EGIDIO ROMUALDO DUNI
(1708 - 1775)

Minuetti e Contradanze
(1738)

Edizione moderna e trascrizione per chitarra
a cura di
Luigi Pentasuglia

Disegno di copertina di Pino Lauria

DUNY "GALANT HOMME"

di

Luigi Pentasuglia

Il successo che in tutta l'Europa l'opera italiana si era andata guadagnando tra la seconda metà del XVII secolo e i primi scorci di quello successivo, garantì ai nostri compositori e alle nostre compagnie teatrali vantaggi economici e di carriera non trascurabili: si pensi, in particolare, agli ambiti *ingaggi* che ad essi, prima che ad altri, erano offerti dai più prestigiosi teatri delle principali città estere come Vienna, Amburgo, Stoccarda, Mannheim, Pietroburgo ecc., dove il pubblico, più che altrove, si dimostrò presto ricettivo nei confronti del fascino spettacolare del genere melodrammatico, sintesi mirabile di molteplici "linguaggi" d'arte.

Conteporaneamente, a partire dal terzo decennio del XVIII secolo, i compositori d'opera italiani all'estero dovranno confrontarsi, tra l'altro, anche con l'accresciuta sensibilità che, in alcuni Paesi, si andava progressivamente consolidando nei confronti della musica strumentale, grazie soprattutto all'incremento di un mercato editoriale, in rapidissima espansione, relativo alla produzione di un repertorio *essenzialmente tastieristico*, tipicamente borghese, di carattere frivolo e salottiero che sarà, tuttavia, foriero di straordinarie trasformazioni morfologiche, tali da incidere profondamente nel processo di stabilizzazione formale di un certo tipo di linguaggio strumentale settecentesco.

In effetti l'attività compositiva dei nostri musicisti non si limita in quei Paesi, per tutto l'arco del Settecento, alla sola componente operistica; sovente succede, infatti, che la loro opera si indirizzi sul terreno strumentale attraverso la pubblicazione di piccole raccolte di danze (in special modo minuetti) in uno stile semplice e garbato, secondo i canoni di facilità tipici dello *stile galante* e destinate prioritariamente 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. Sotto questo aspetto *stile galante* è l'equivalente di stile *moderno*, contrapposto allo stile *antico e severo* del contrappunto barocco: *"E musica "moderna" significa in primo luogo stile operistico, già operante a partire dal 1720 ca. nell'opera cosiddetta napoletana, in particolar modo in quella di genere buffo"*[1].

Un'affermazione quest'ultima che fa certamente eco all'opinione espressa da Di Benedetto che, richiamandosi alla prospettiva storiografica *prettamente*

(1) - E. Surian, *Manuale di storia della musica*, Milano, 1992, vol. II, p. 463.

germanica della tradizionale definizione di *Classicismo* come età che succede al Barocco a partire dal 1750 (anno della morte di Bach), ne coglie un limite stilistico-epocale, giacchè con essa si rischia di includere, sotto il concetto stesso di *"barocco"*, un fenomeno come l'opera napoletana, mentre si trascura il fatto che *"i caratteri essenziali del nuovo stile sono già operanti ben prima della metà del secolo nell'opera cosiddetta napoletana, e in particolar modo in quella di genere buffo: supremazia assoluta della melodia, rallentamento del ritmo armonico e semplicità elementare dell'armonia, regolarità strofica del fraseggio (e infatti non manca chi propone senz'altro di retrocedere agli anni intorno al 1720 il mutamento stilistico che avvia la transizione dal barocco al classico)"*[2].

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*, nelle versioni strumentali *facilitate*, destinate, prioritariamente, al clavicembalo. Infatti, in quanto propaggine dell'opera napoletana, lo stile *melodico* galante troverà nell'*Aria bipartita* il suo principale referente strutturale: questa costituisce, di fatto, l'unico vero fattore portante del gusto *melodico* pre-classico, che si impone di forza sui restanti parametri polifonico, ritmico ed armonico al punto che *la melodia* può considerarsi, come afferma Blume, *l'anima stessa della musica classica*. Non è forse emblematico il fatto che sia attribuita proprio ad Haydn, considerato da sempre il *padre del Classicismo*, la celebre massima *"Se vuoi sapere se una melodia sia davvero bella, cantala senza accompagnamento?"*. E in effetti, commenta ancora Blume: *"il "principio" del principio stilistico classico-romantico è contrassegnato dalla risoluta "volontà di semplificare" tutte le forme e i mezzi stilistici, dalla deliberata rottura con le tecniche compositive barocche. E' una consapevole primitivizzazione, quale la storia della musica quasi mai ha conosciuto [...] In luogo della melodia d'Opera italiana, ci si propone qui di seguire fedelmente la struttura metrica del periodo di otto battute, ciò che causa lo spezzettamento della melodia in piccoli segmenti e la priva dello slancio unitario [...] Il tema "galante" si limita spesso a questo idillio da giardinetto [...] con la sua articolazione in piccoli segmenti di corto respiro"*[3].

Nei suoi scritti teorici[4] il compositore Johann Mattheson ribadisce con decisione come, diversamente dal musicista di professione, il *galant Homme* deve evitare ogni forma di astrusità e pedanteria sia compositiva che esecutiva, liberando la musica da ogni obbligo di imitare e rappresentare alcunché. Altrimenti detto, il concetto de l'*art pour l'art*, invadendo il campo musicale, esonera di fatto il compositore dall'obbligo di prefiggersi scopi dettati da contenuti morali e didascalici così come pretendeva certo razionalismo illuministico, mentre lo allinea alla nuova prospettiva estetica di Moses Mendelssohn che vede la *bellezza* come *l'obiettivo finale di tutte le arti* anticipando per certi versi quanto in seguito dirà Oscar Wilde, affermando che *all art is quite useless*.

Il diverso modo di intendere la composizione musicale si allinea nella prima metà del Settecento con la consapevolezza di esperire nell'opera d'arte

(2) - R. Di Benedetto, "voce" *Classicismo* in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti: Il Lessico*, Torino 1983, vol. I, p. 577.
(3) - F. Blume, *Storia della musica*, Milano, 1984, p. 360 e 393.
(4) - J. Mattheson, cfr. *Das neu-eroffnete Orchestre* (Amburgo 1713); *Critica Musica* (Amburgo 1722-1725); *Der vollkommene Cappelmeister* (Amburgo 1739).

unicamente l'aspetto *percettivo* e *sensitivo* e ciò in coincidenza, in ambito filosofico, con il momento stesso in cui per la prima volta appare il concetto di *estetica*, introdotto da Baumgarten proprio intorno al 1750. E infatti sarà proprio con la generazione successiva a J.S. Bach, quella dei suoi figli e di Quantz, Hasse, Graun, Stamitz ecc., che si concretizzerà a pieno l'ideale *espressivo* di una musica *prorompente* ed *impetