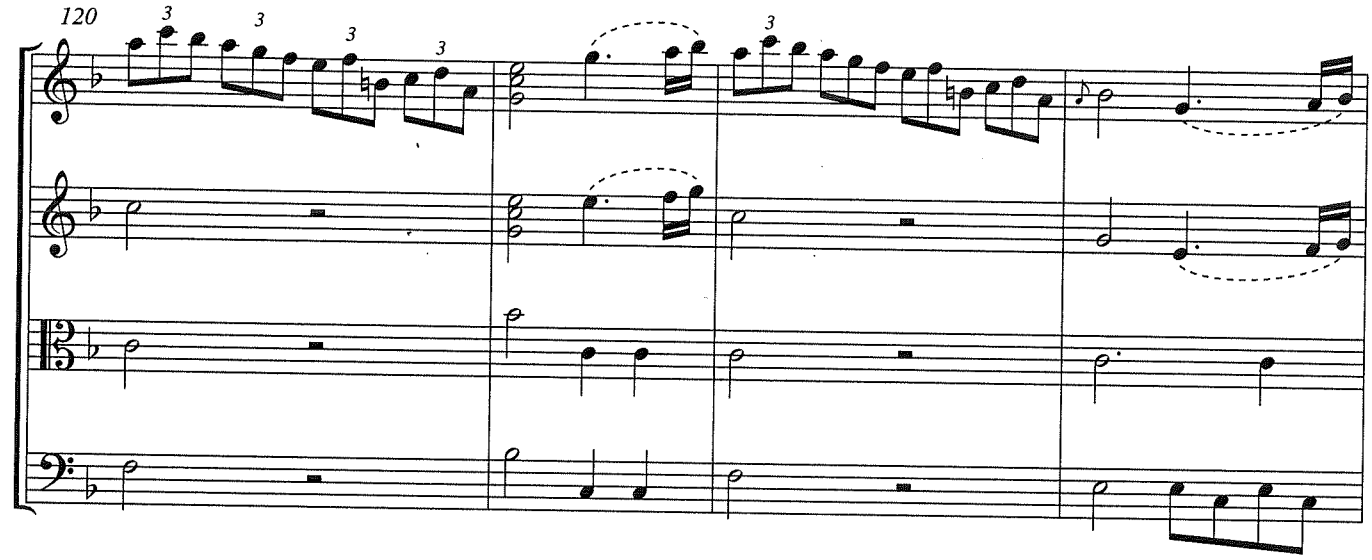
104

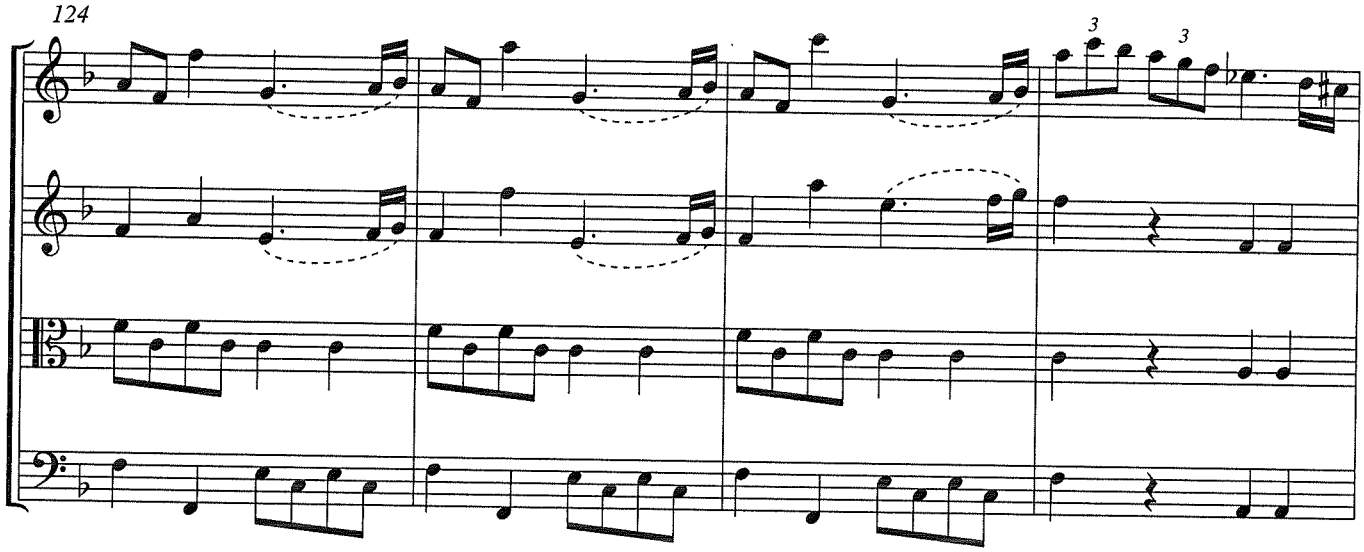


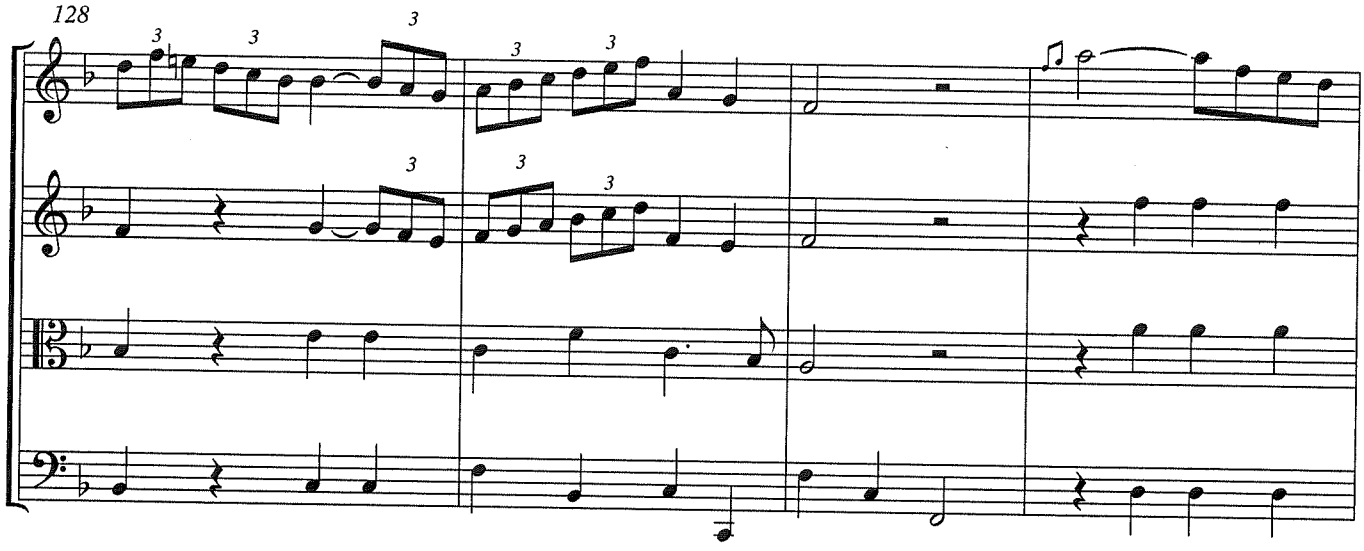

108

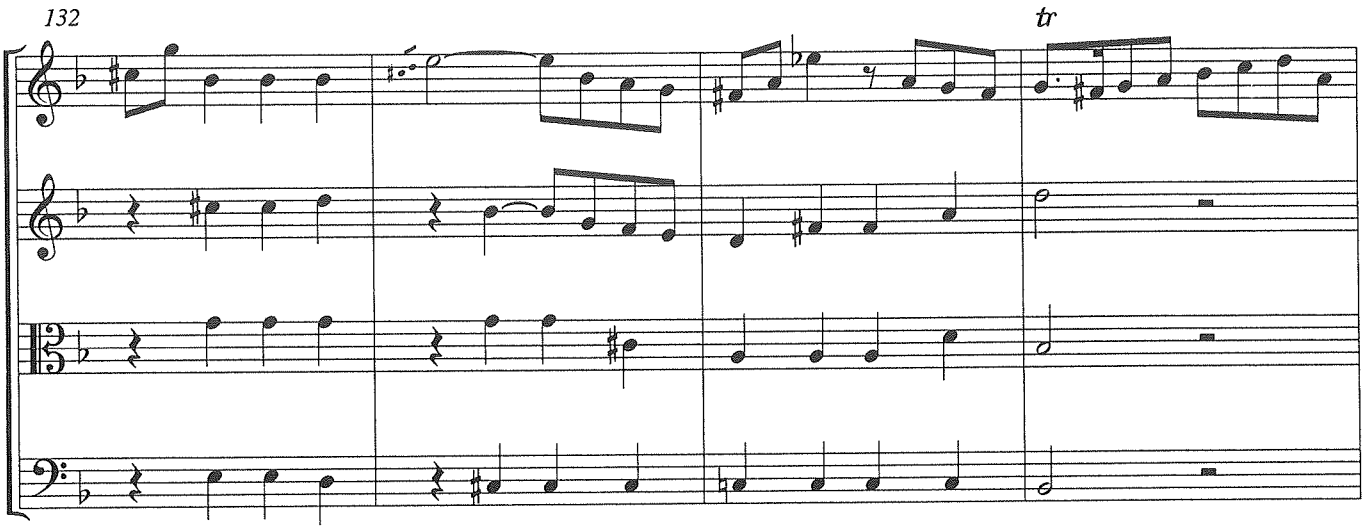

112
3
3
3
tr

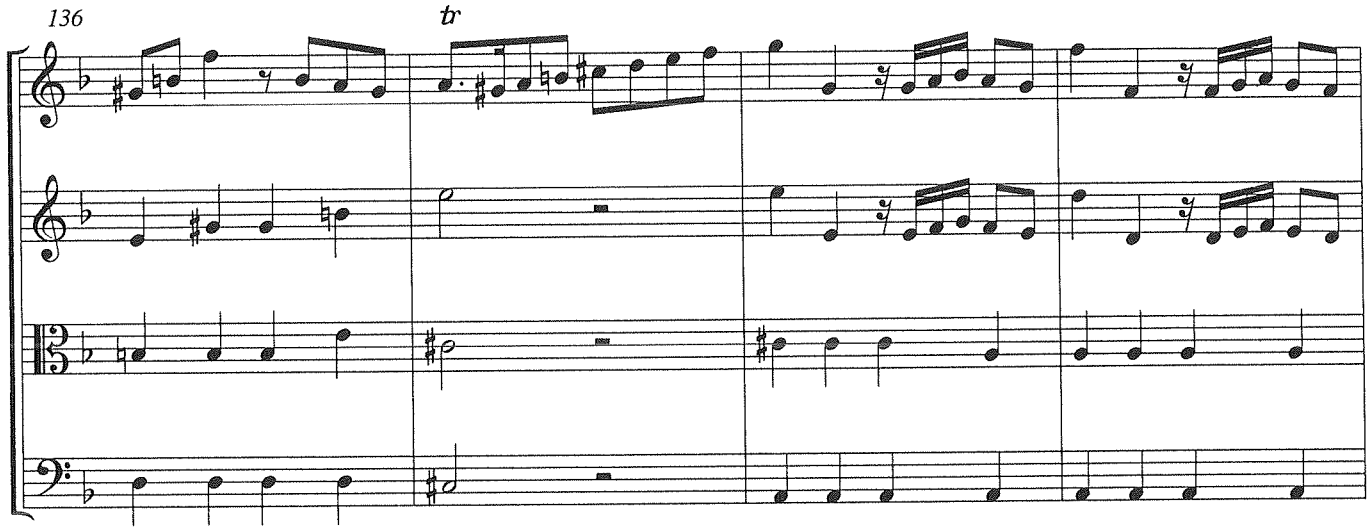

116
tr

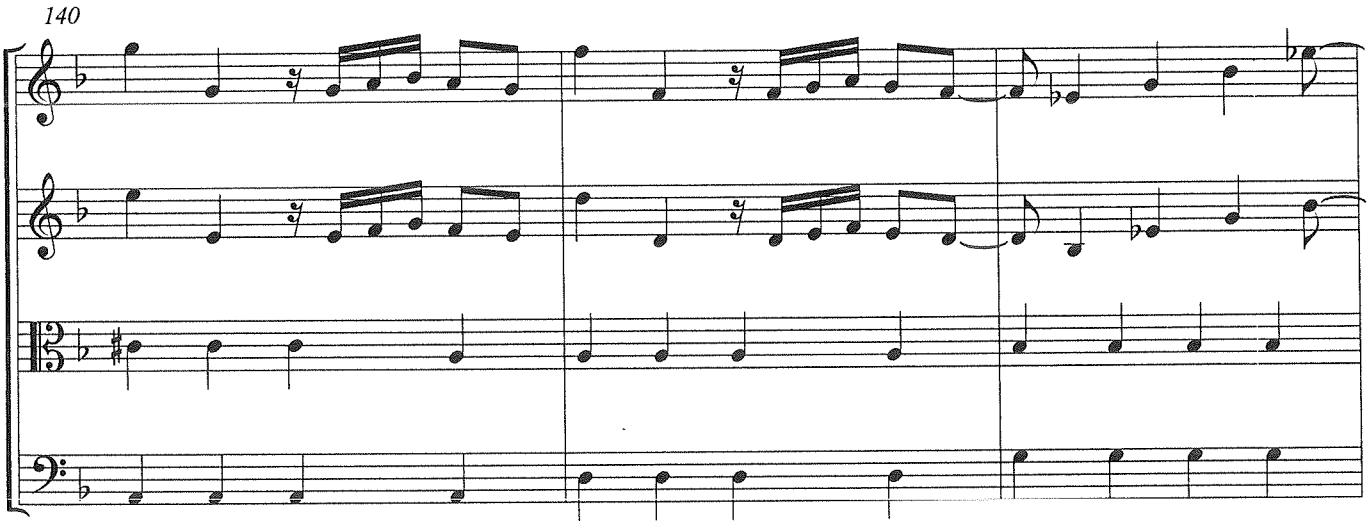

120


124

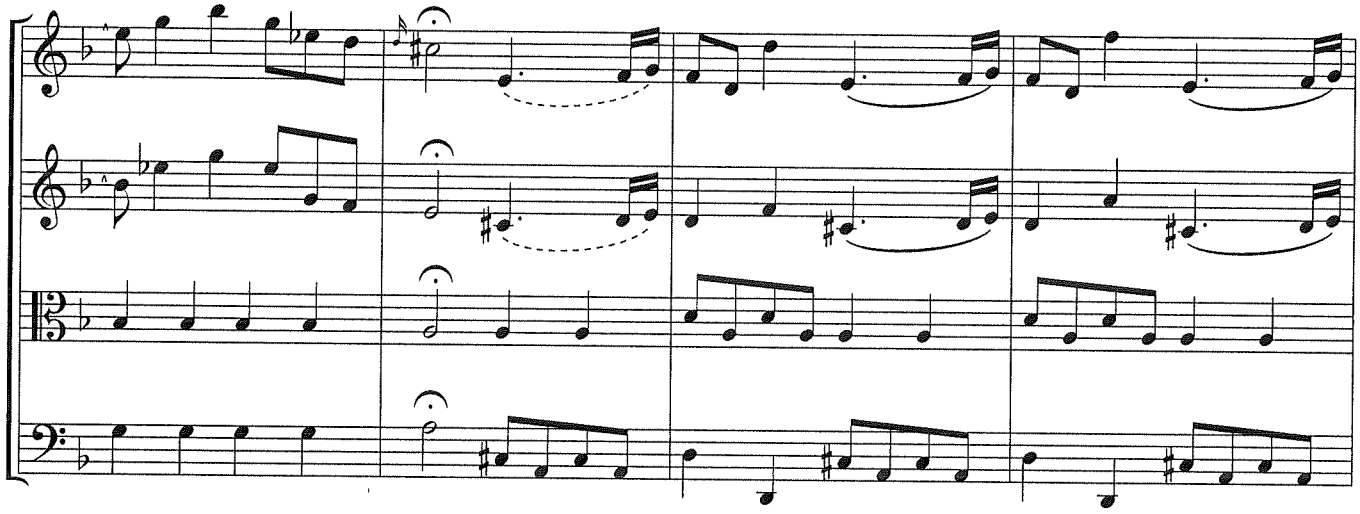

128


132
tr

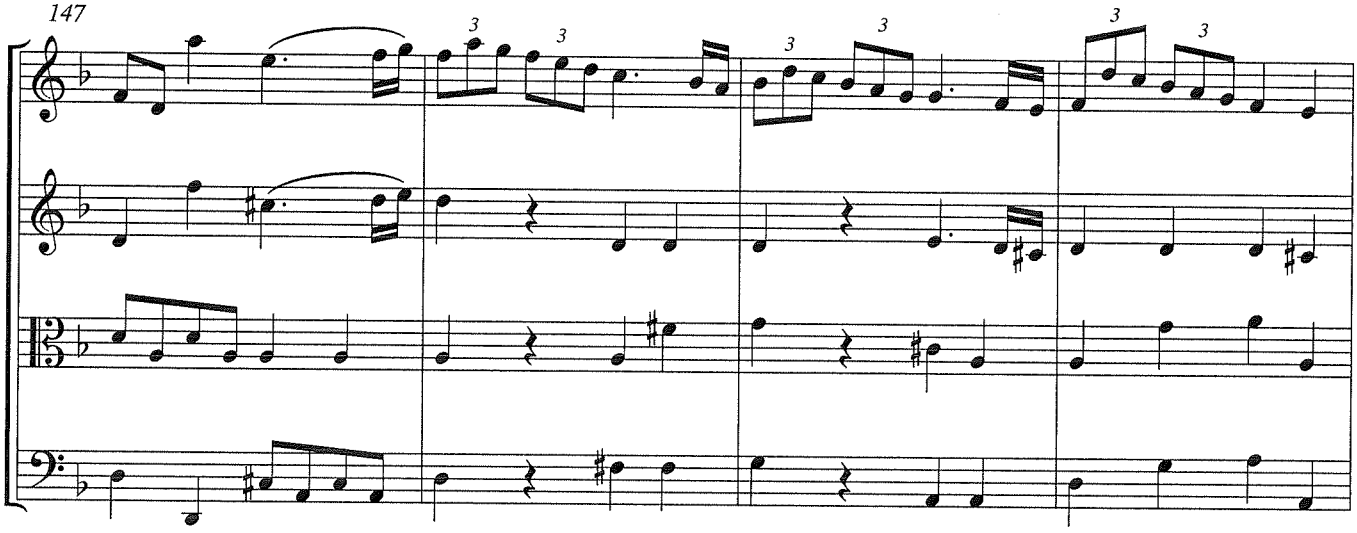

136
tr


140

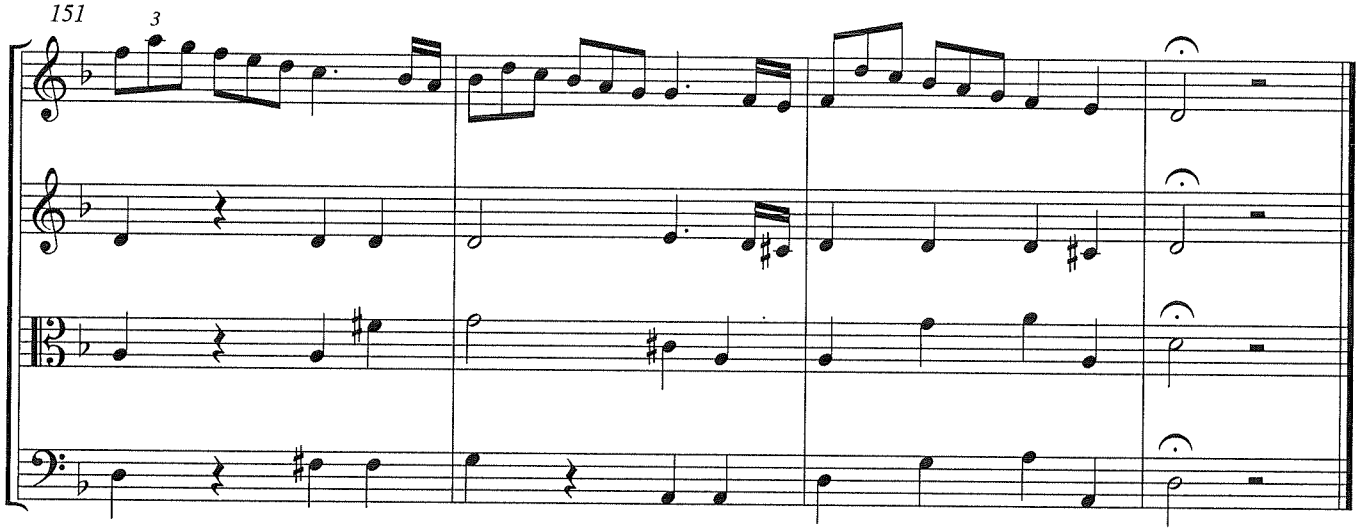
143



147

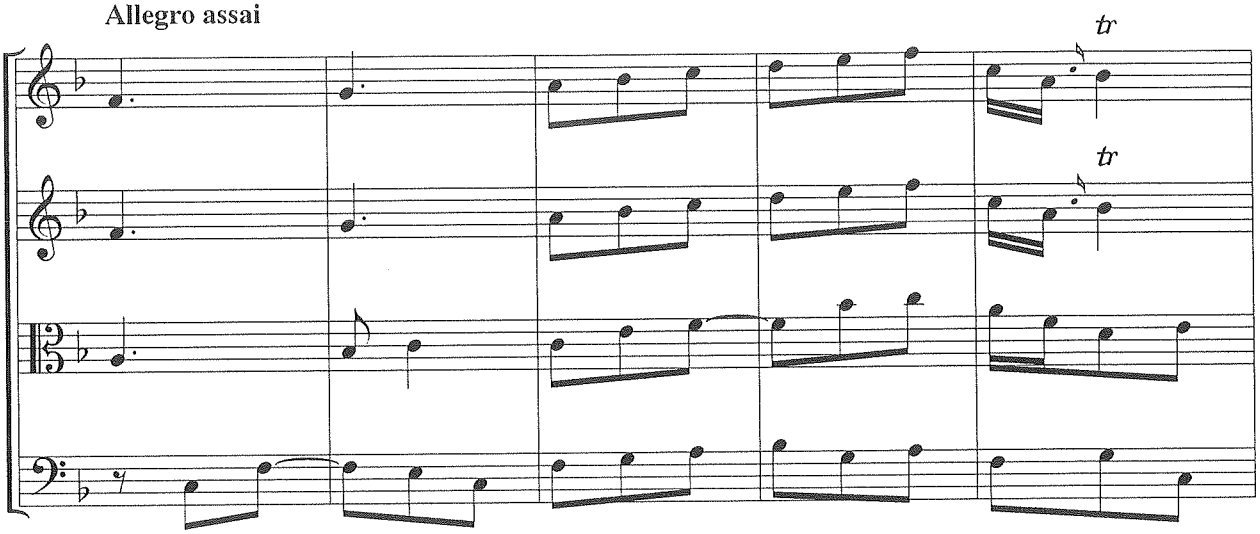


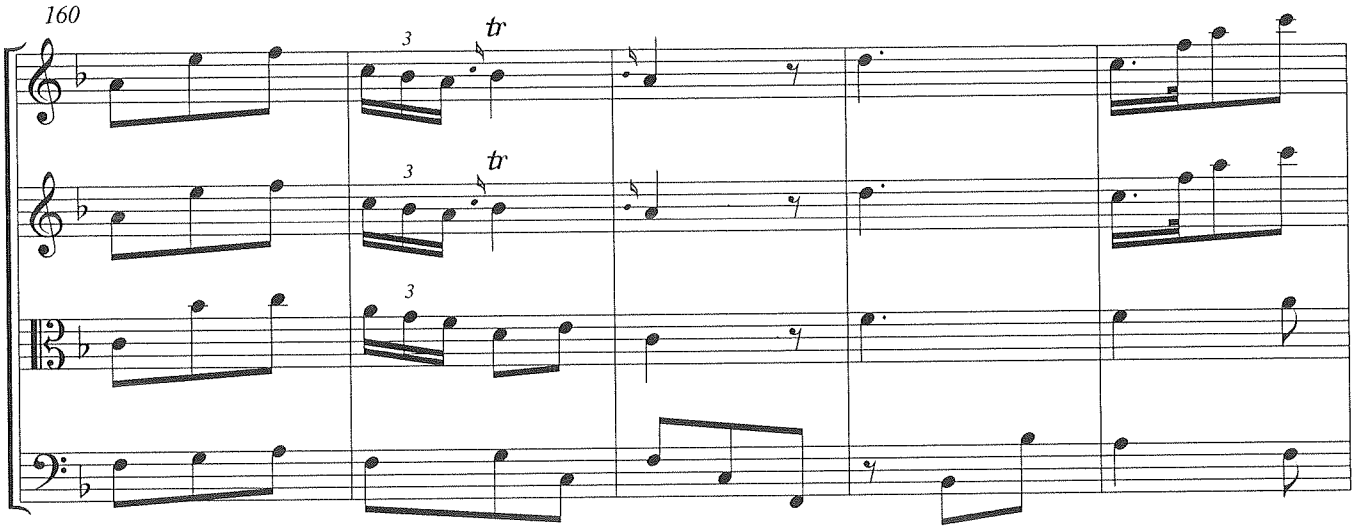
151

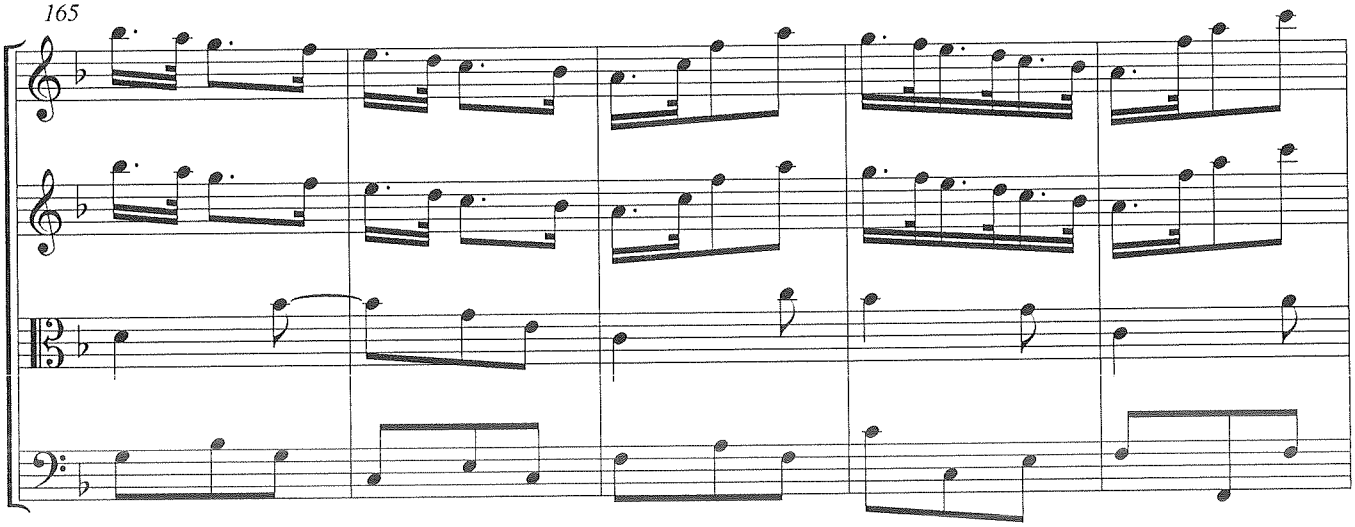


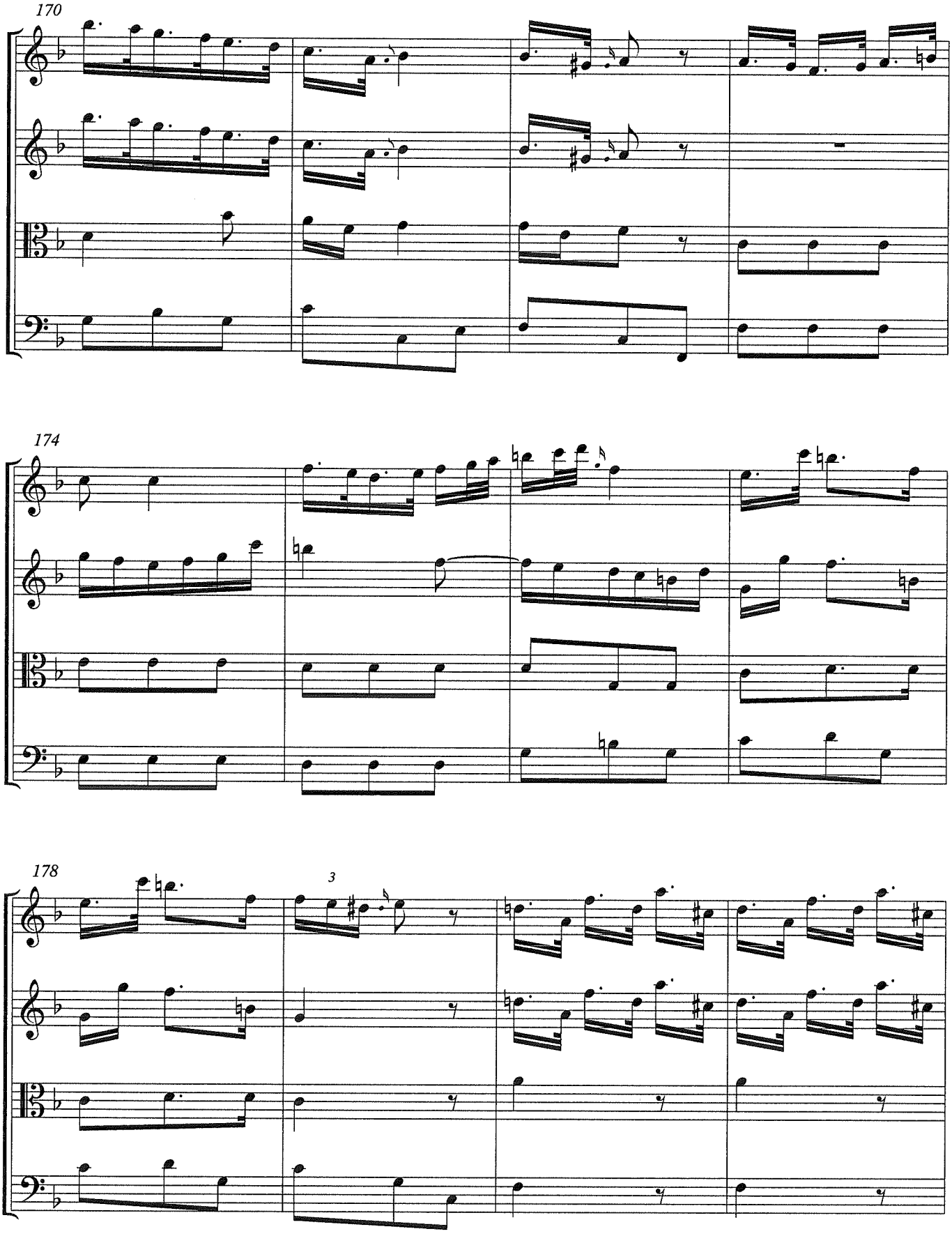
III

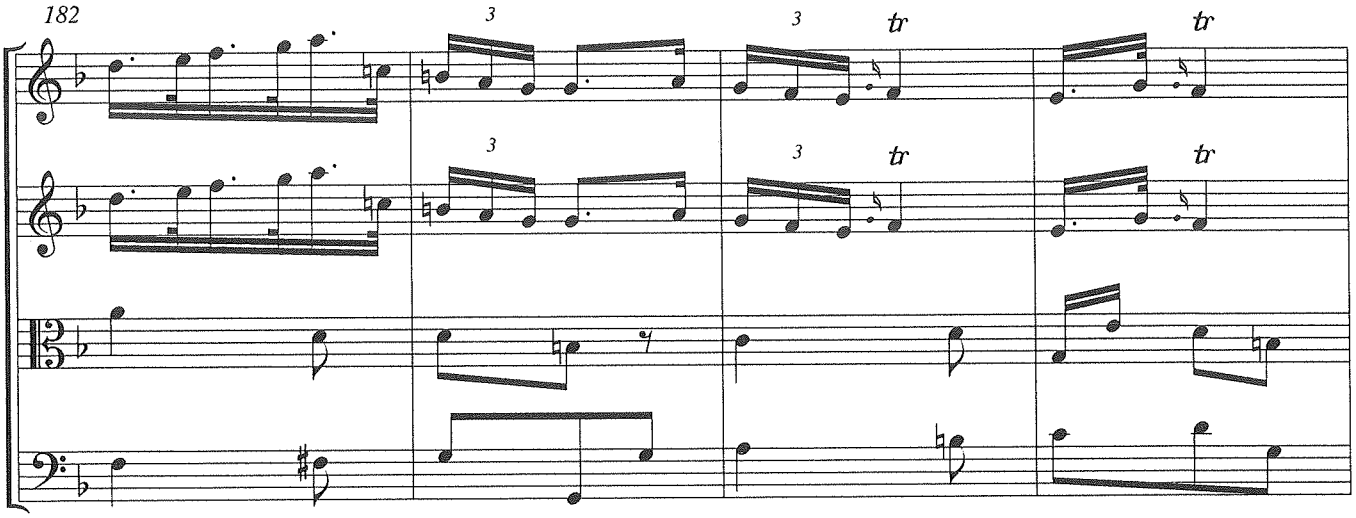
Allegro assai

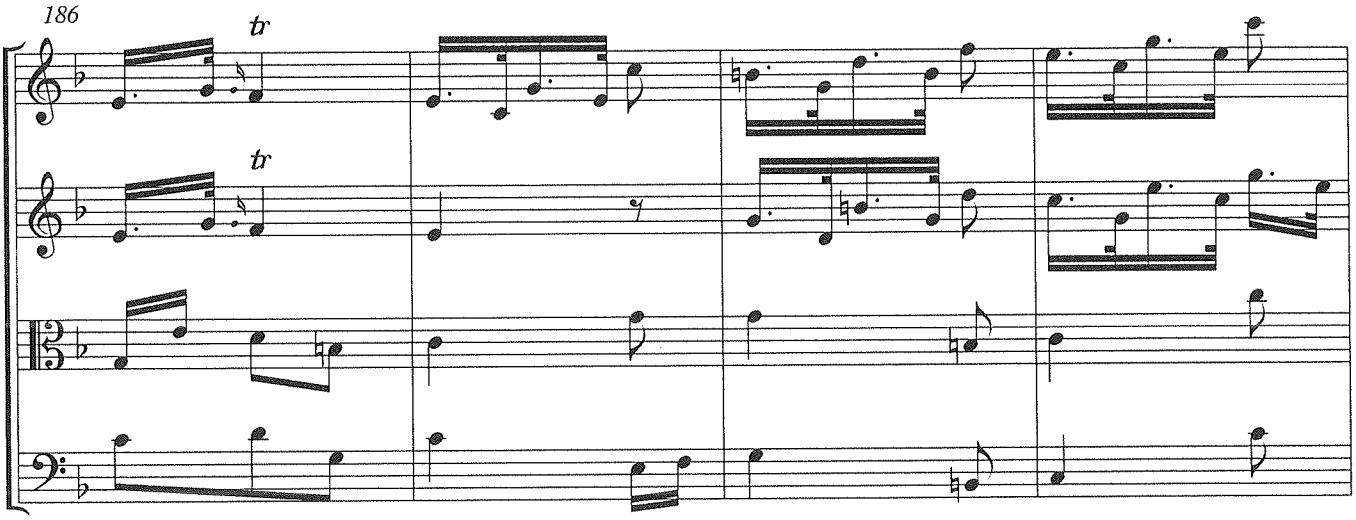


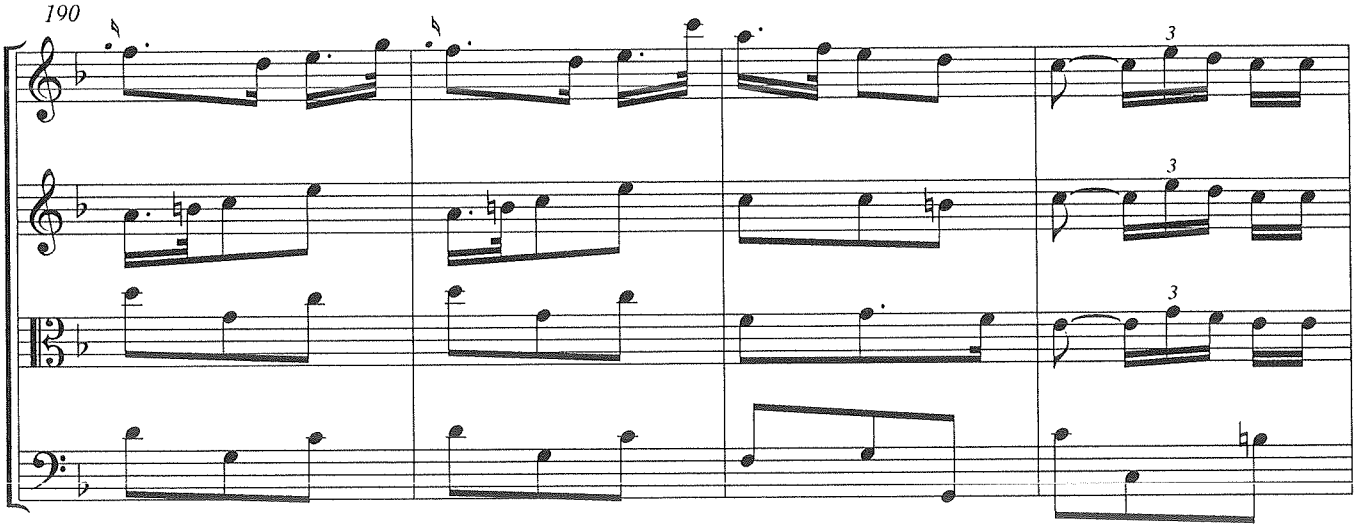




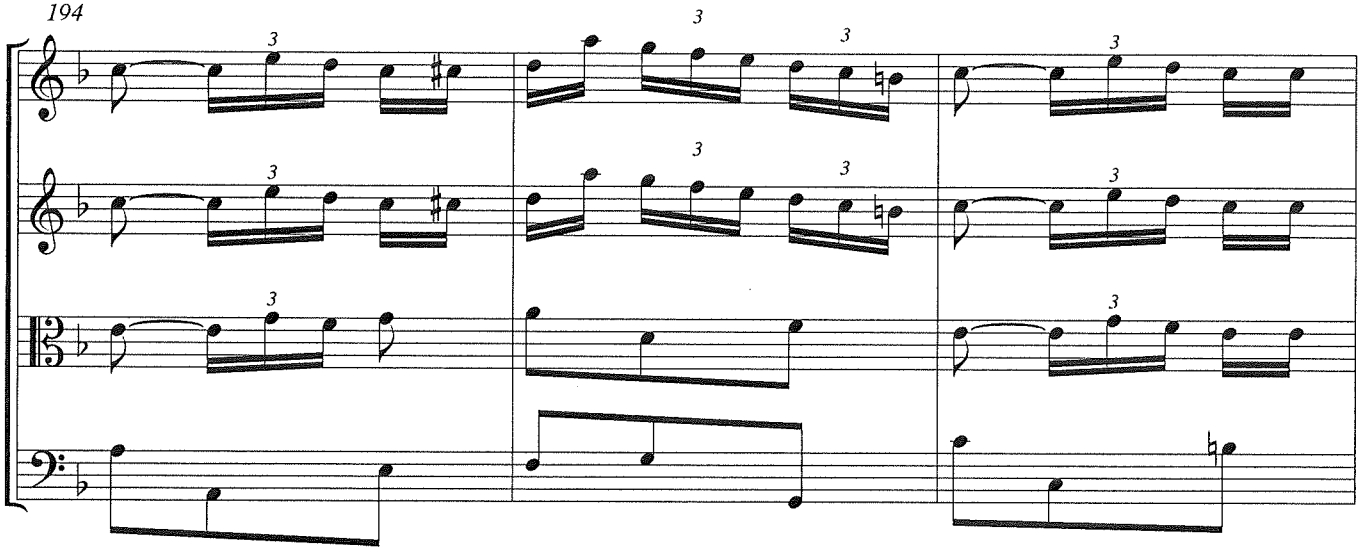

170
174
178
3


182
3
3
tr
tr
3
3
tr
tr

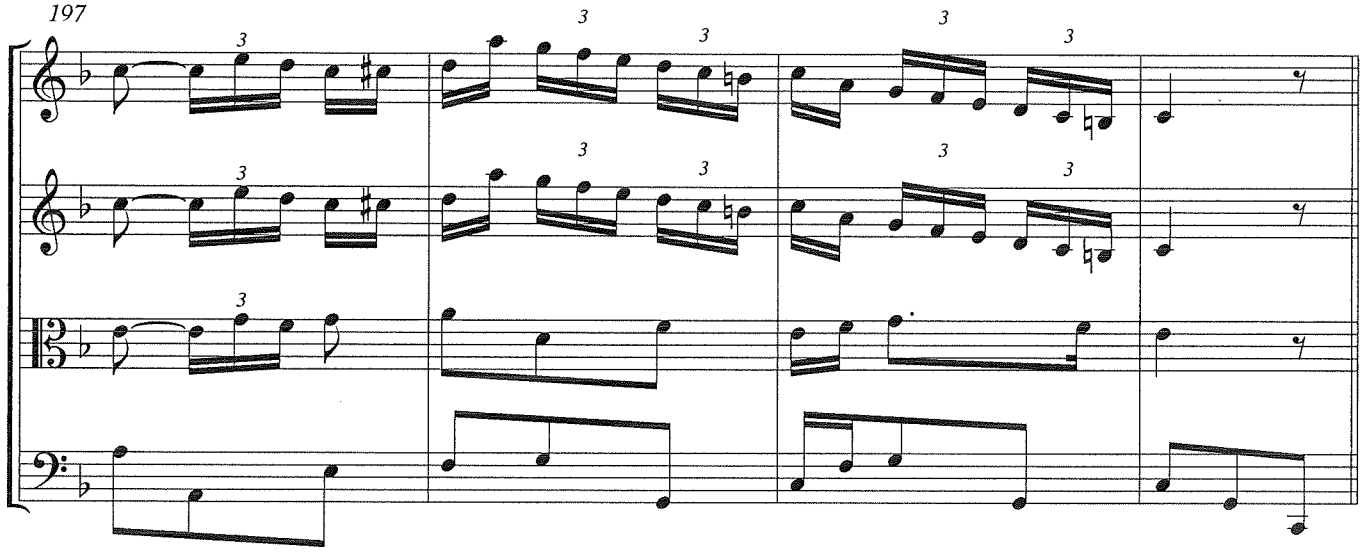

186
tr
tr


190
3
3
3

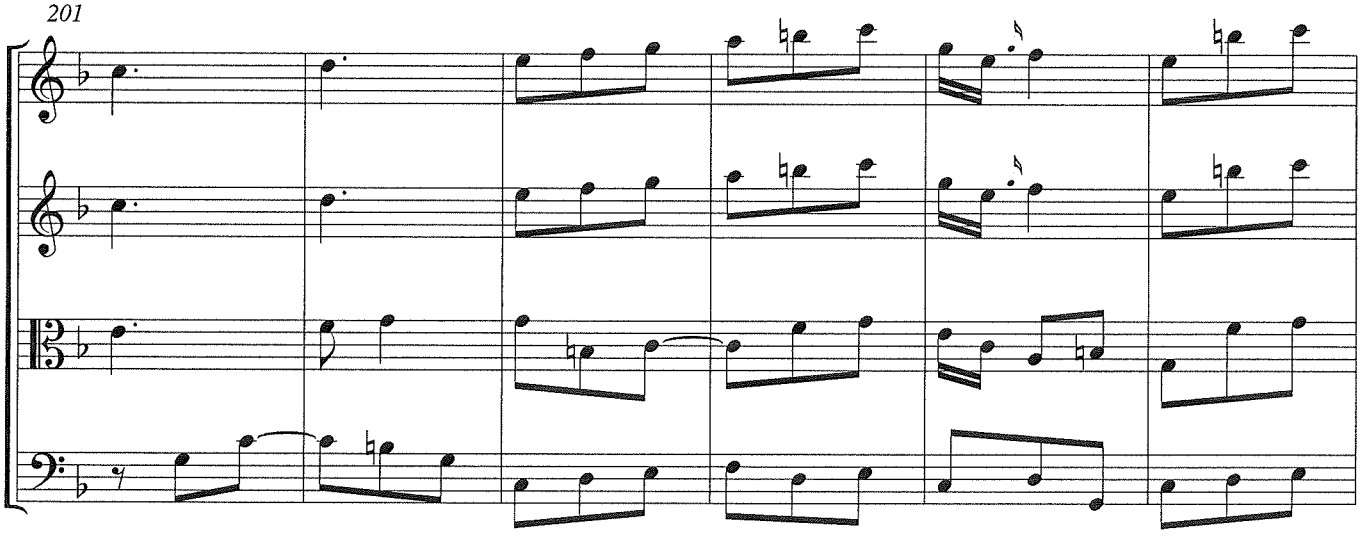
194

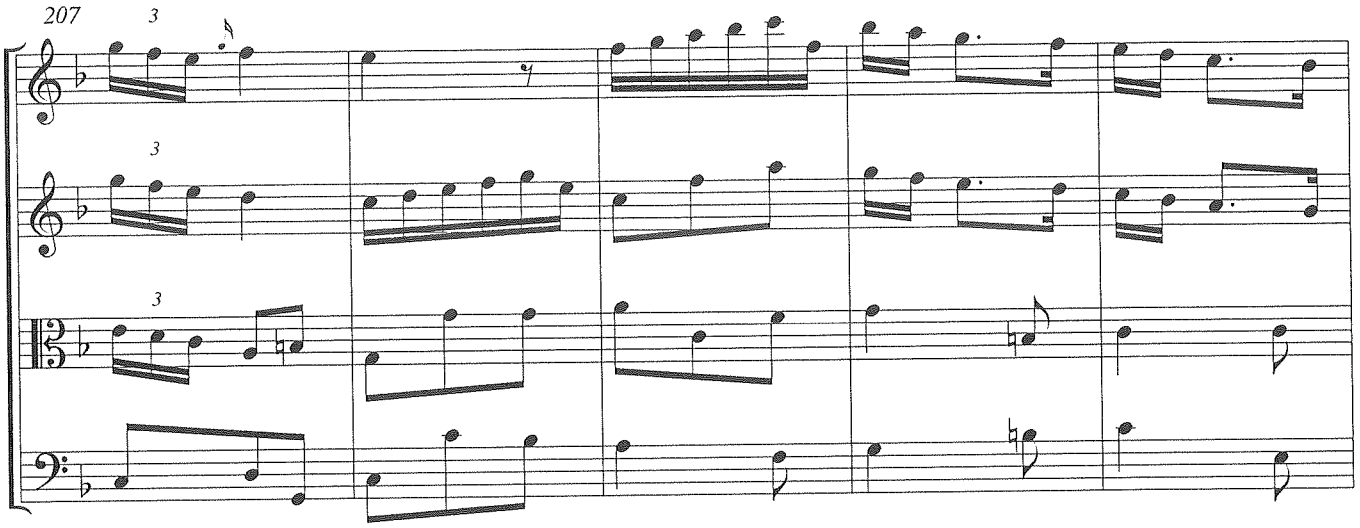


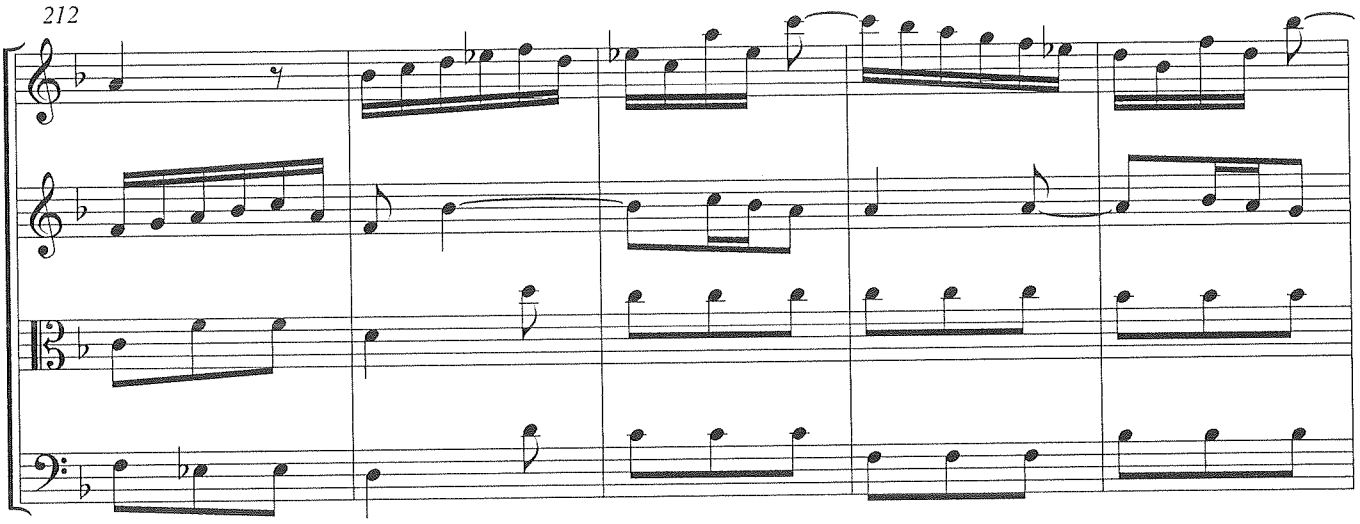
197

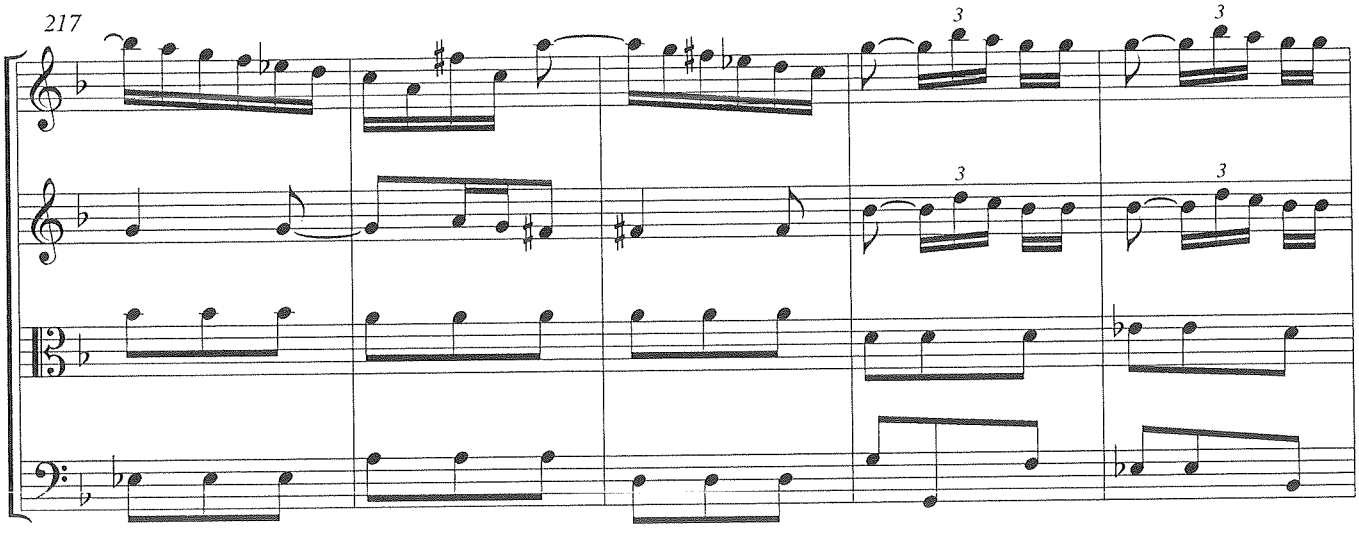


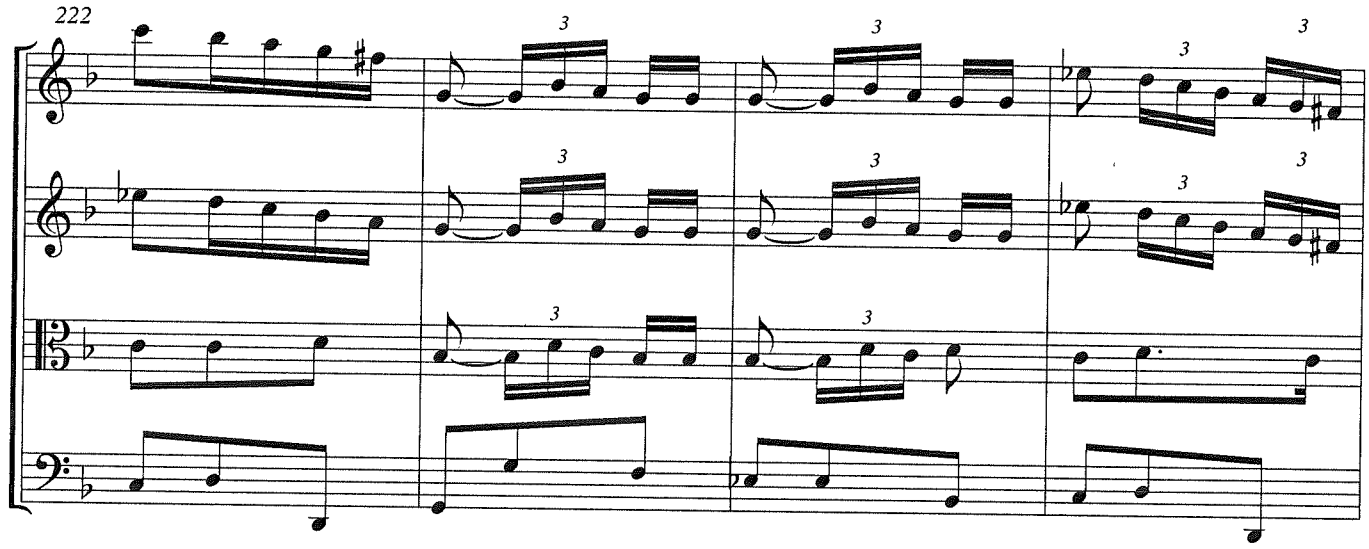
201

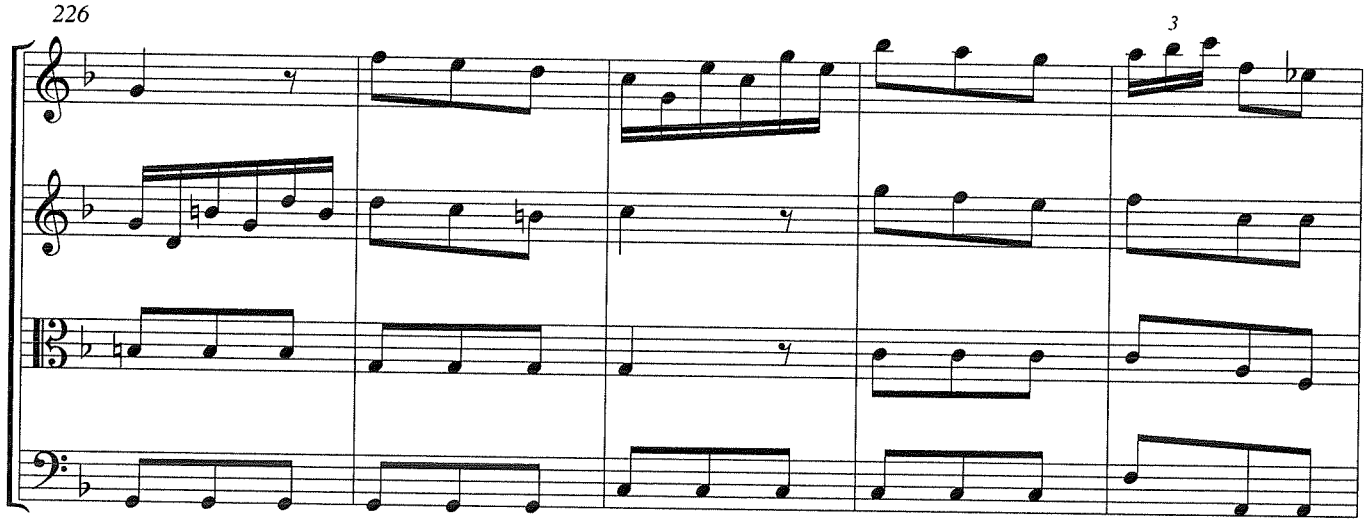


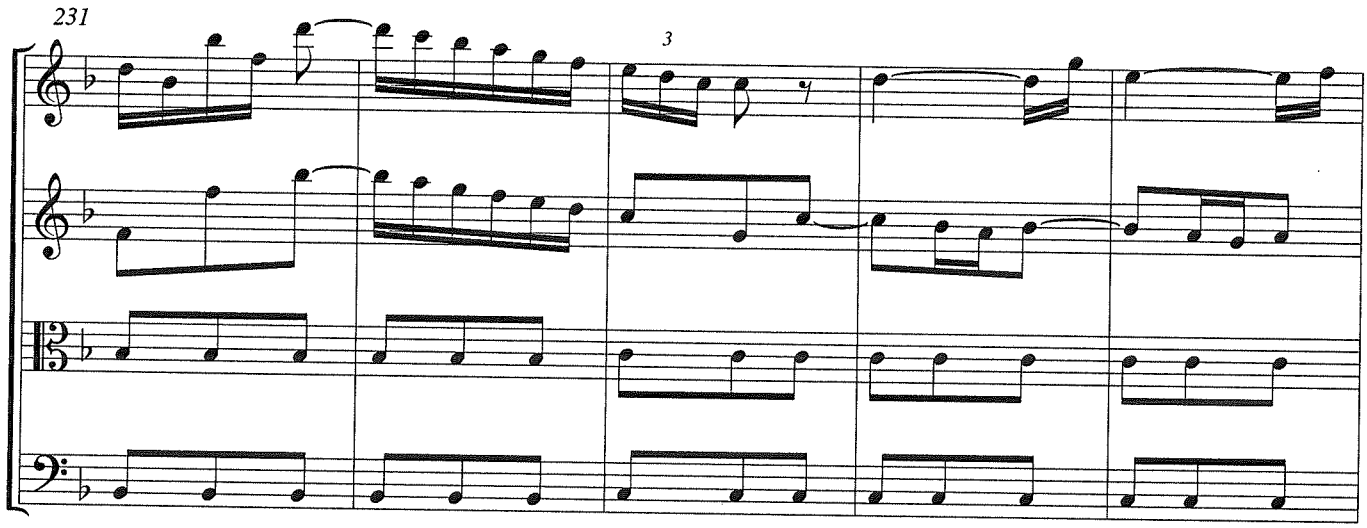

207
3
3
3

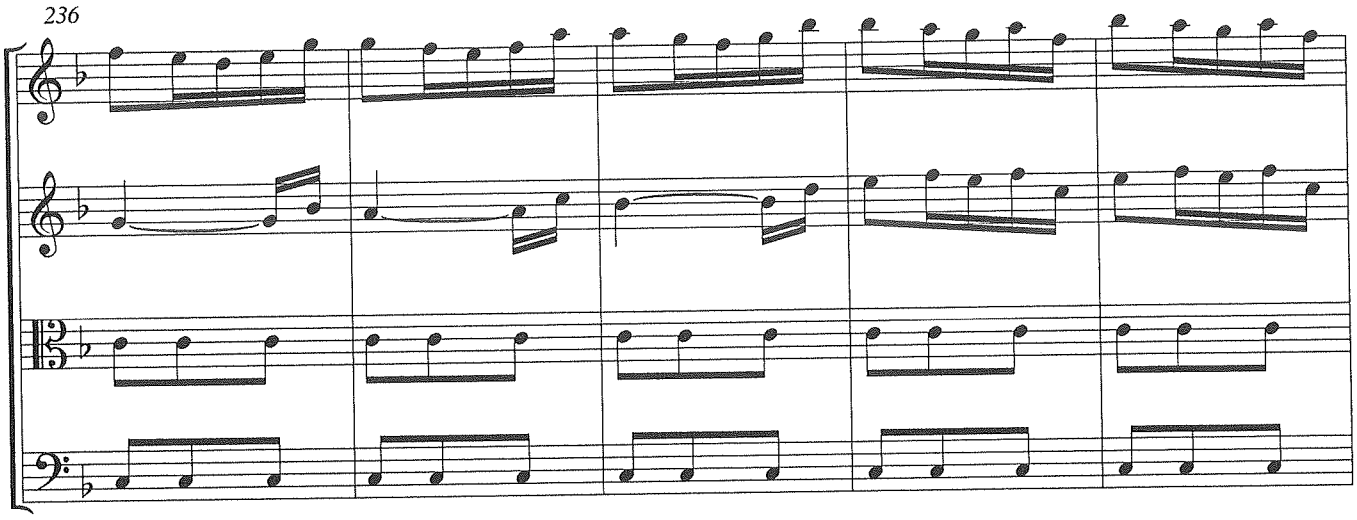

212

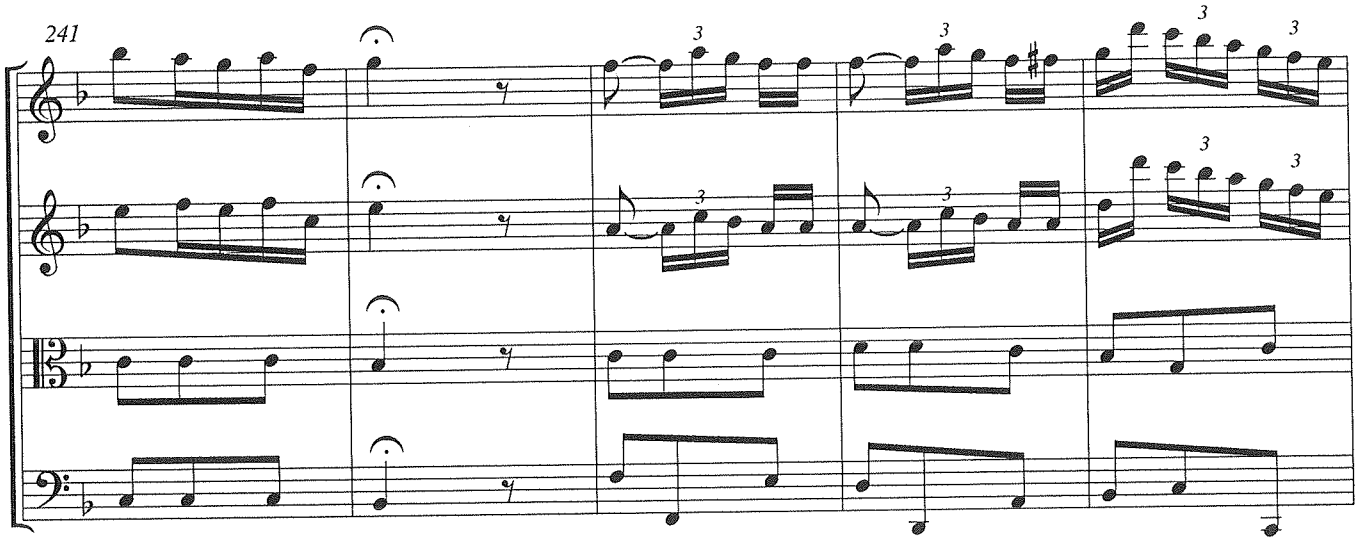

217
3
3
3
3

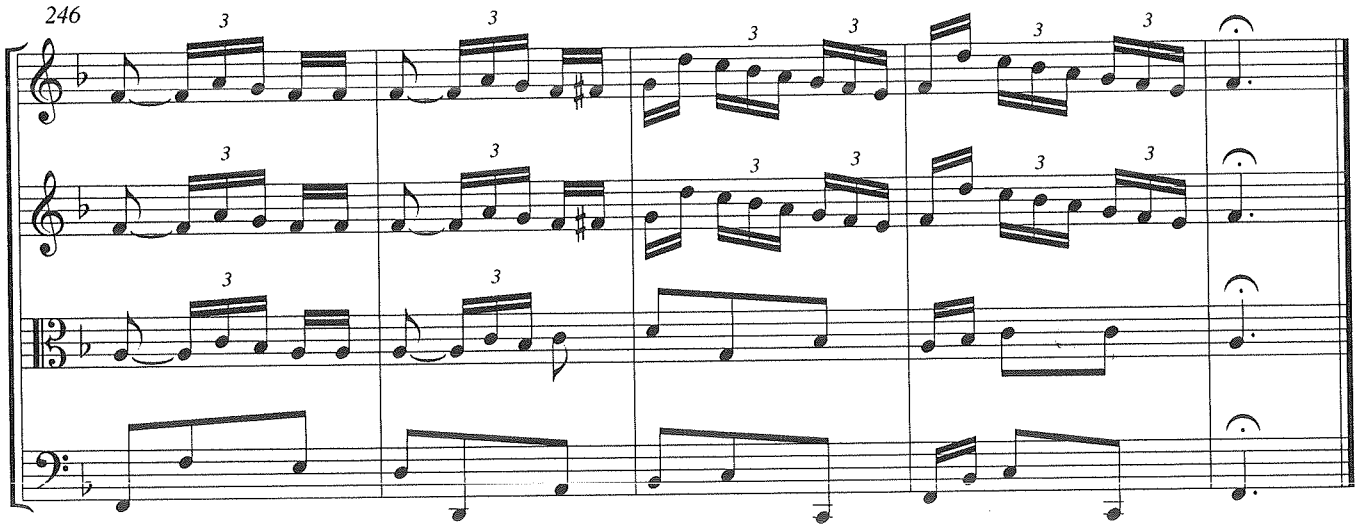

222
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3


226
3


231
3


236


241

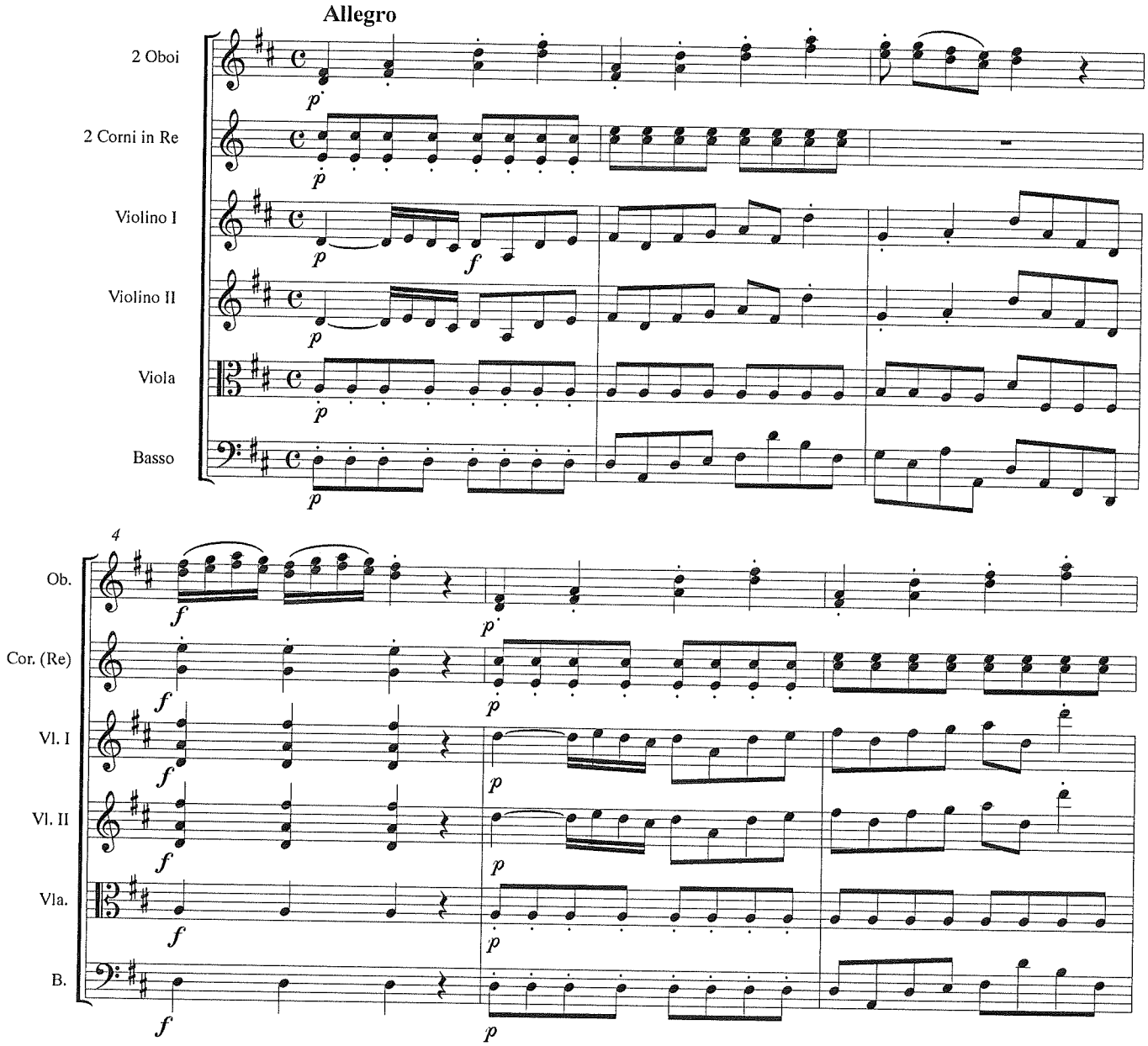

246

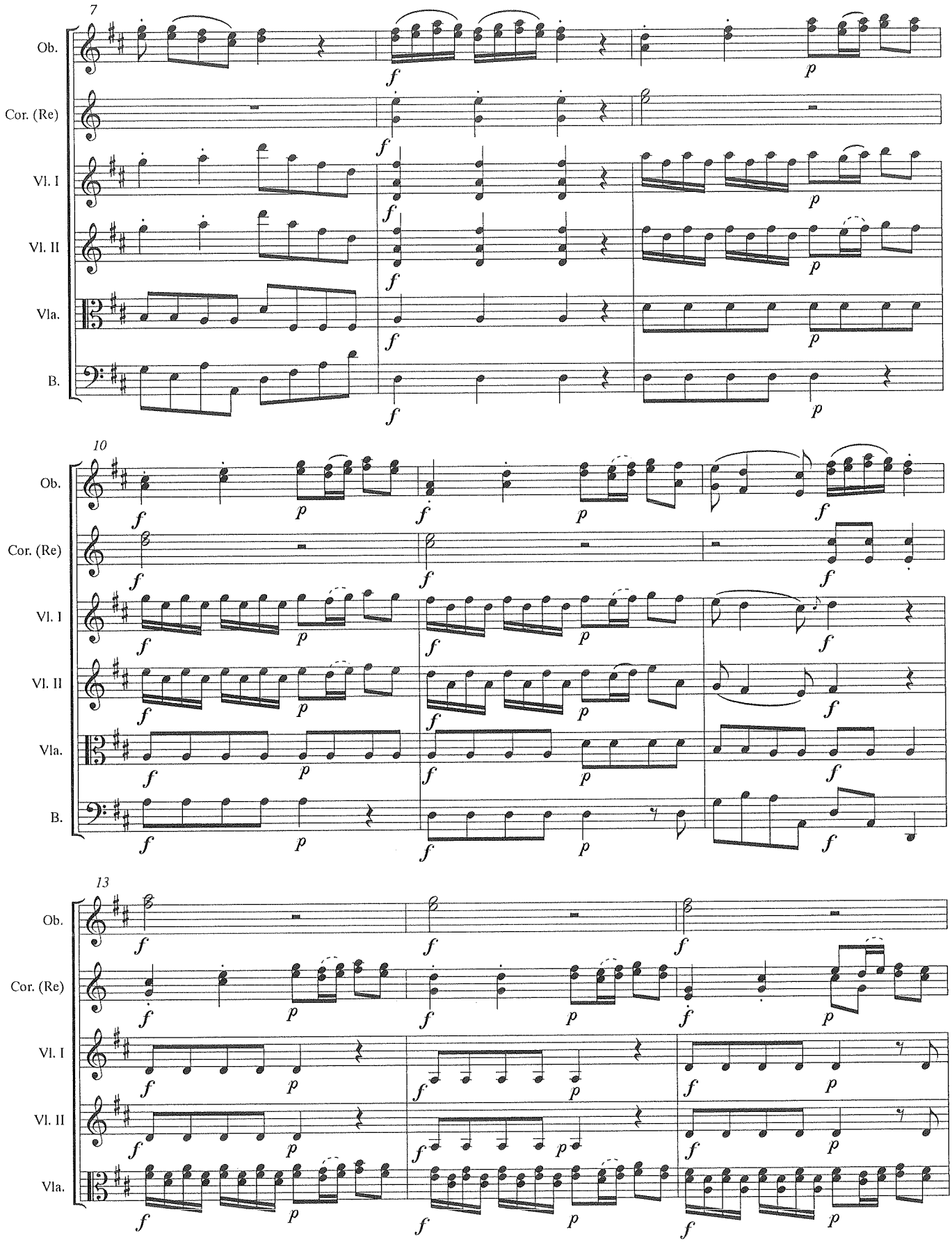
Sinfonia

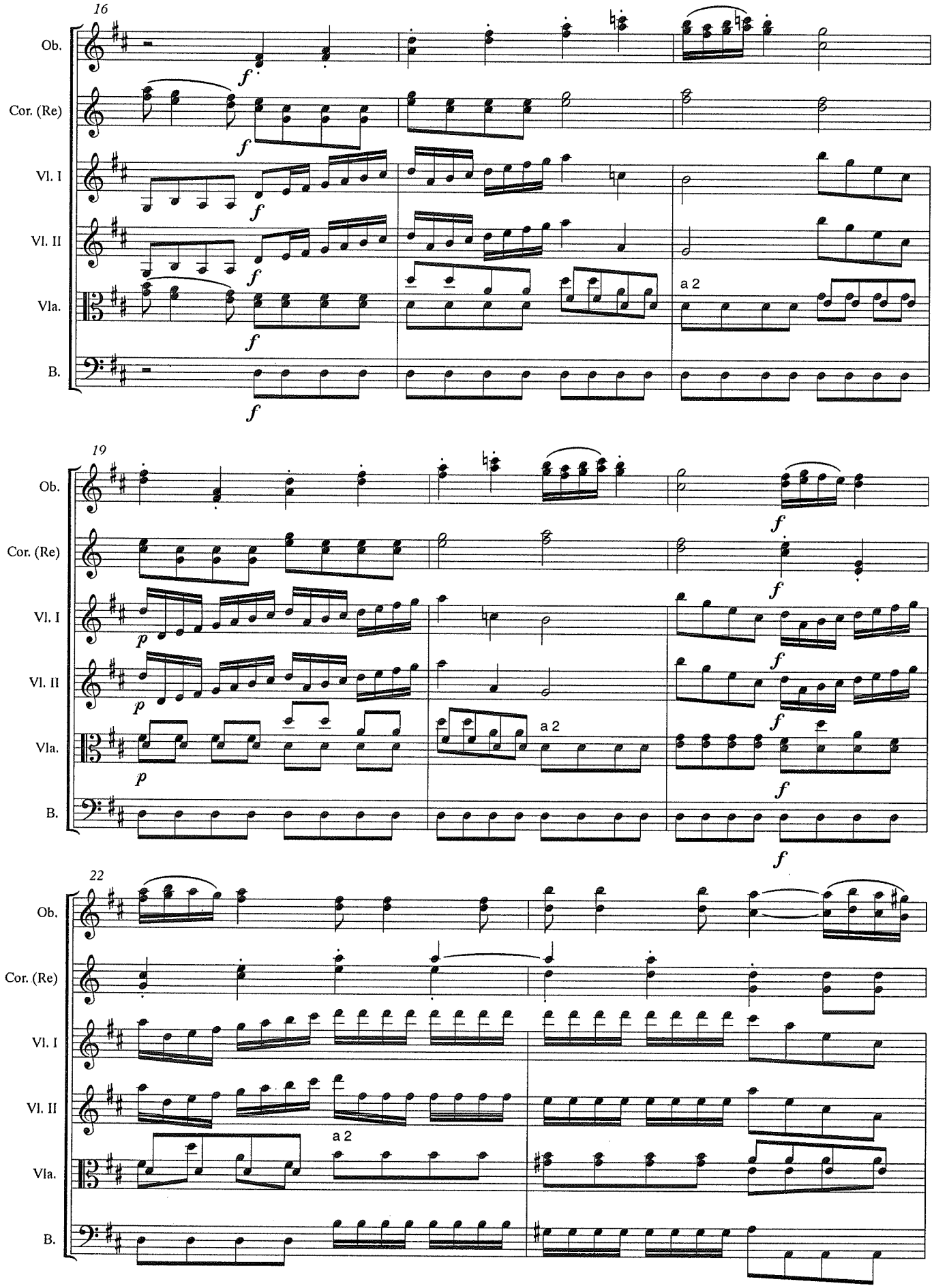
in re maggiore

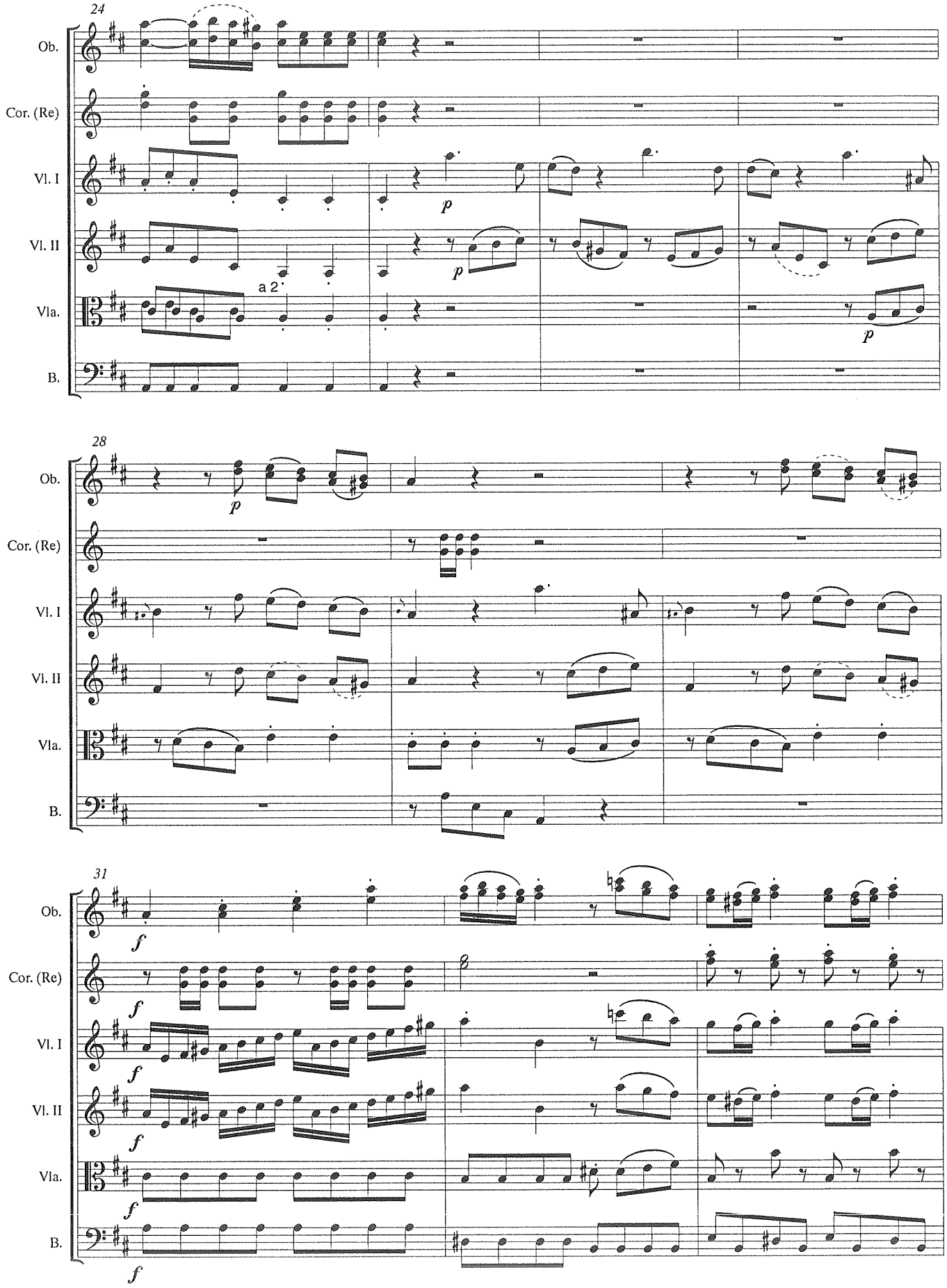
per 2 corni, 2 oboi, 2 violini, viola e basso

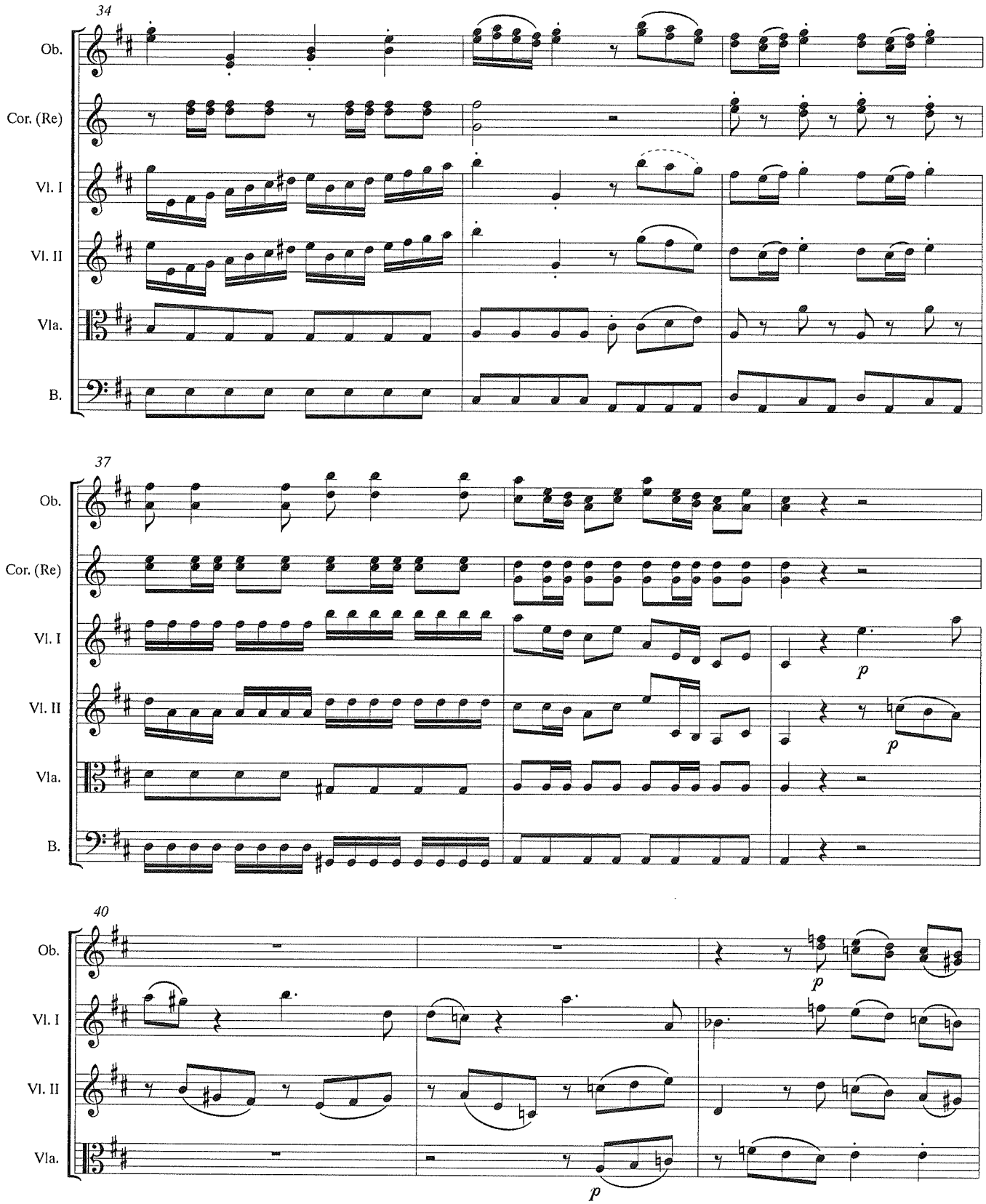
I

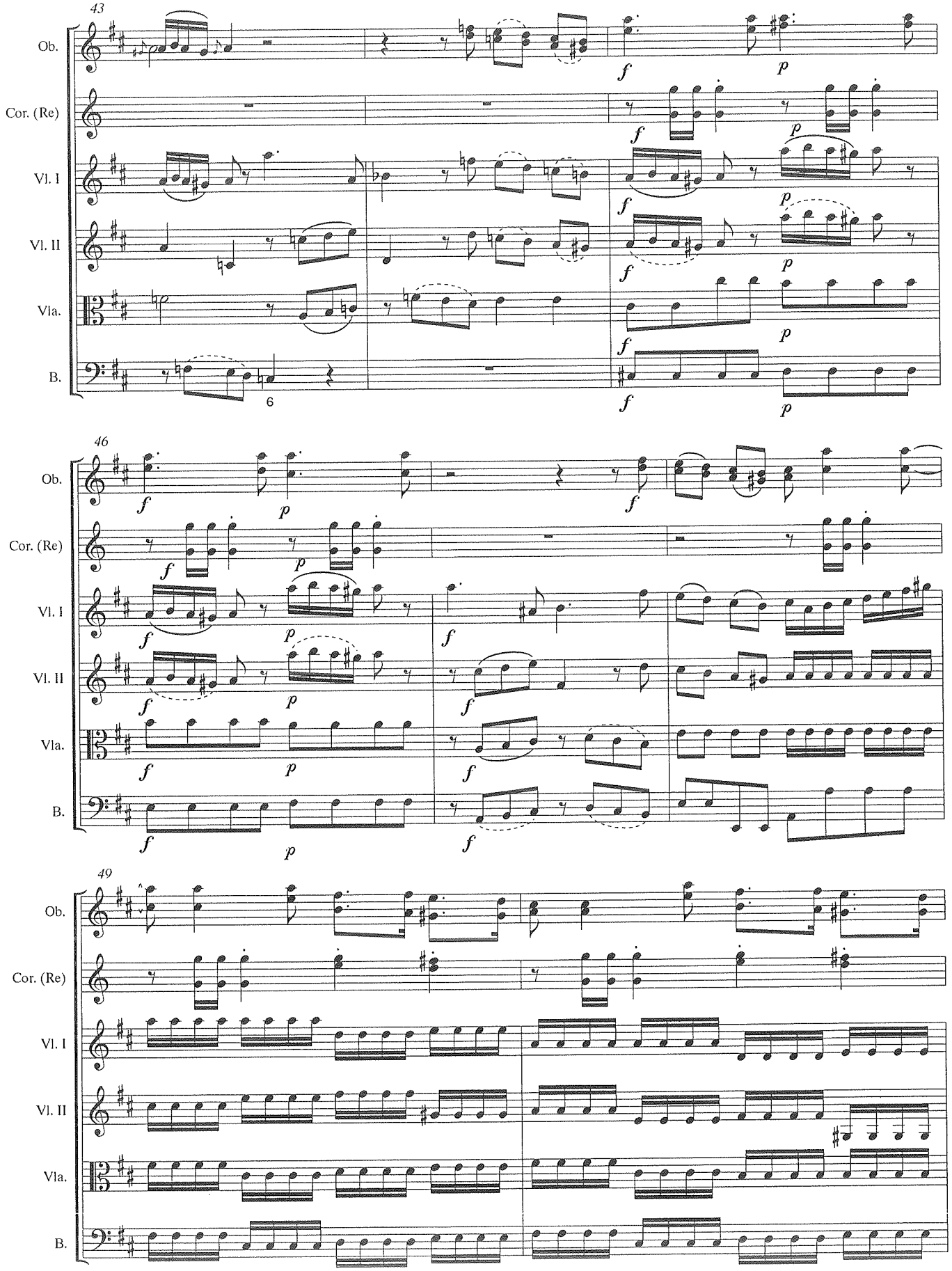


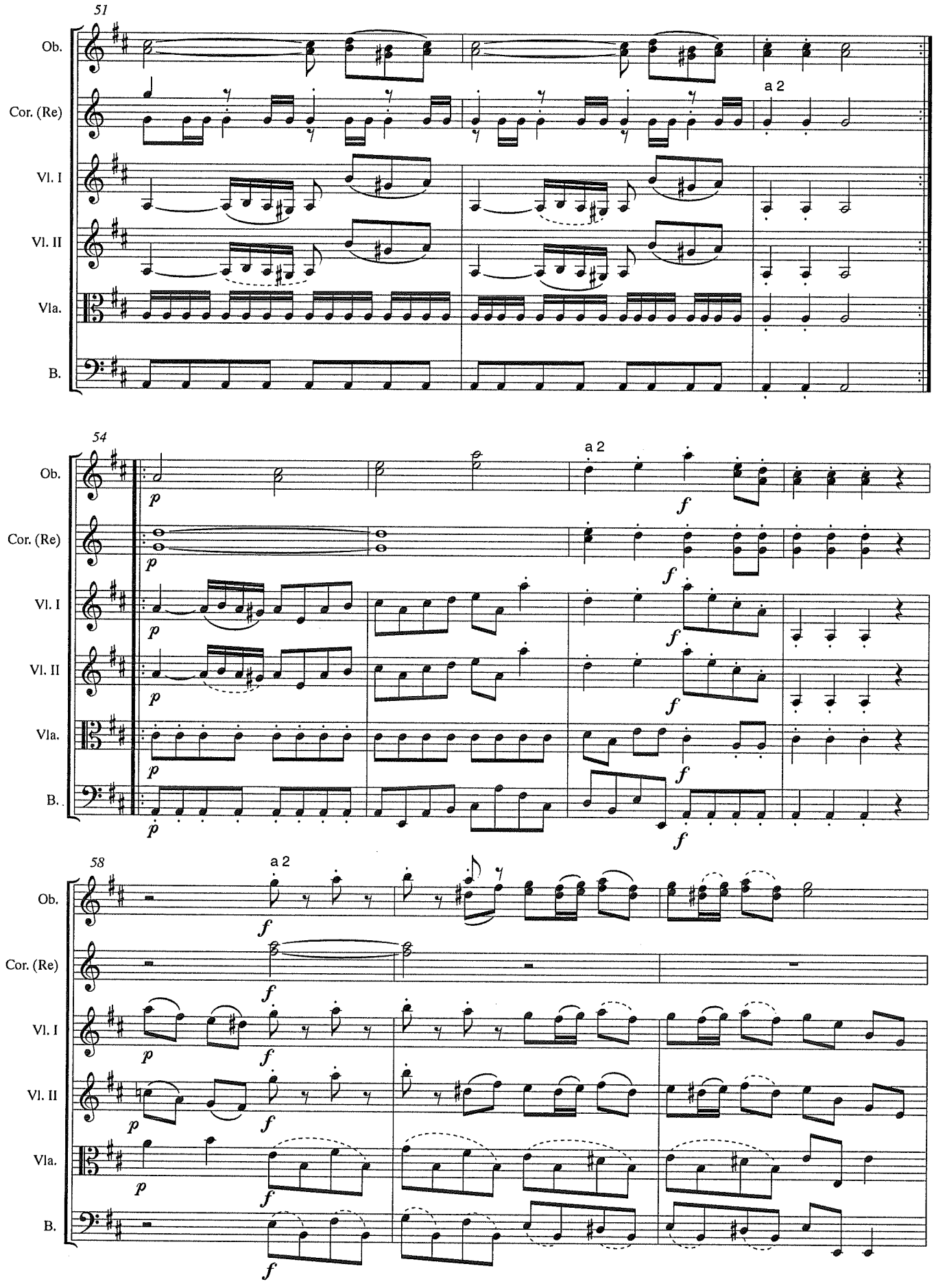

7
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
10
13

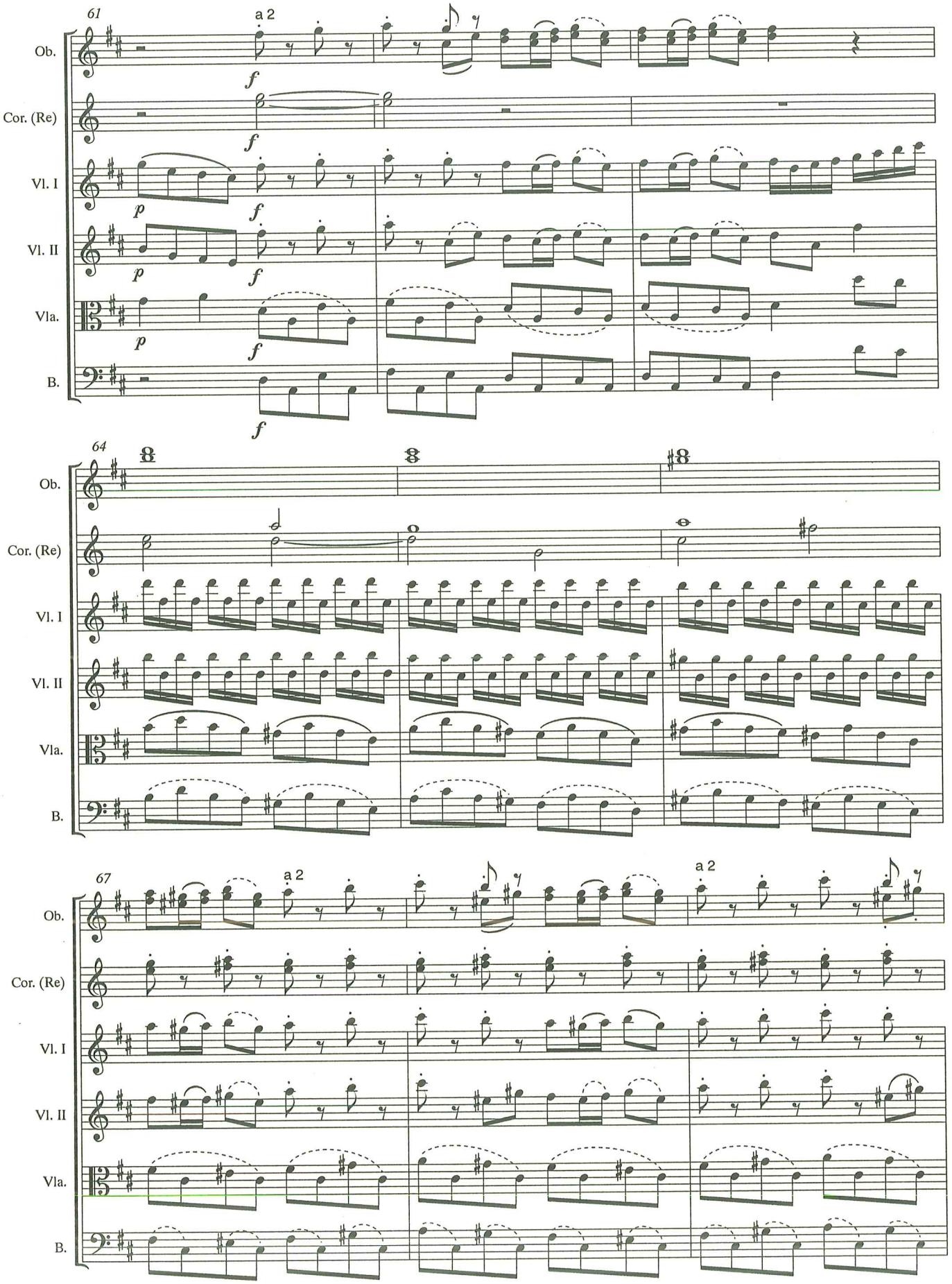

16
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
a 2
19
a 2
22
a 2

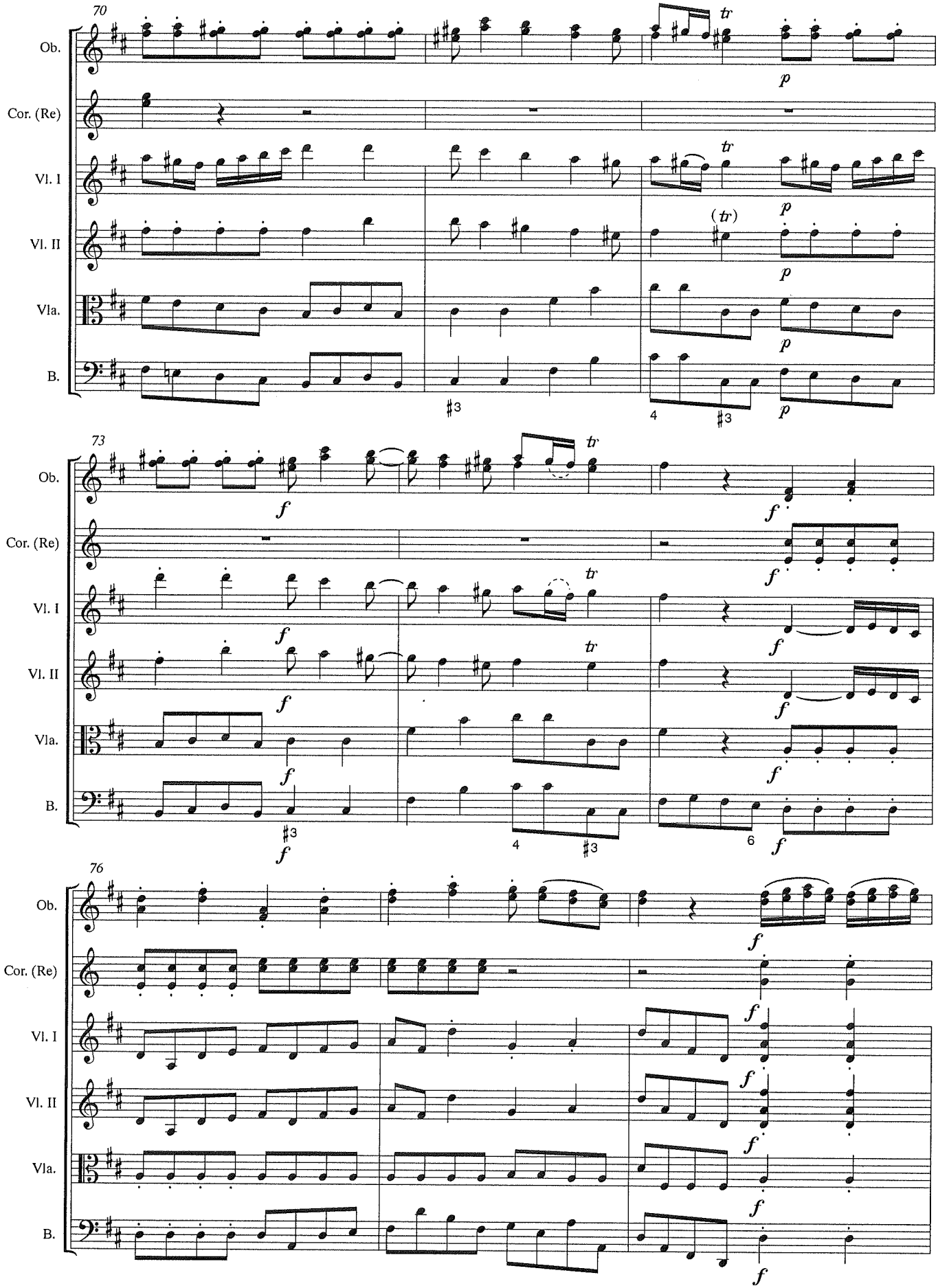

24
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
a 2.
p
28
31
f

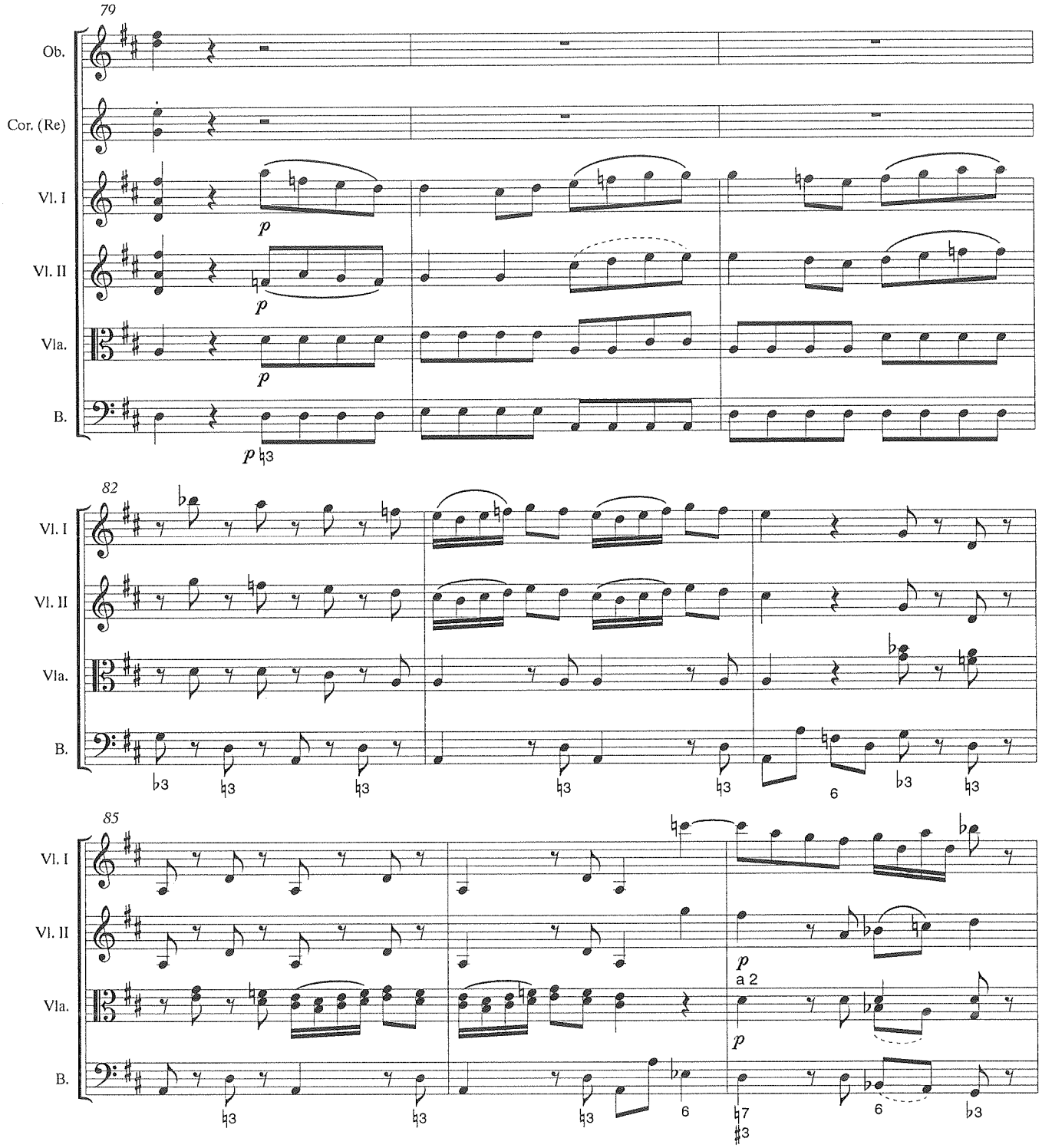

34
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
37
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
p
p
40
Ob.
Vl. I
Vl. II
Vla.
p
p

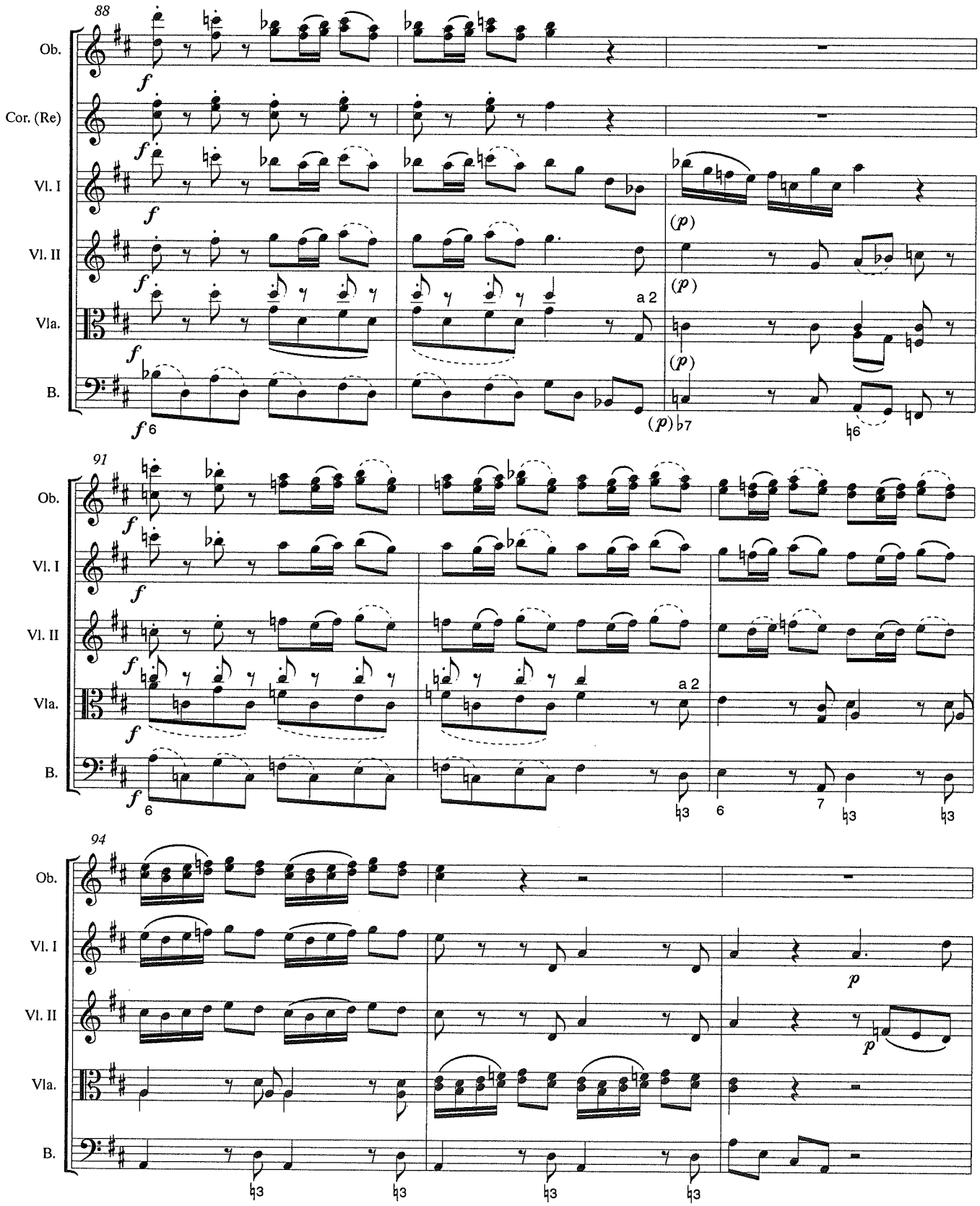

43
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
6
46
49

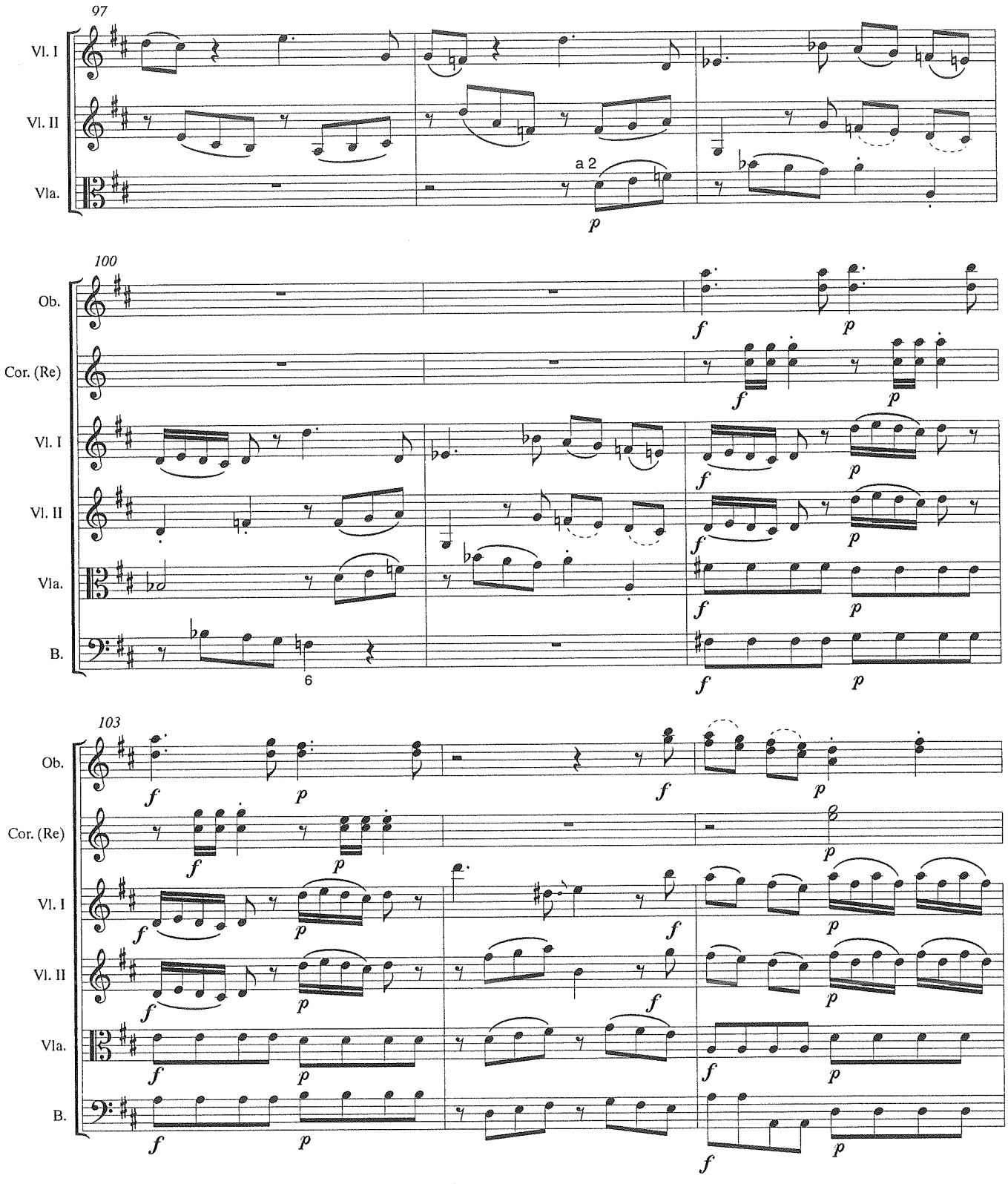

51
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
a 2
54
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
p
f
a 2
58
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
a 2
p
f

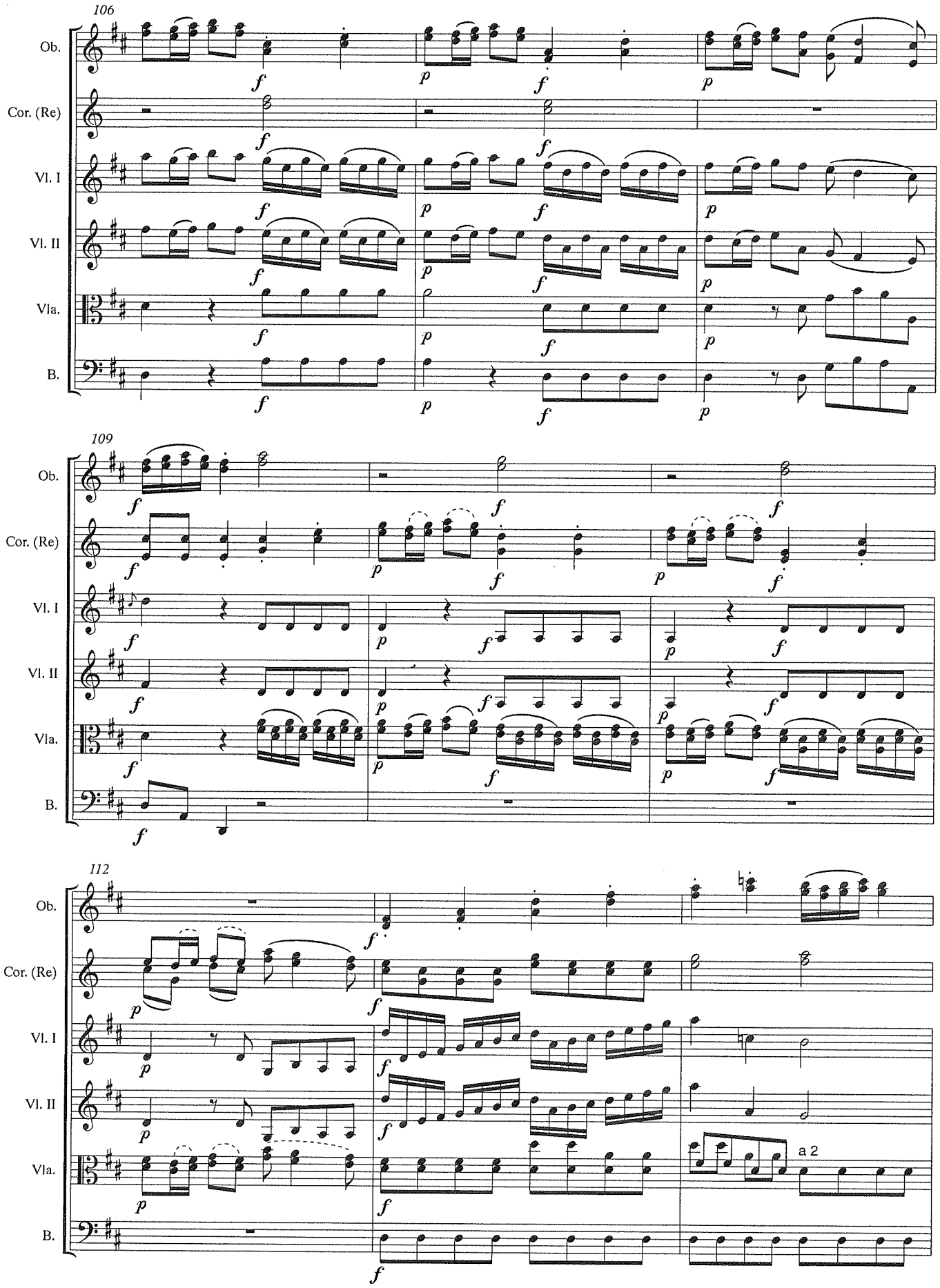

61
a 2
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
64
67
a 2
a 2

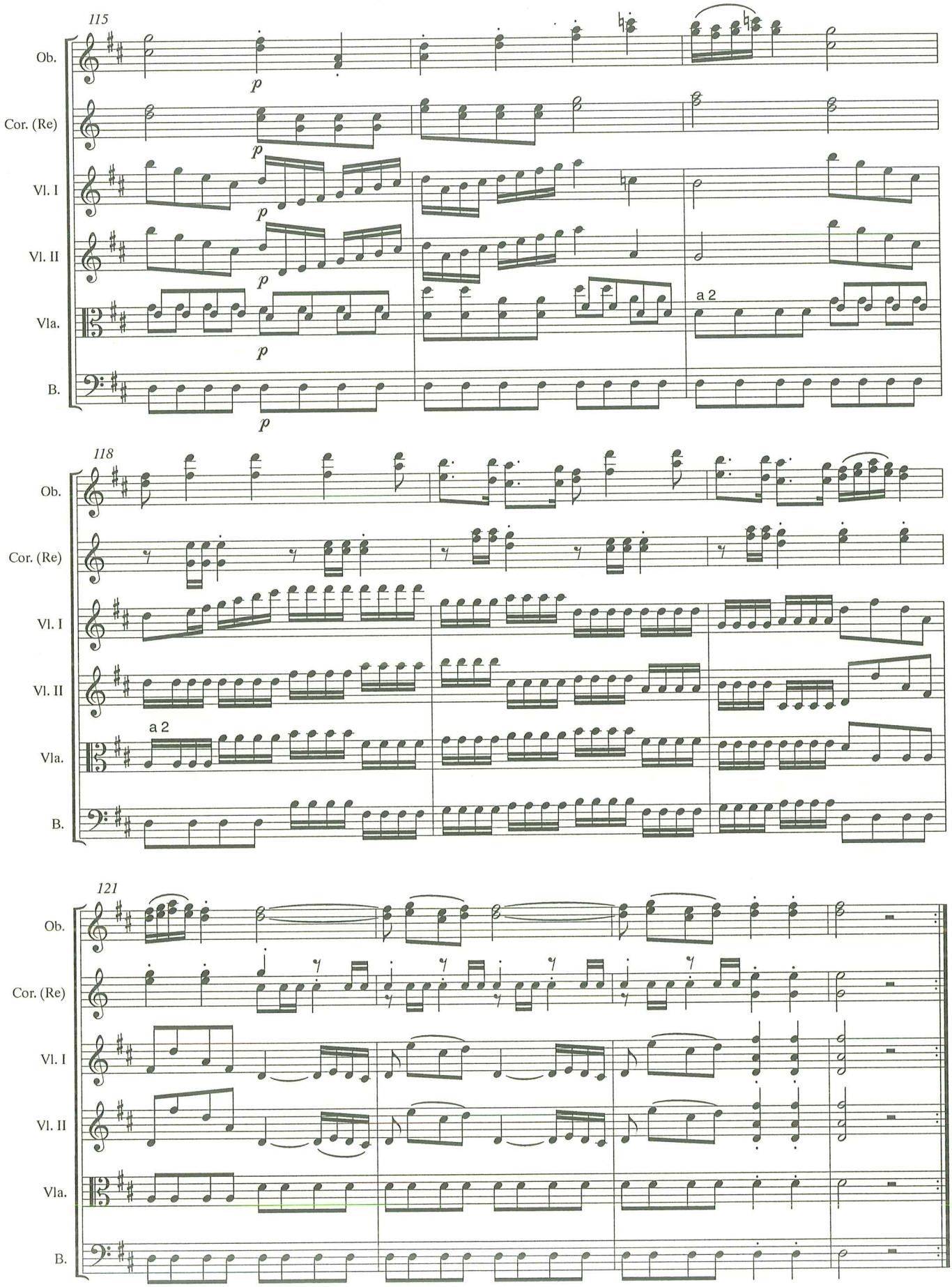

70
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
tr
p
(tr)
73
f
76


79
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
p
82
85
a 2


88
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
a 2
91
94

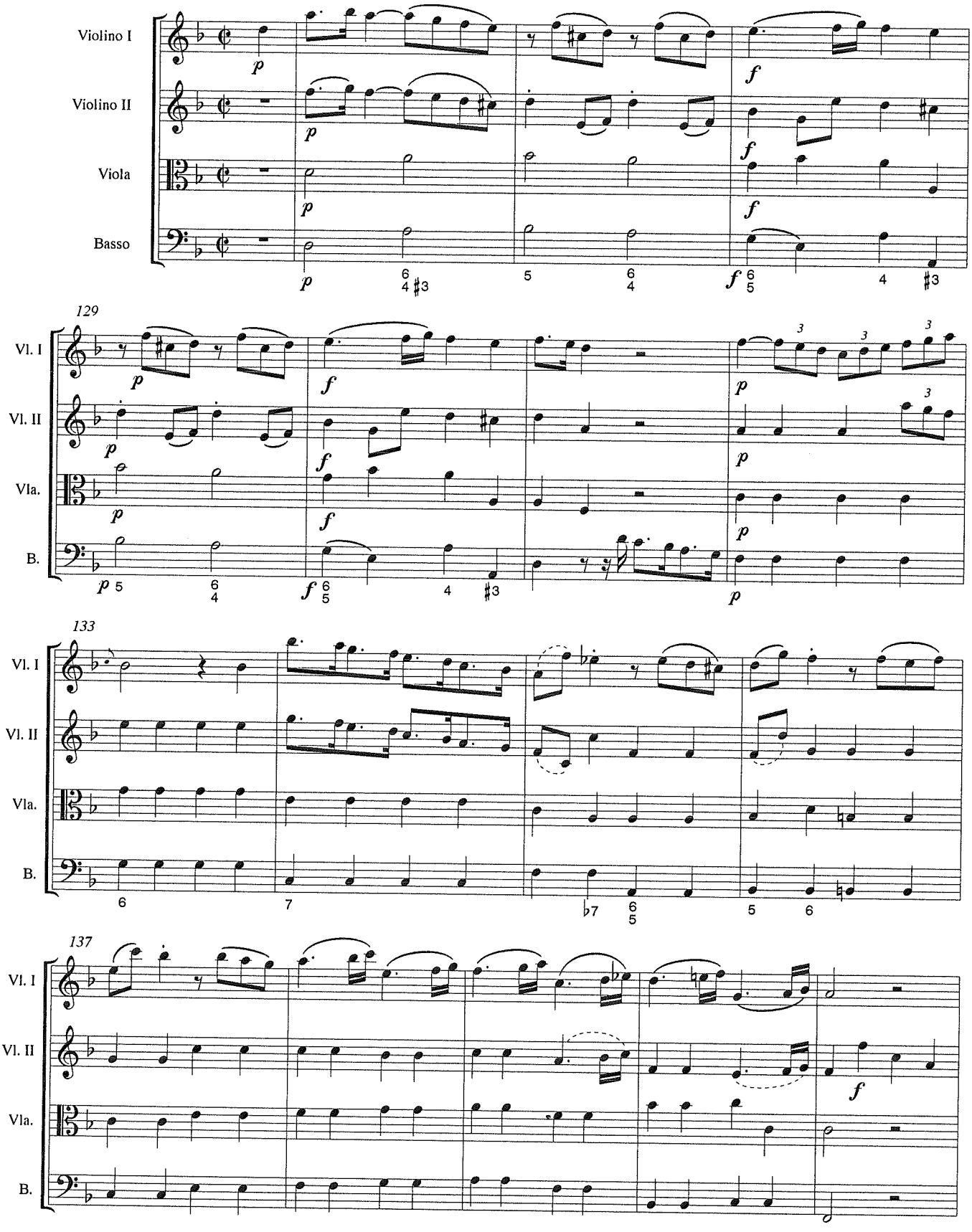

97
Vl. I
Vl. II
Vla.
a 2
p
100
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
6
f
p
103
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
f
p

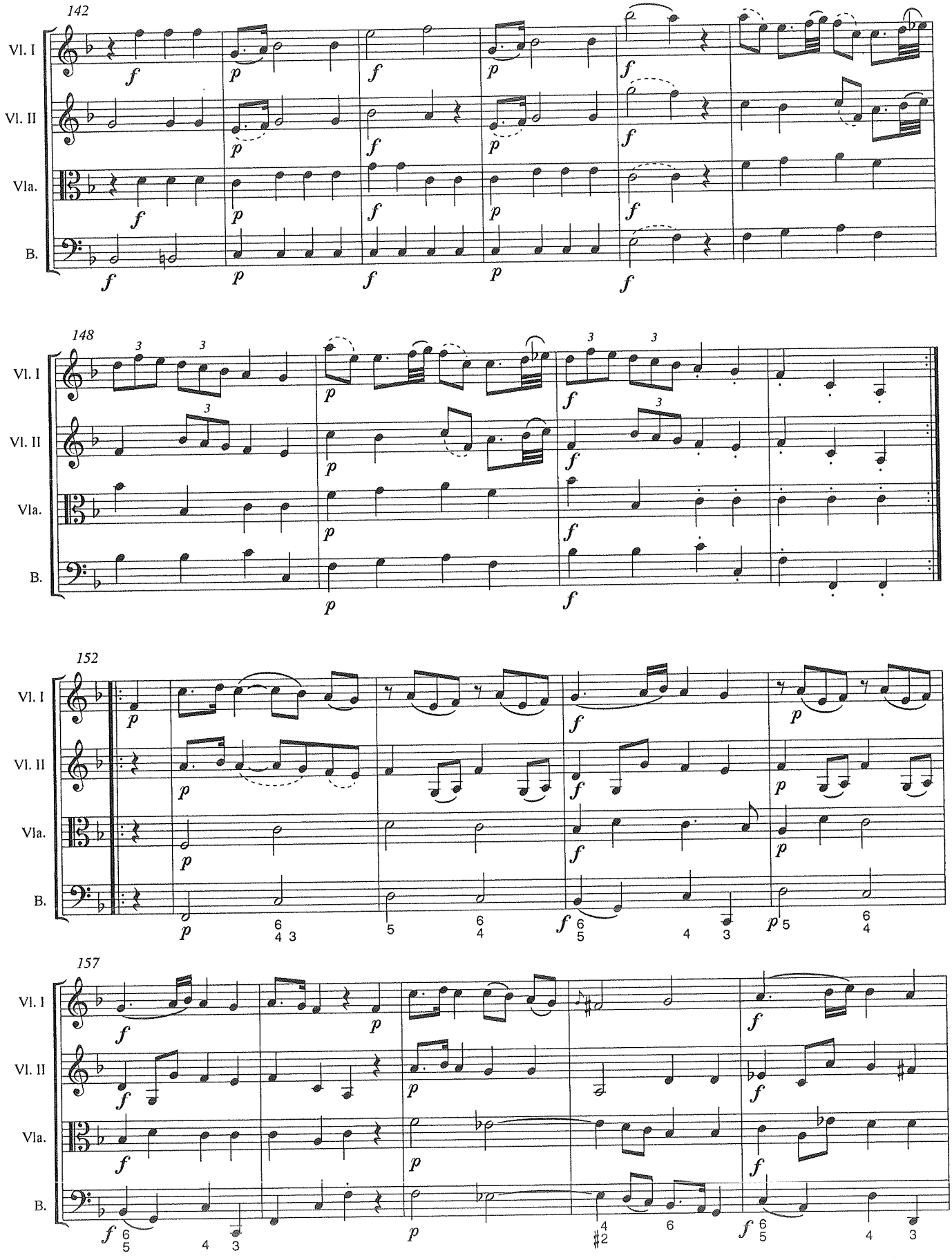

106
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
109
112
a 2

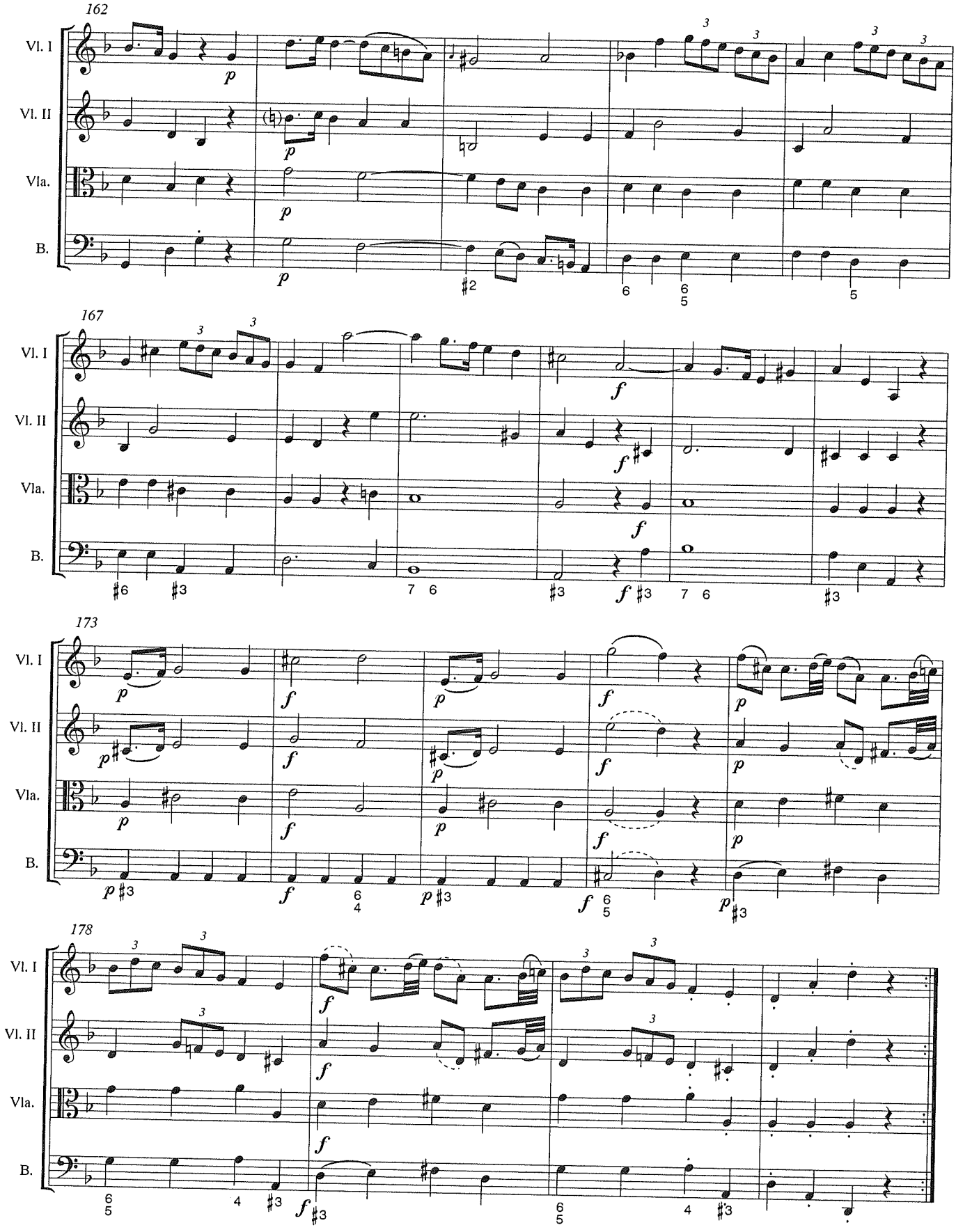

115
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
p
a 2
118
a 2
121

II

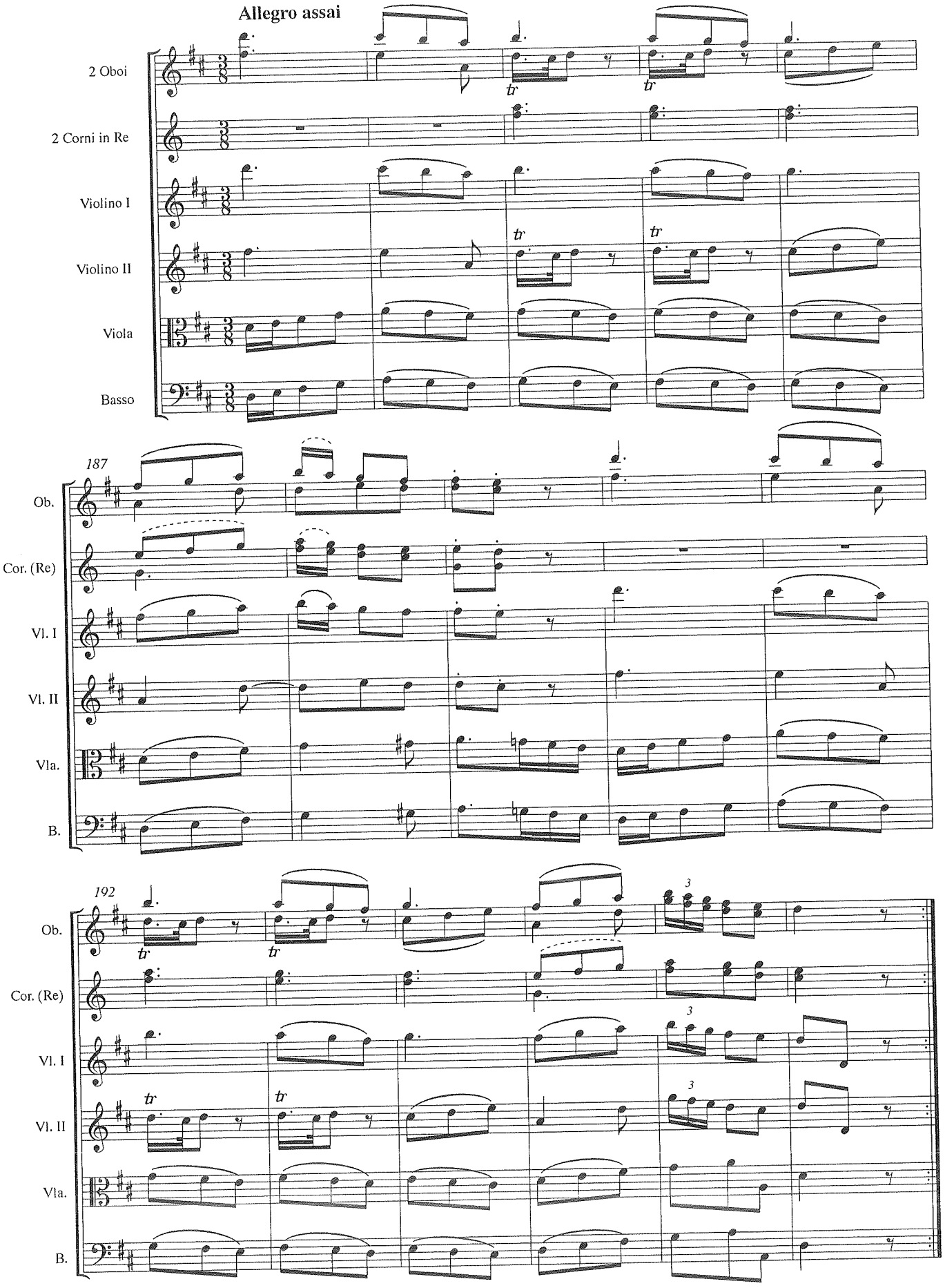
Andante

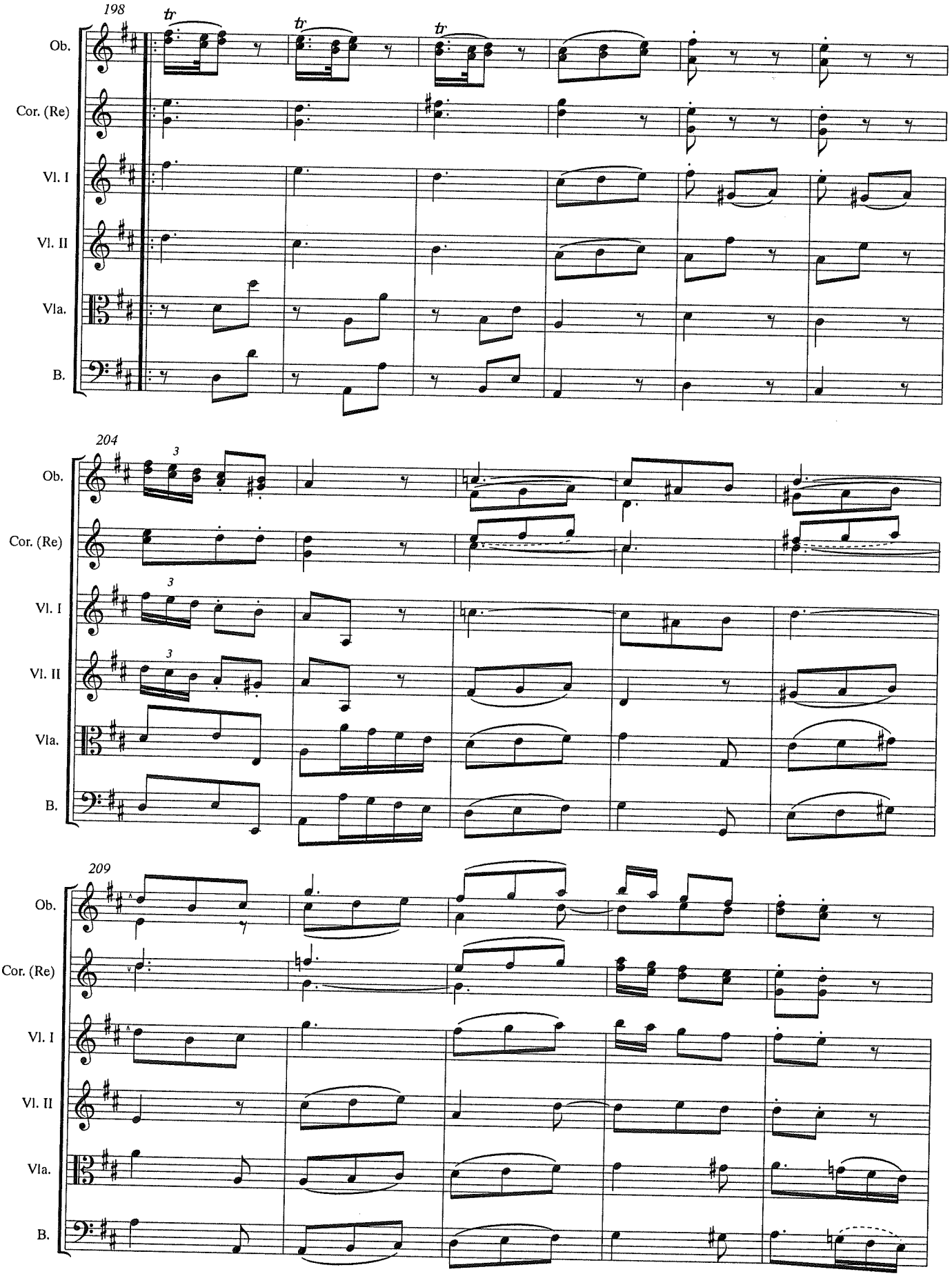


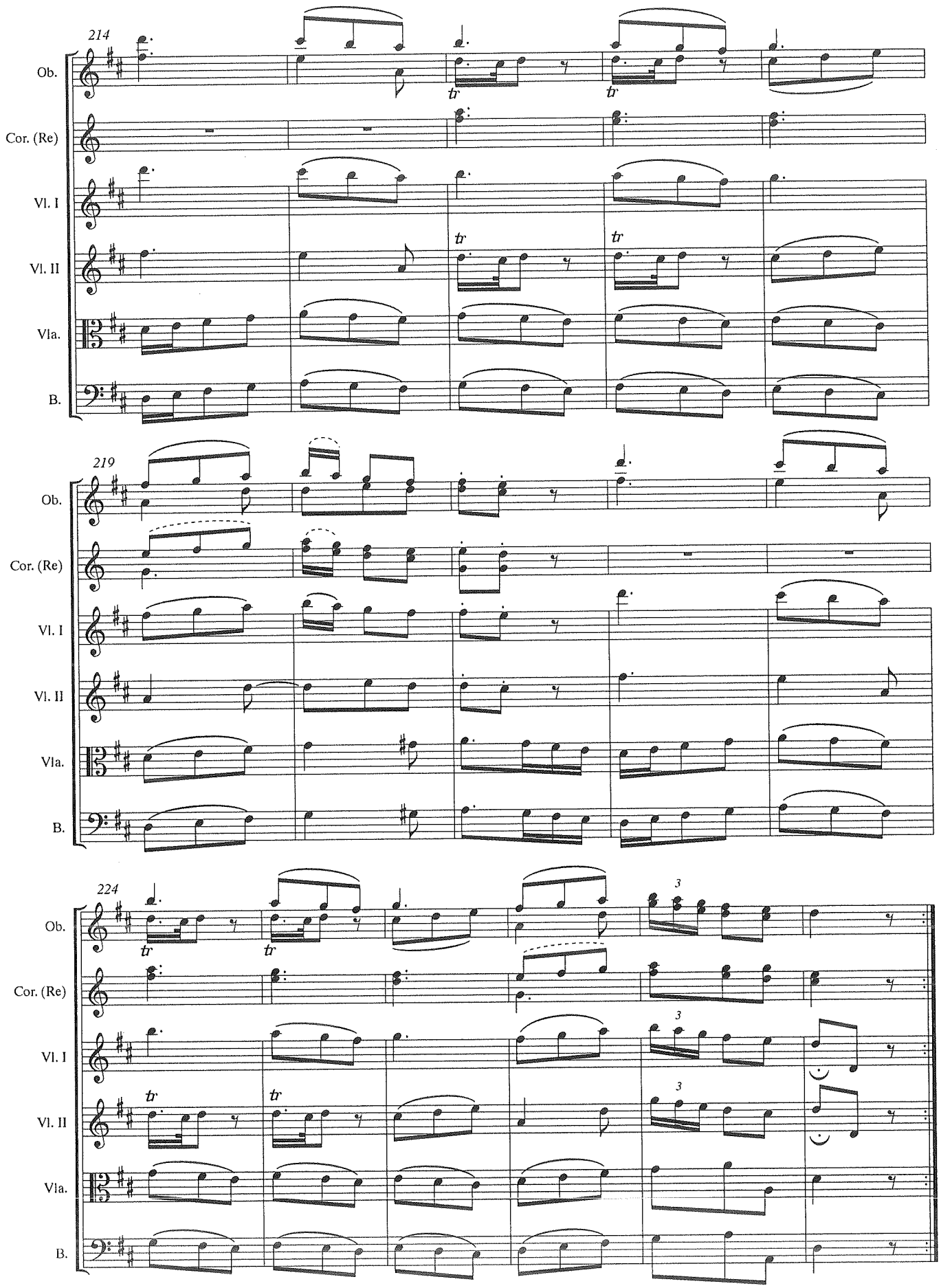

142
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
148
152
157


162
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
167
173
178

III


Allegro assai
2 Oboi
2 Corni in Re
Violino I
Violino II
Viola
Basso
187
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
192
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.


198
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
204
209


214
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
219
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
224
Ob.
Cor. (Re)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.

Trio

sempre p

Vl. I
Vl. II
V.la
B.

236

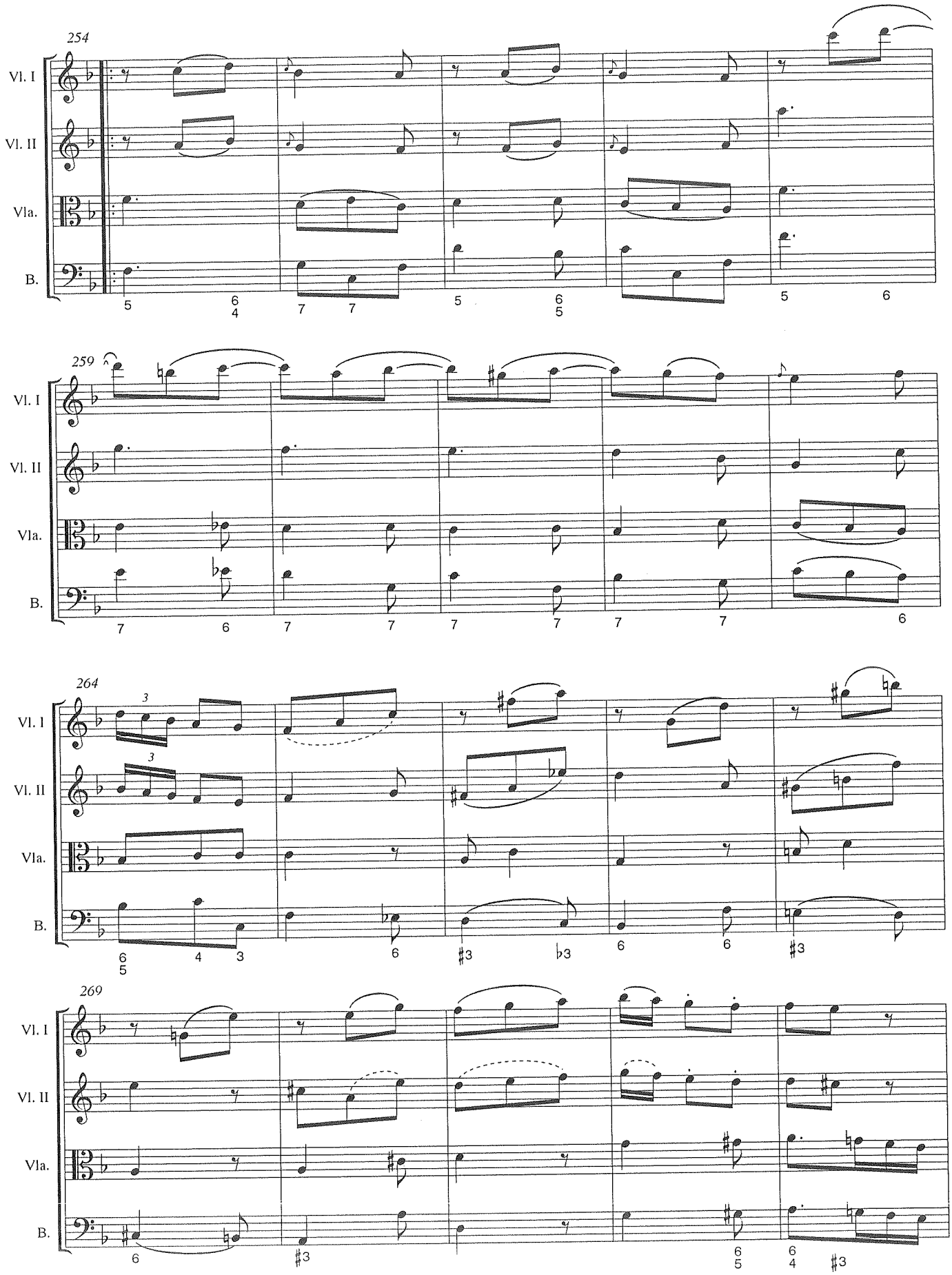
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.

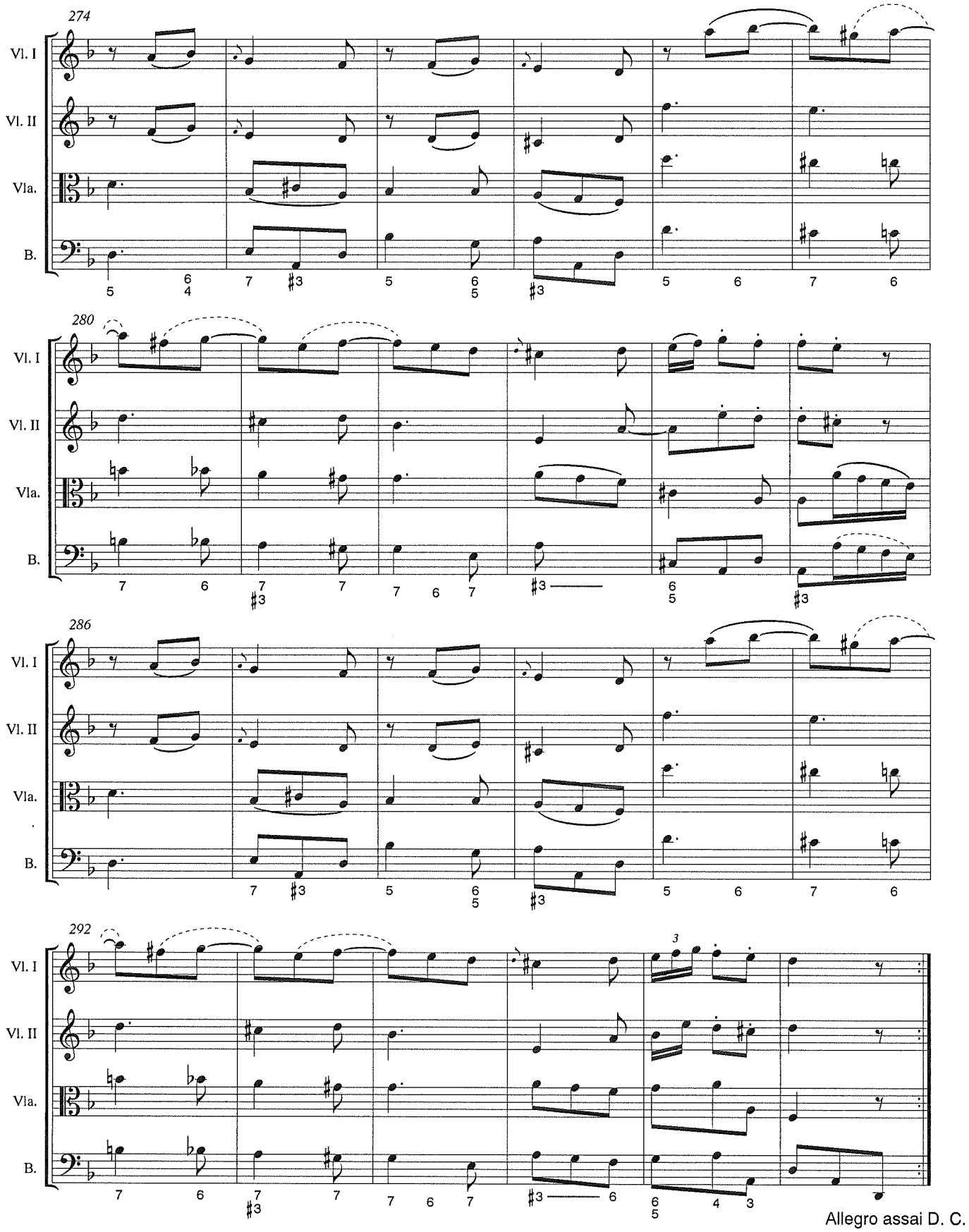
242

Vl. I
Vl. II
Vla.
B.

248

Vl. I
Vl. II
Vla.
B.


254
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
259
264
269

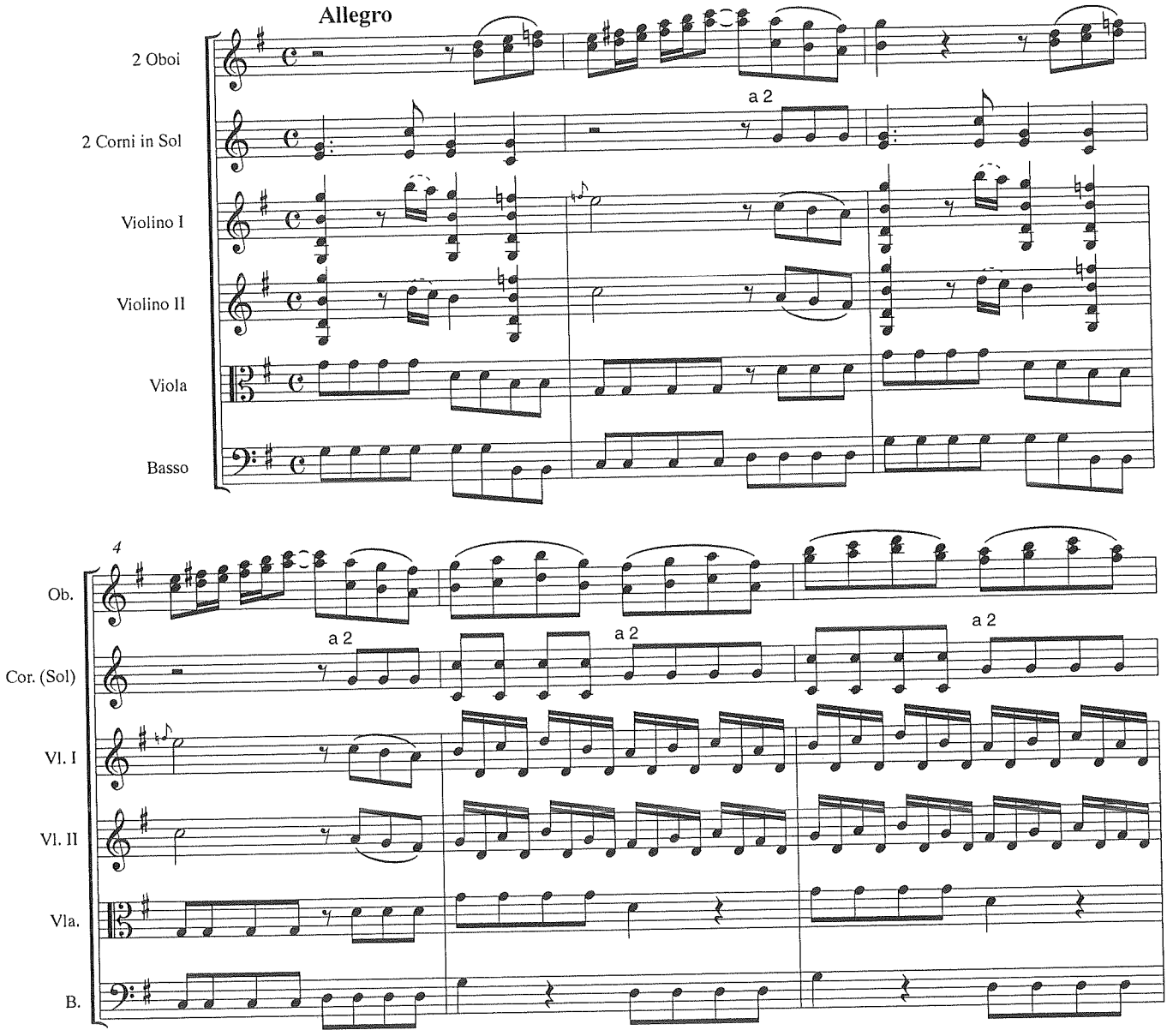

274
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
280
286
292
3
Allegro assai D. C.

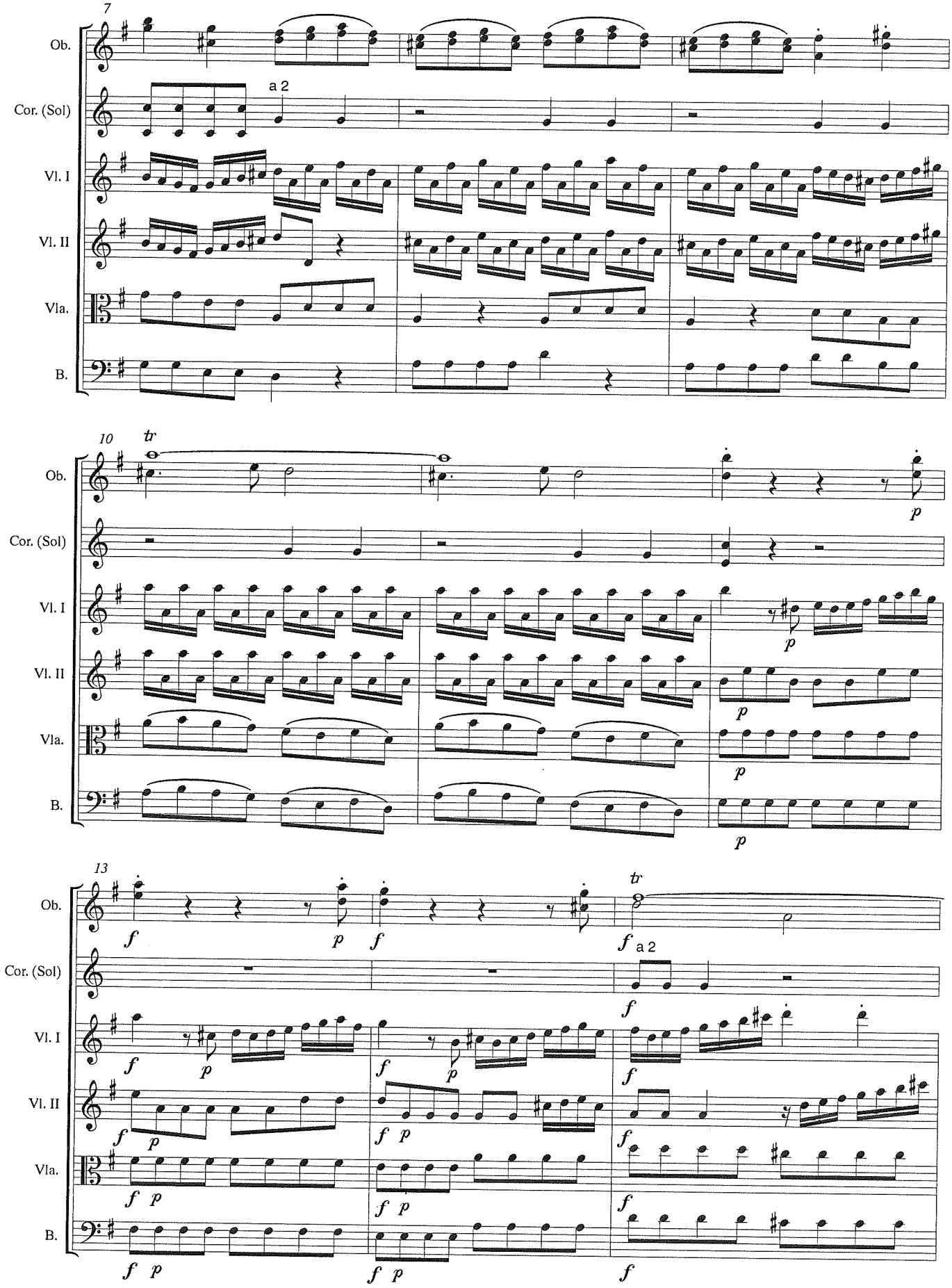
Sinfonia

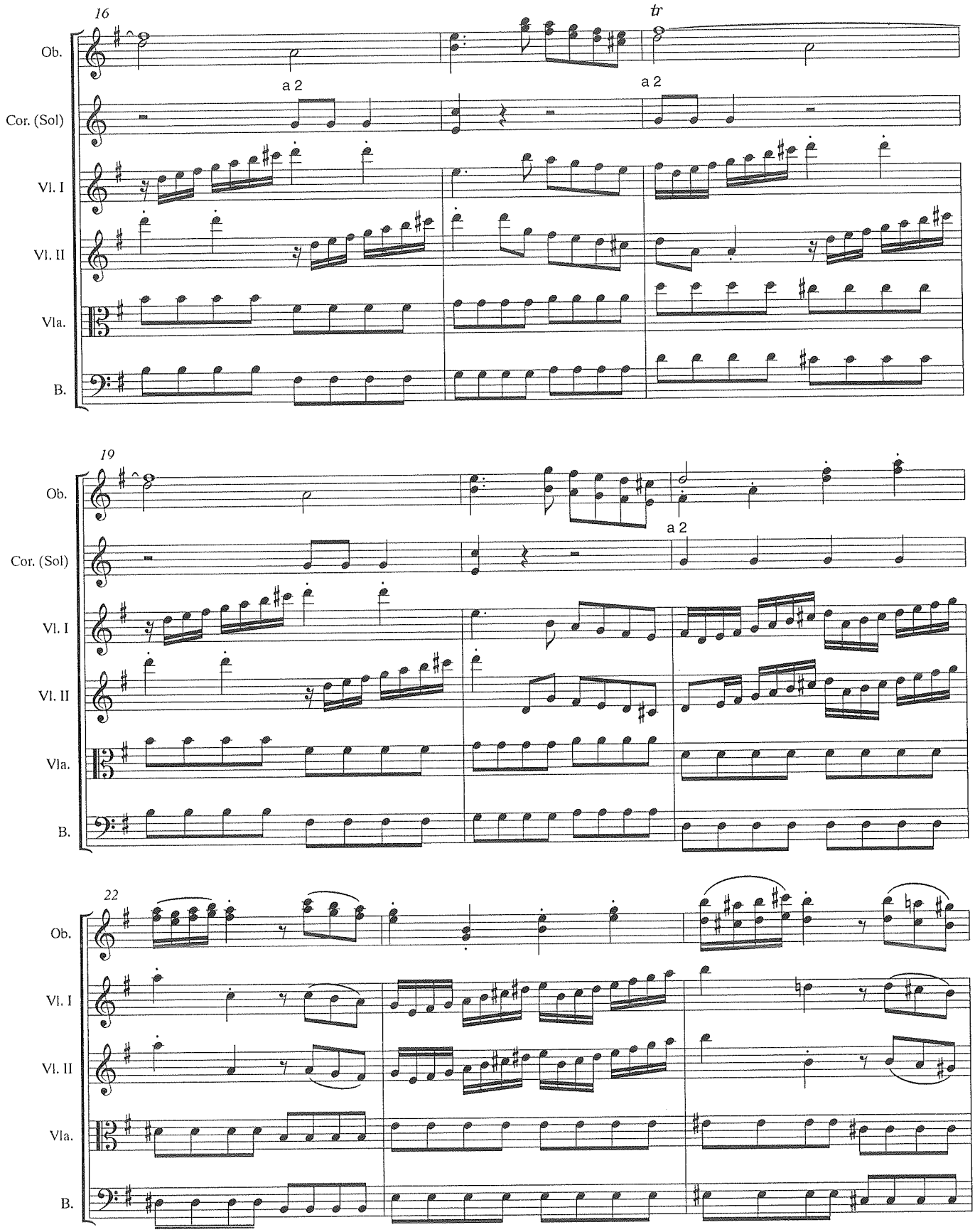
in sol maggiore

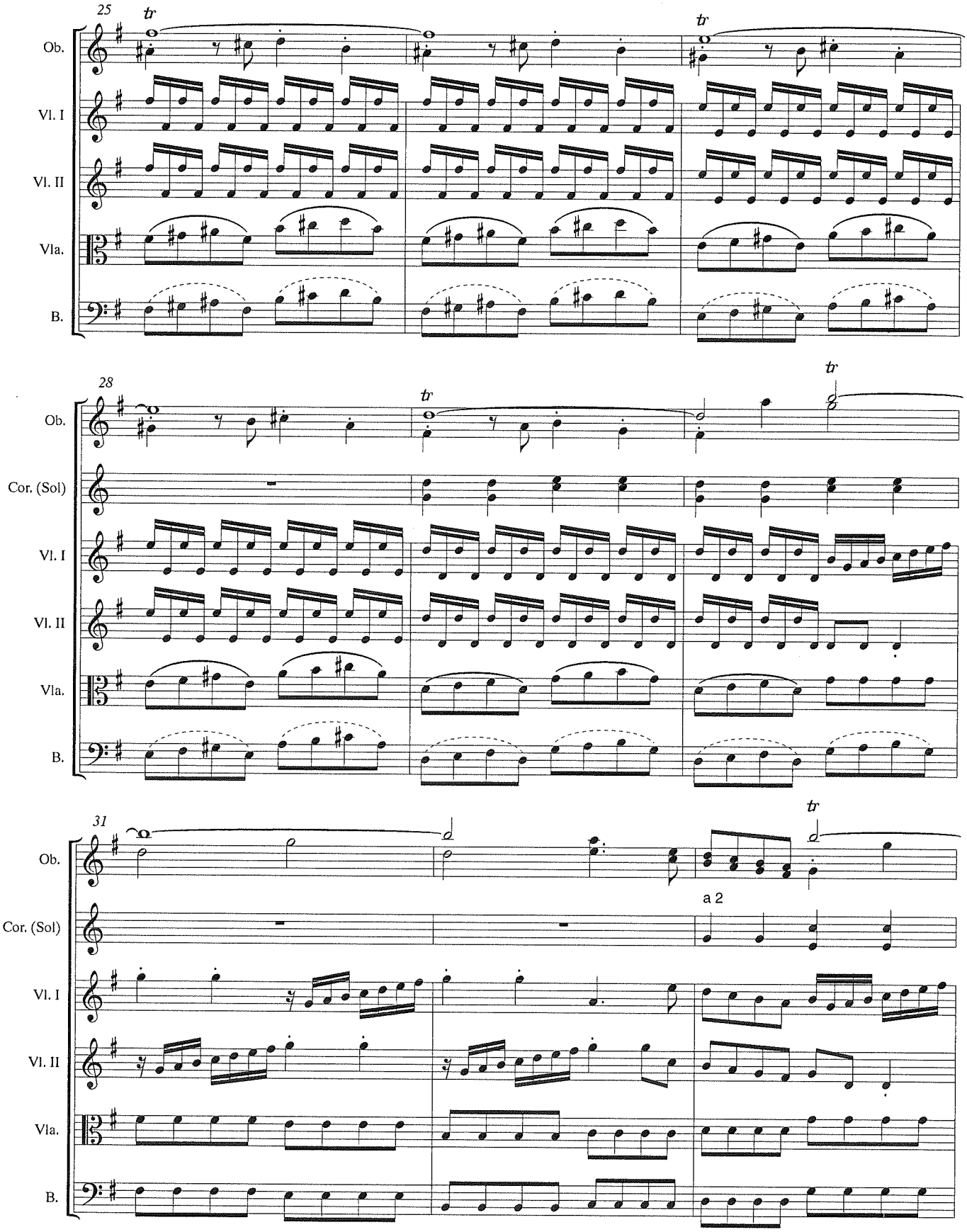
per 2 corni, 2 oboi, 2 violini, viola e basso

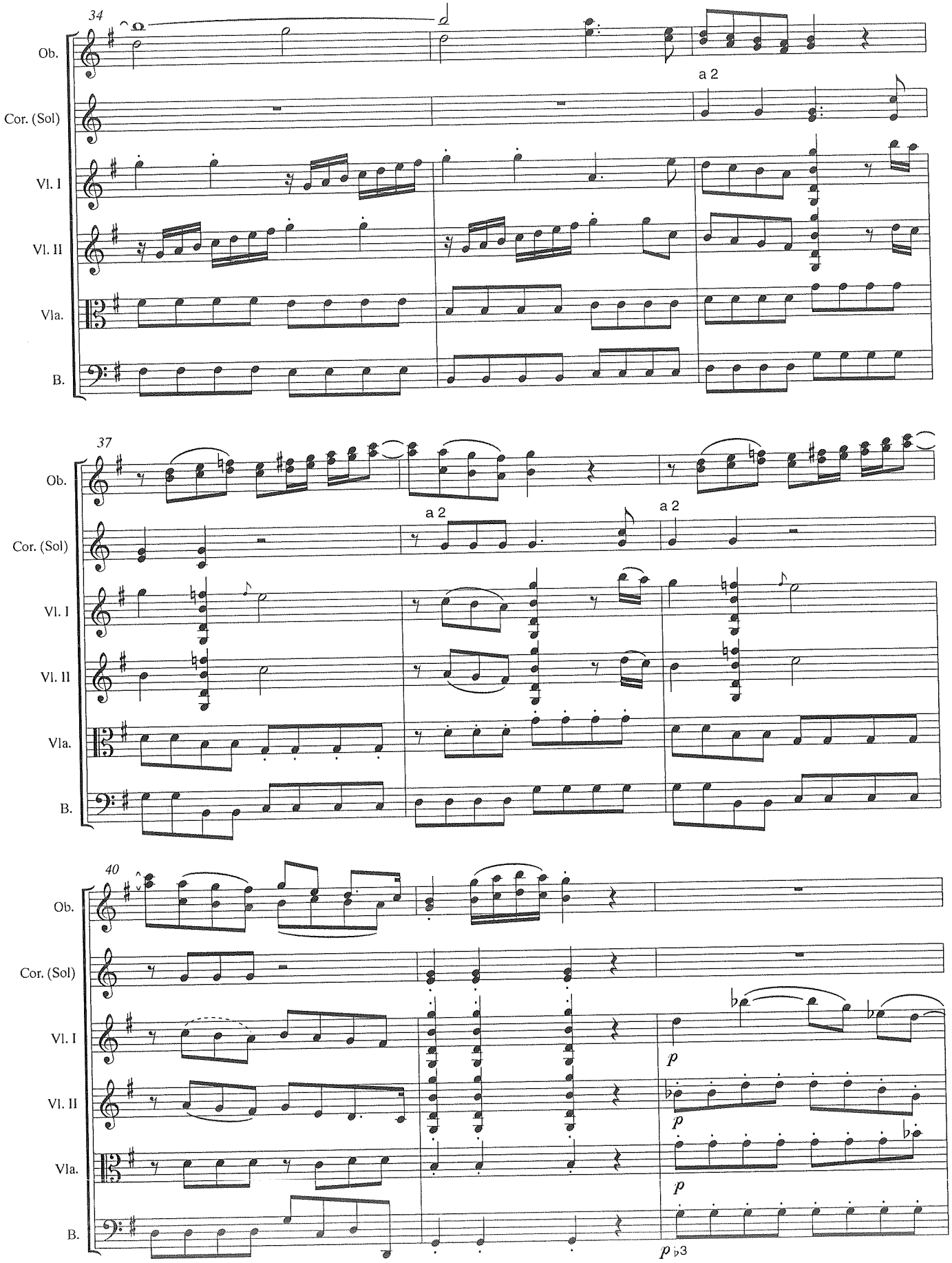
I

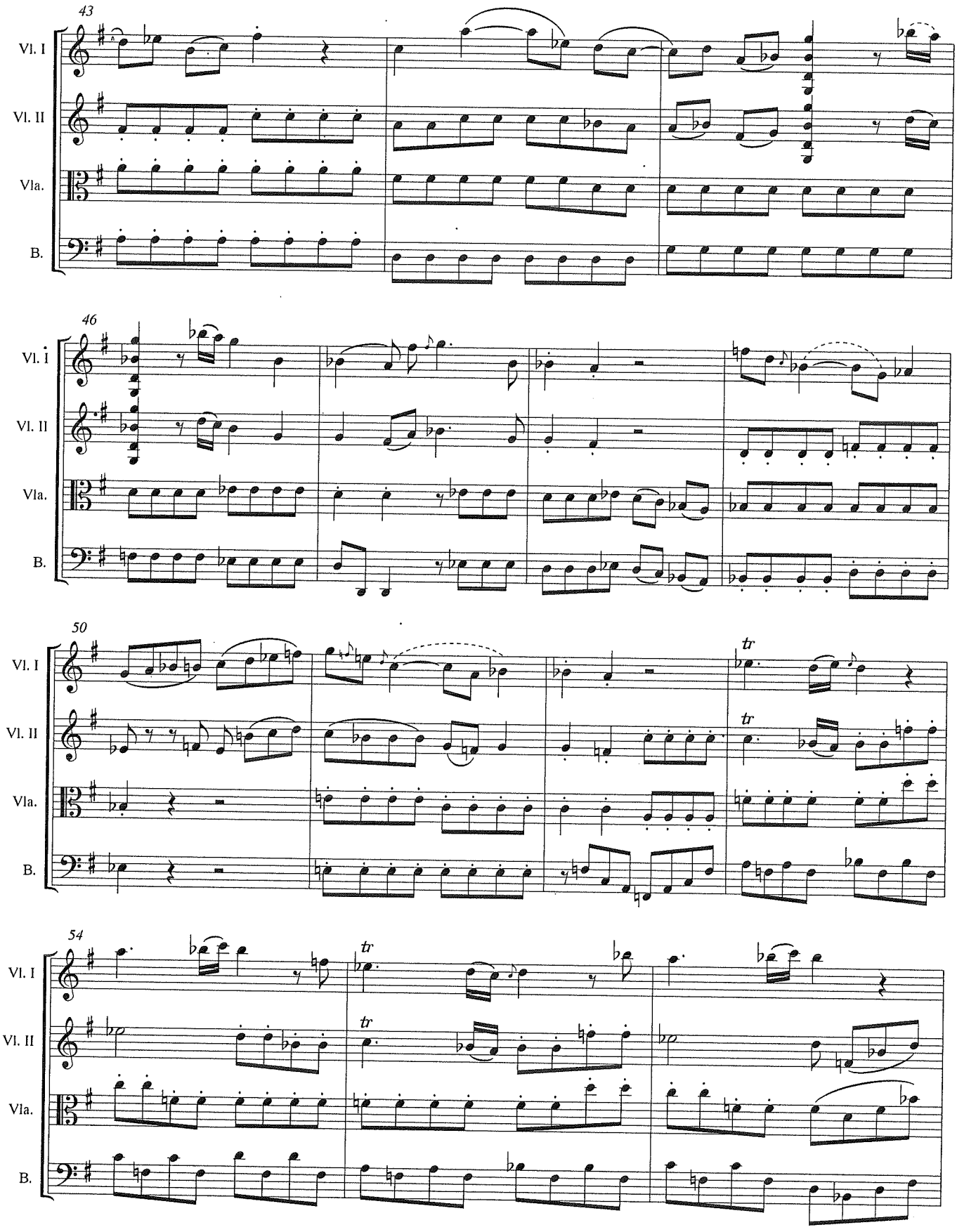


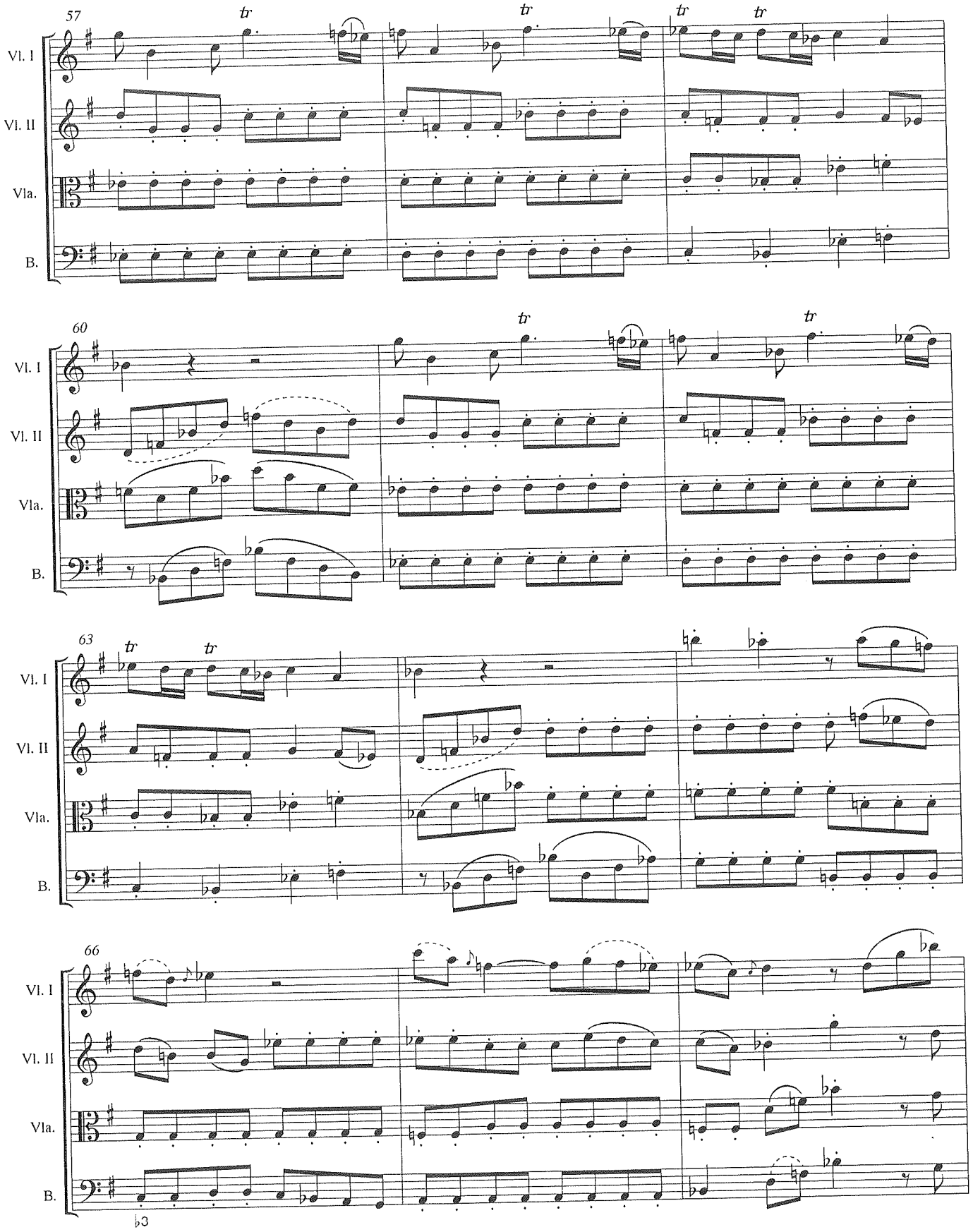

7
Ob.
Cor. (Sol)
a 2
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
10
tr
p
13
f
tr
a 2

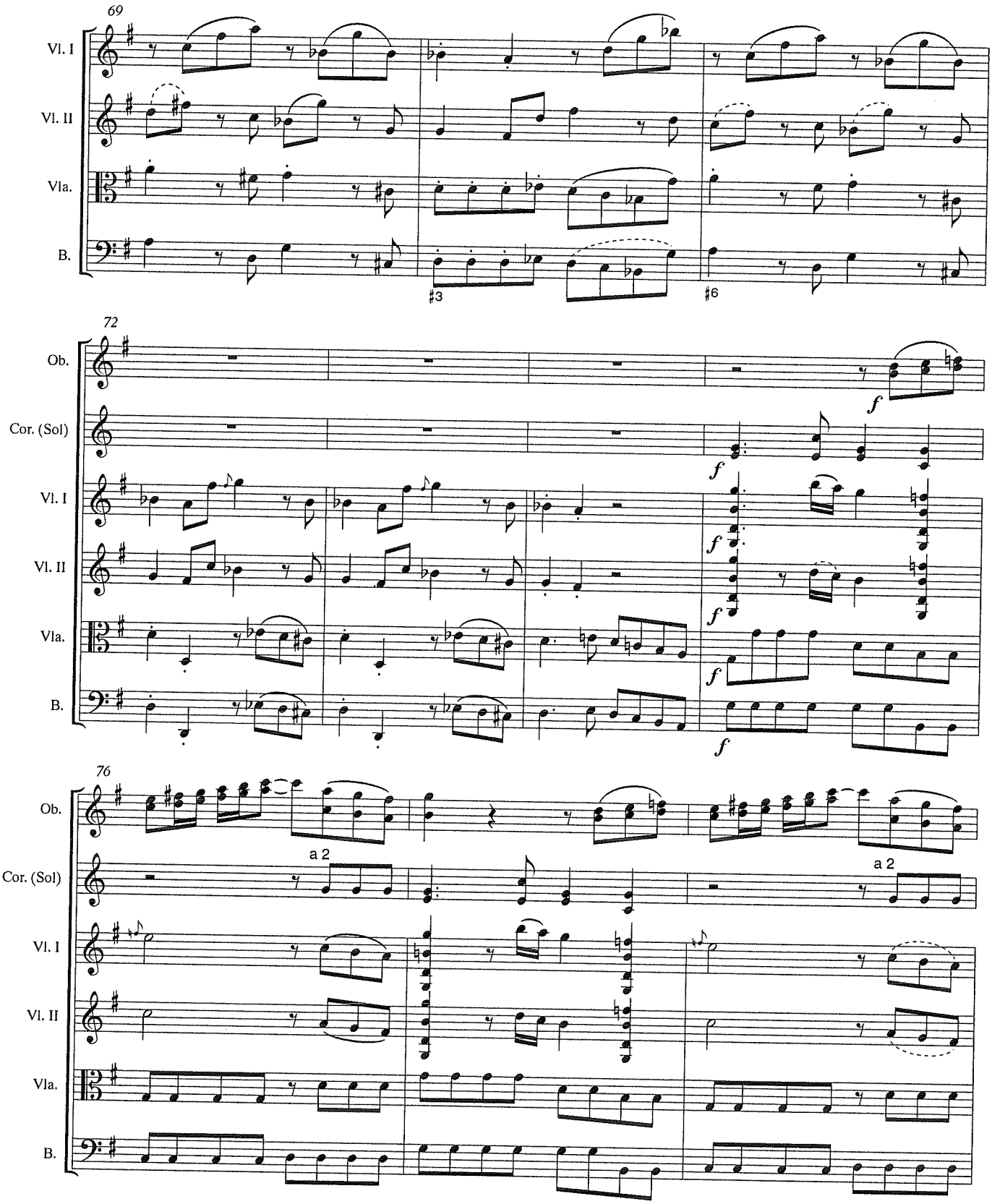

16
tr
Ob.
a 2
a 2
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
19
Ob.
a 2
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
22
Ob.
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.

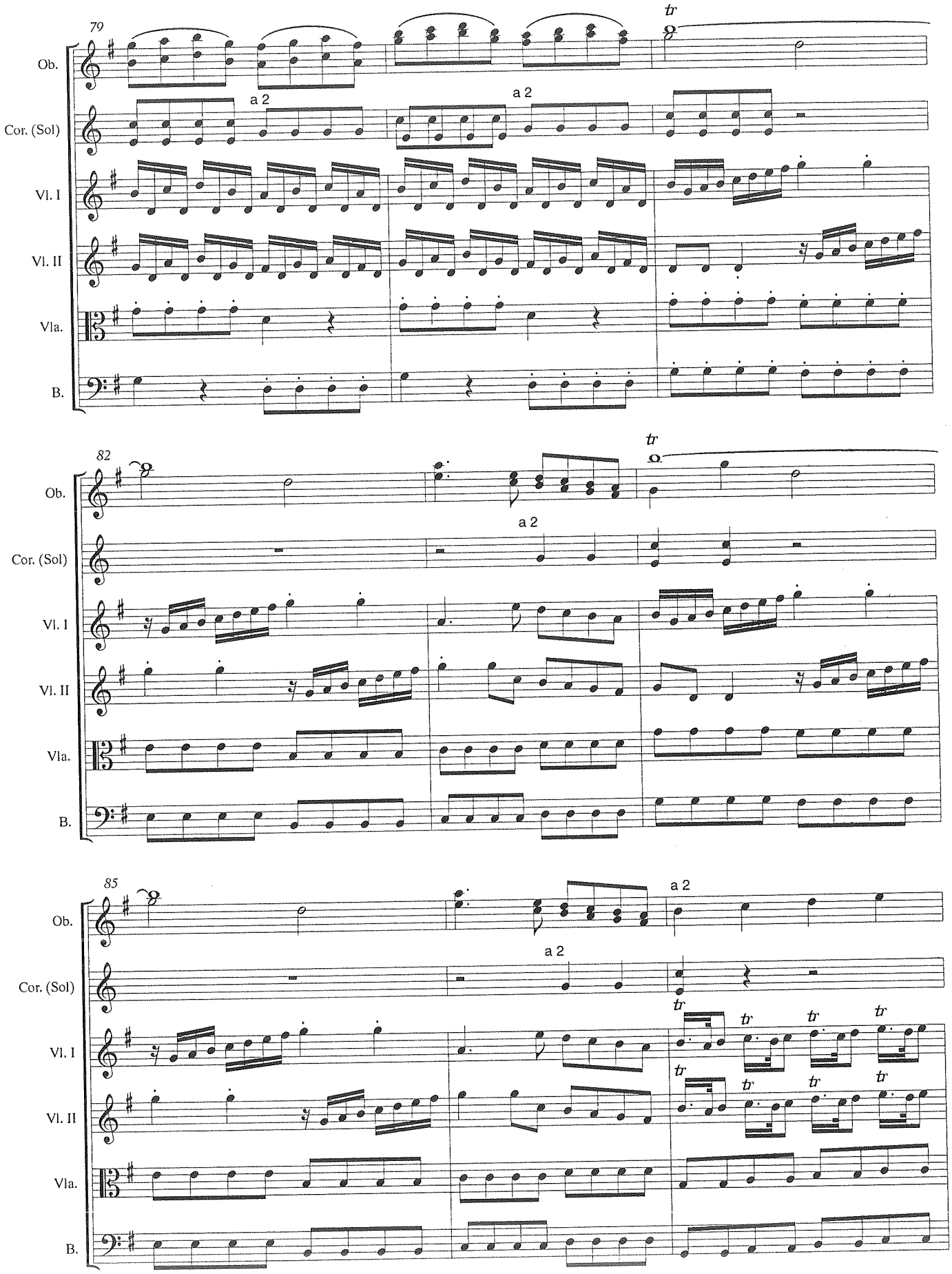

25
tr
tr
Ob.
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
28
tr
tr
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
31
tr
Ob.
a 2
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.

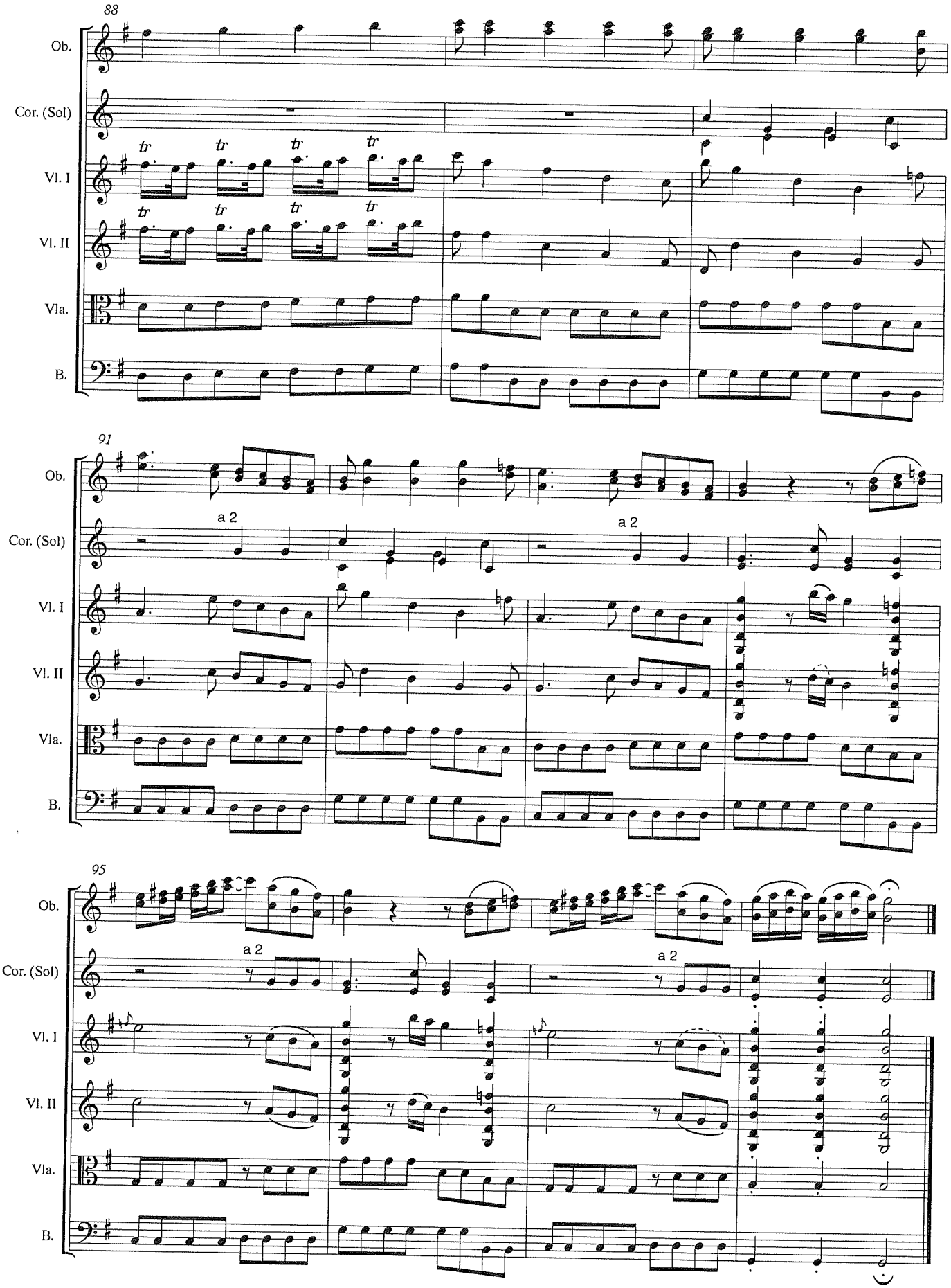

34
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
a 2
37
a 2
a 2
40
p
p
p
p ♭3


43
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
46
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
50
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
tr
tr
54
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
tr
tr

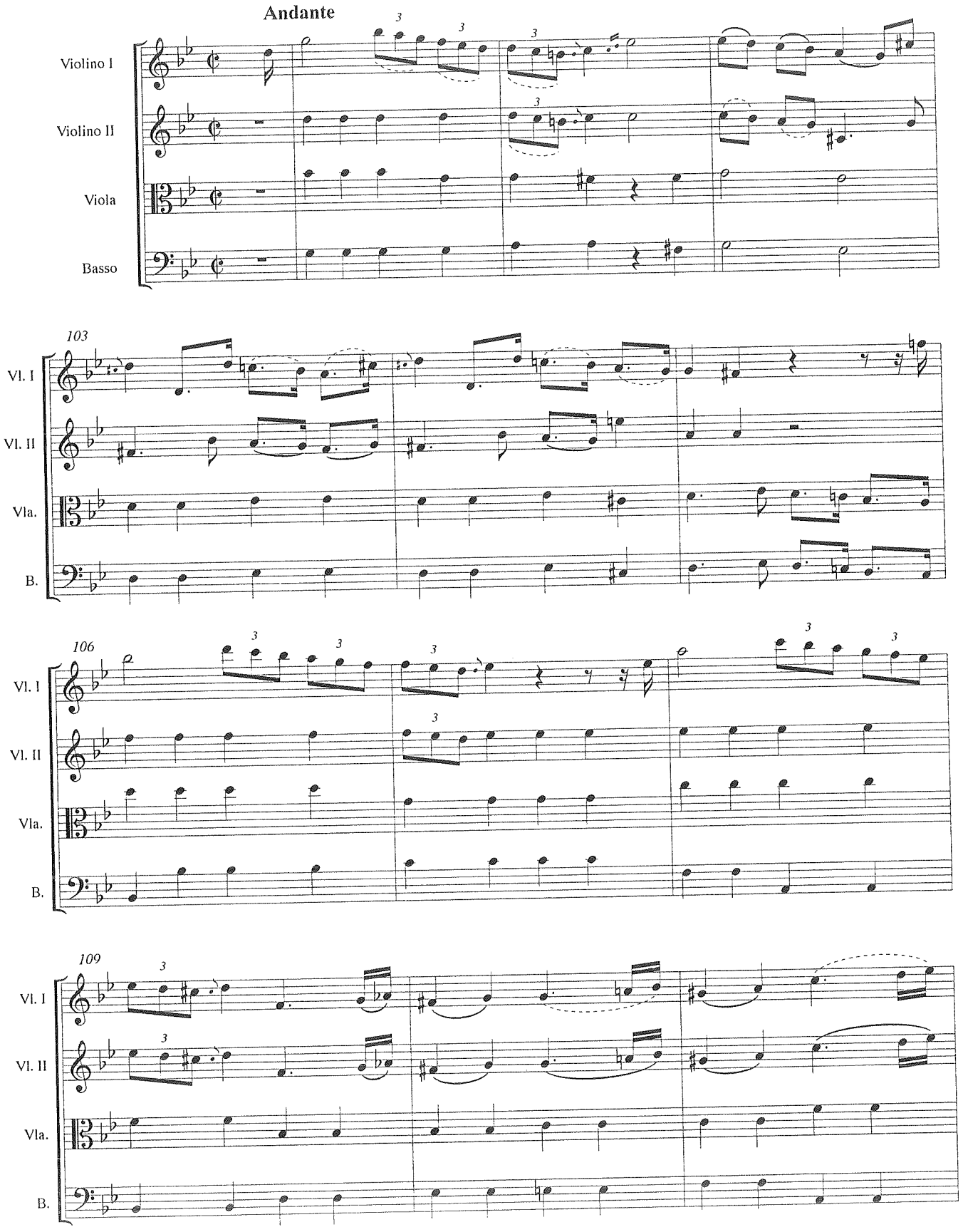

57
60
63
66
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
tr

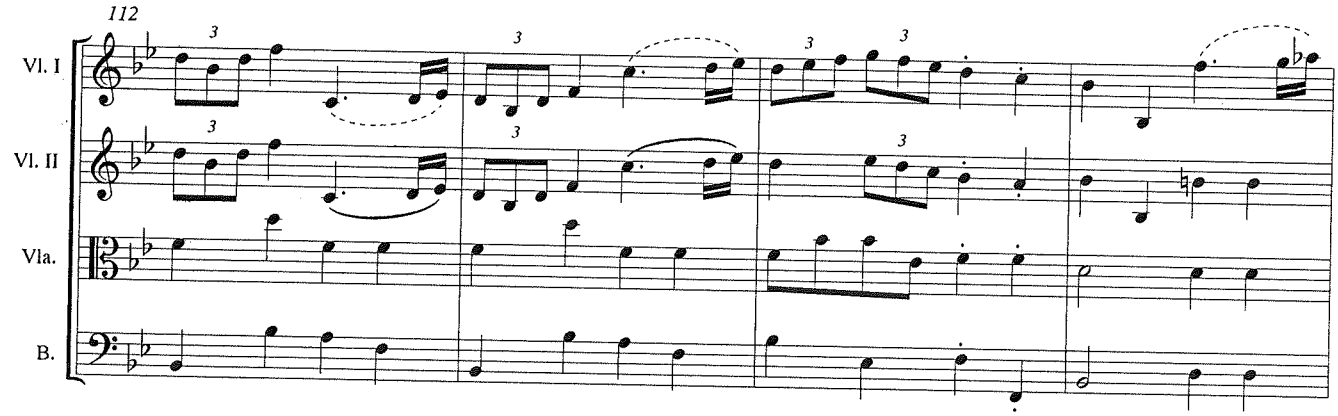

69
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
♯3
♯6
72
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
f
76
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
a 2
a 2

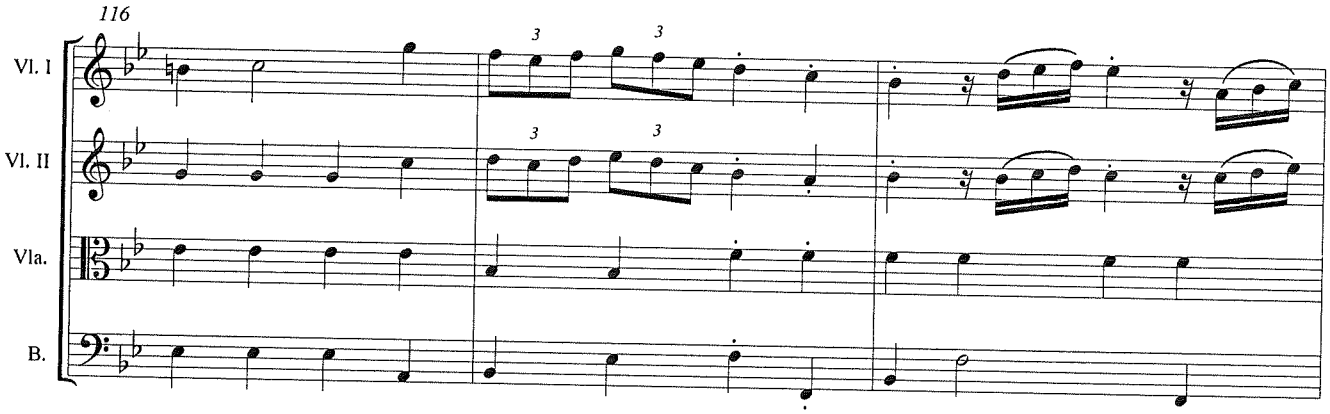

79
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
a 2
a 2
tr
82
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
a 2
tr
85
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
a 2
a 2
tr

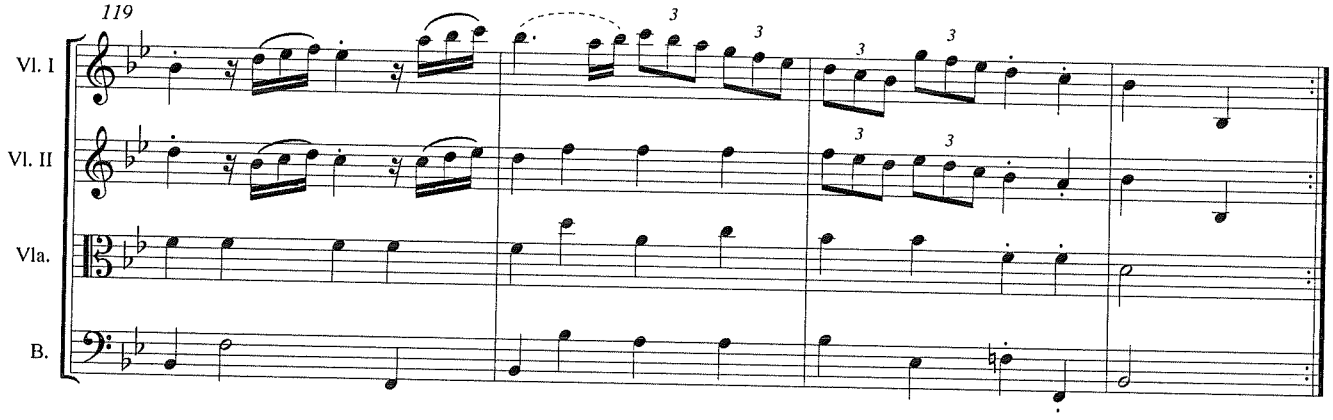

88
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
91
a 2
a 2
95
a 2
a 2

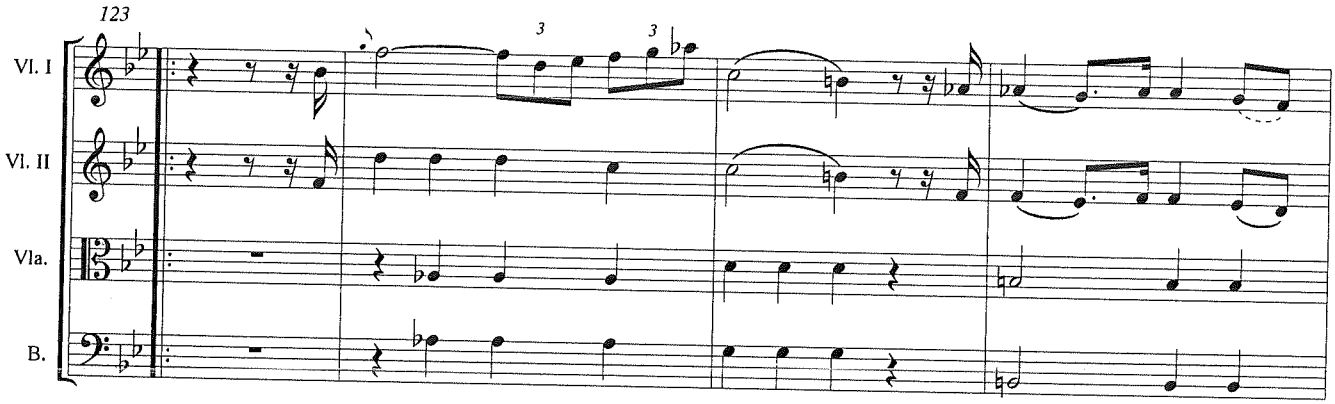
II

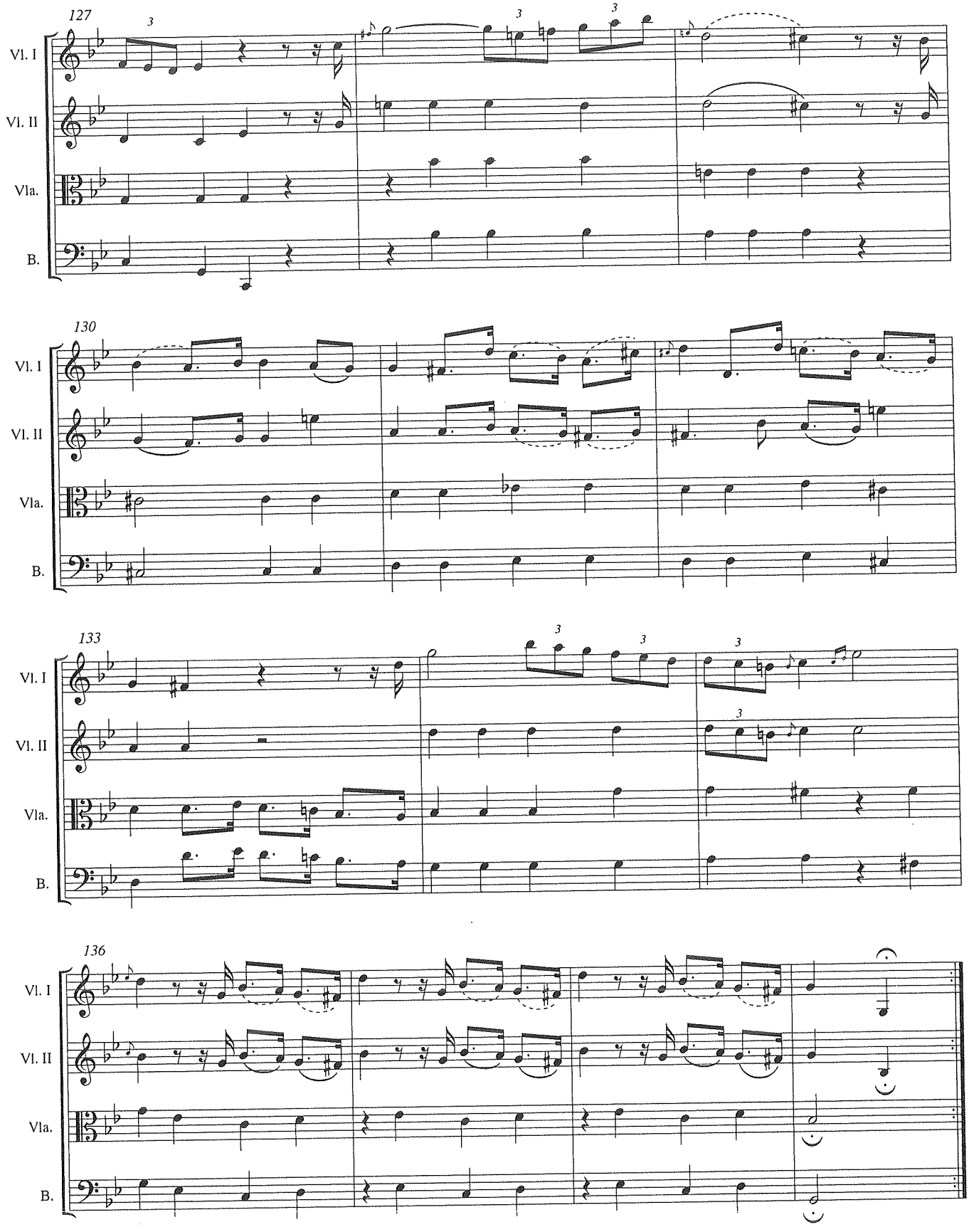

Andante
Violino I
Violino II
Viola
Basso
103
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
106
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
109
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.


112
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.


116
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.

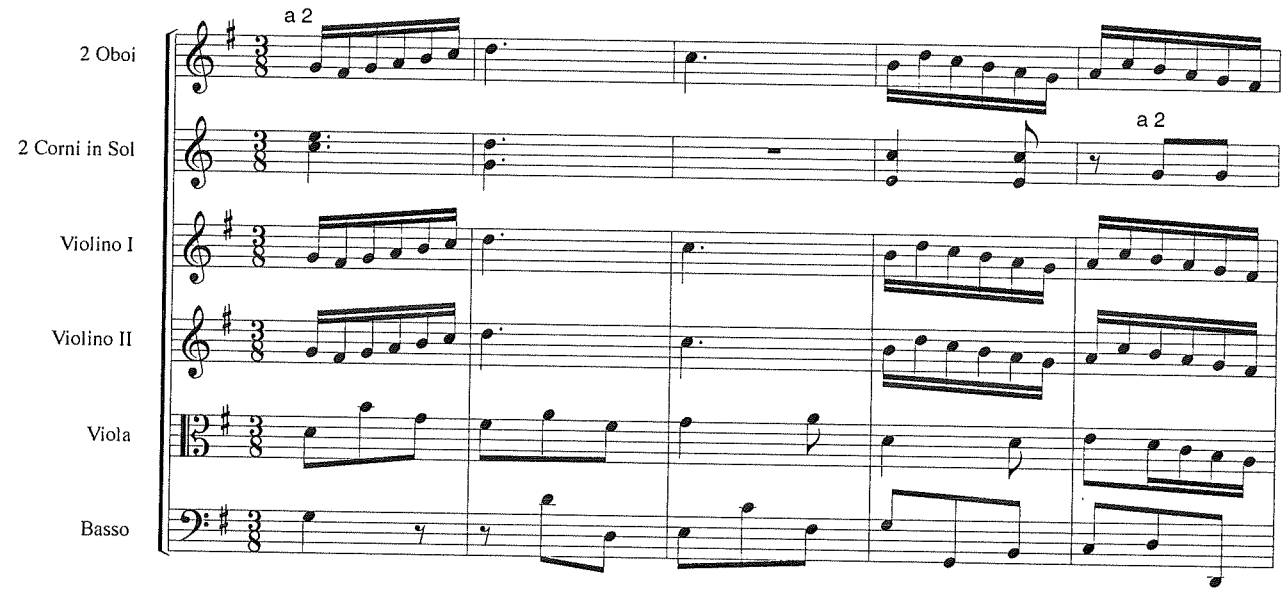

119
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.

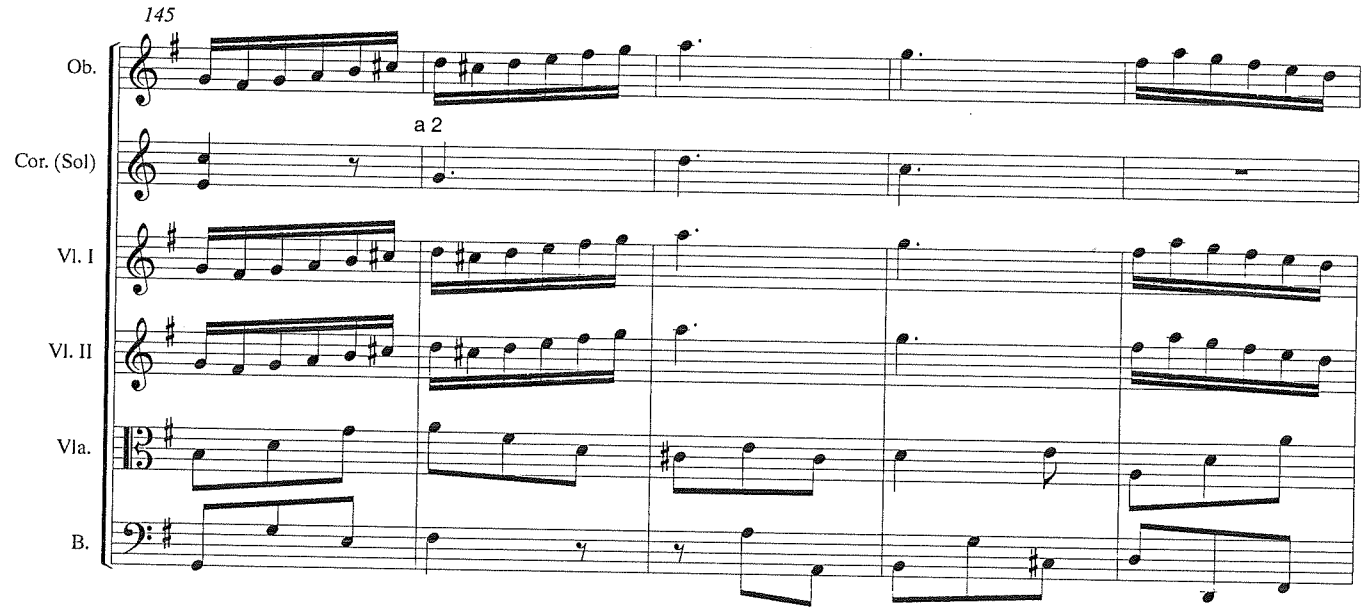

123
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.

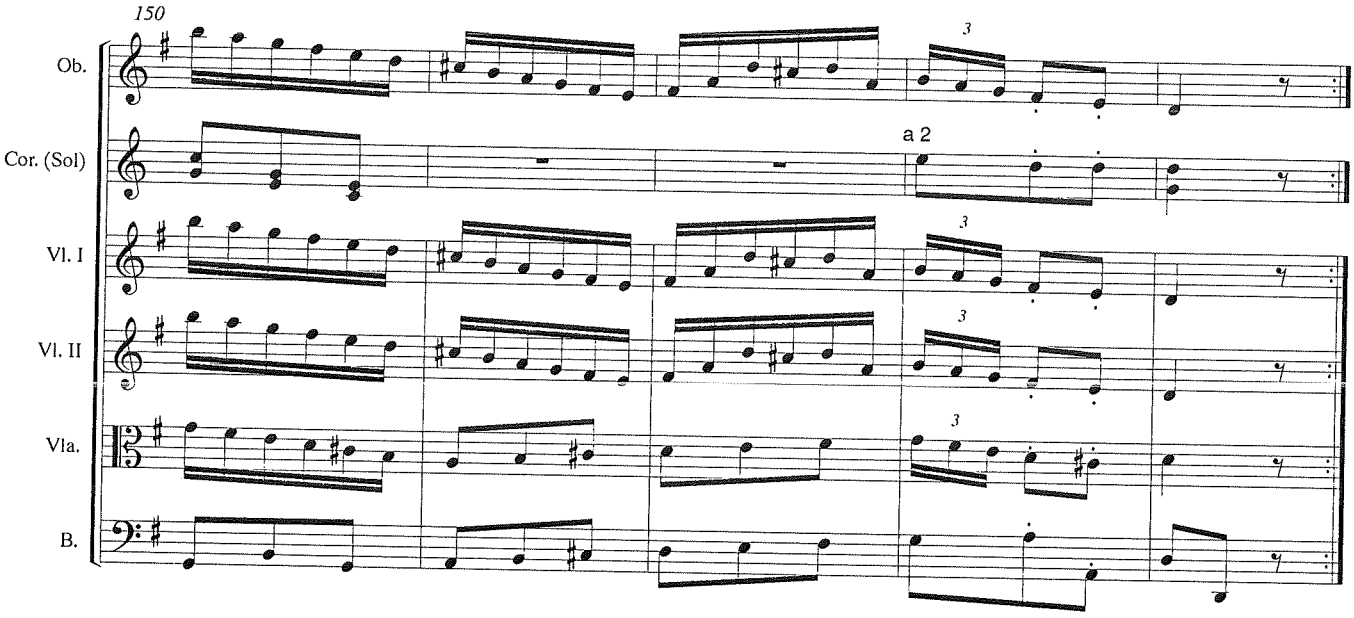

127
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
130
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
133
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
136
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.

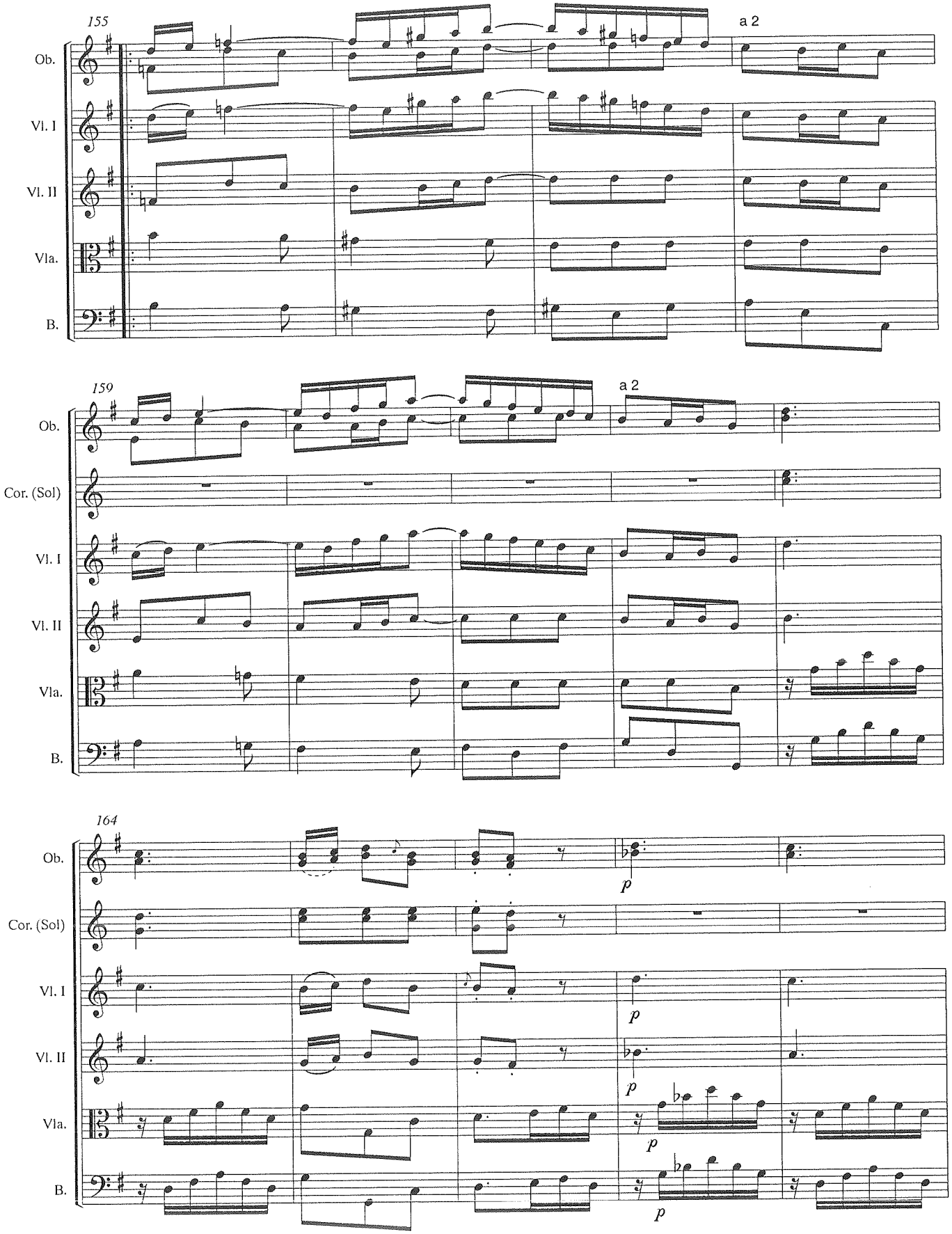
III

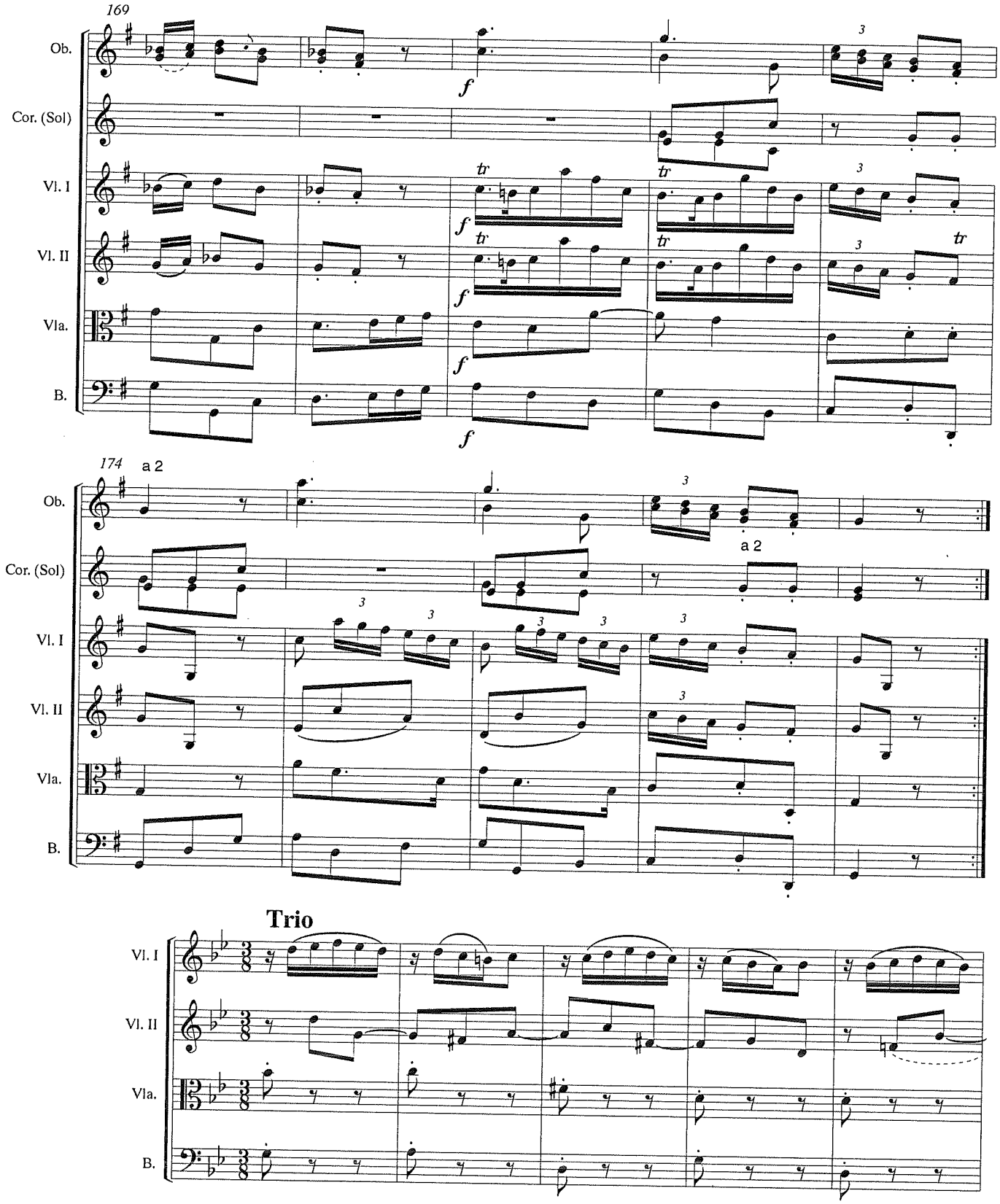
Tempo di Menuet

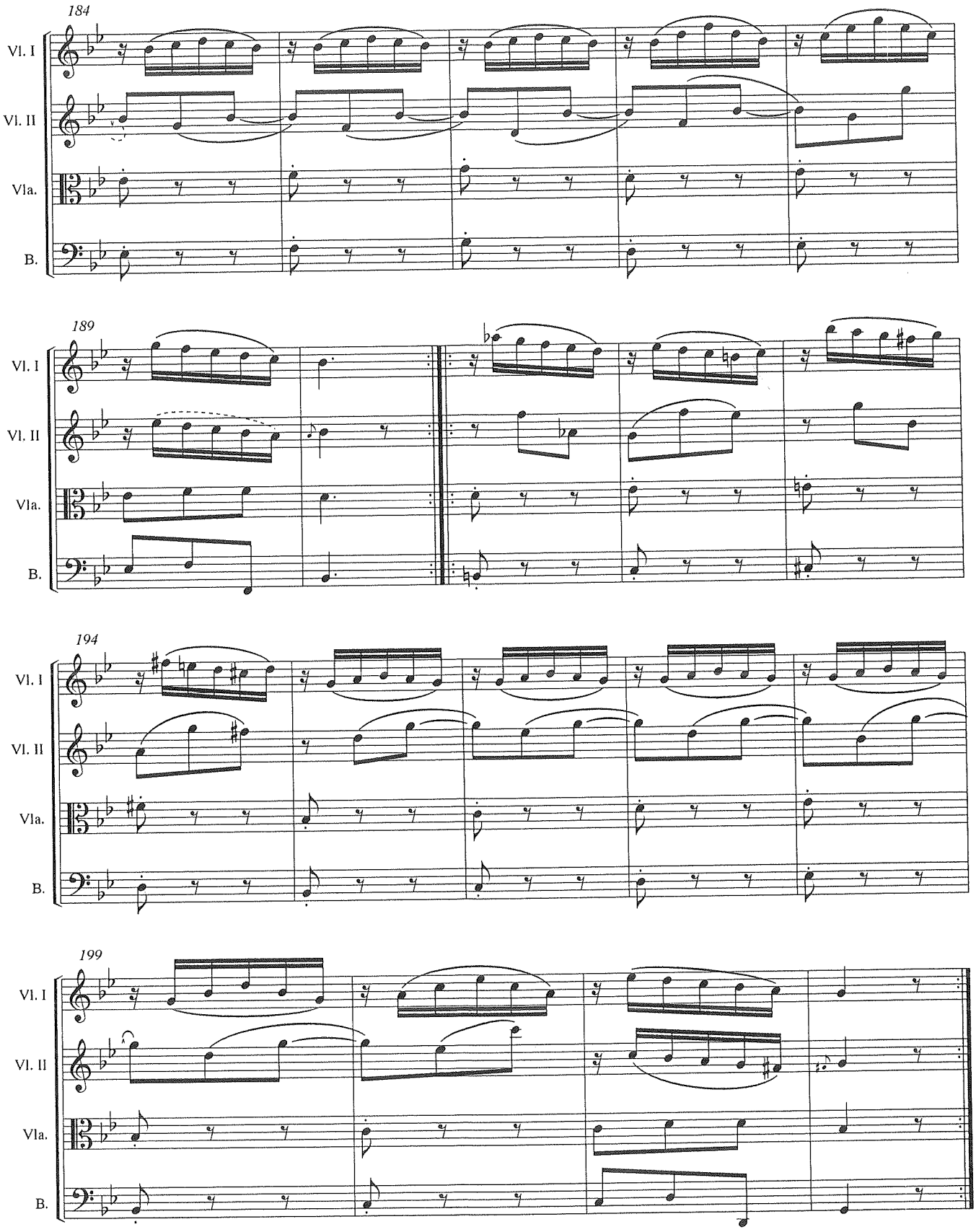







155
a 2
Ob.
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
159
a 2
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
164
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
p
p
p
p
p


169
Ob.
Cor. (Sol)
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
f
tr
3
174
a 2
Trio


184
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
189
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
194
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.
199
Vl. I
Vl. II
Vla.
B.

Minuetto D. C.

INDICE

Nota introduttiva
di Giovanni Caserta pag. 3

Per una storia sociale e formale *dell'opera strumentale di Antonio e Egidio Romualdo Duni*
di Luigi Pentasuglia pag. 7

Nota dei curatori pag. 13

Sinfonia a quattro in sol maggiore pag. 15

Sinfonia a quattro in si bemolle maggiore pag. 43

Sinfonia a quattro in fa maggiore pag. 71

Sinfonia in re maggiore pag. 92

Sinfonia in sol maggiore pag. 115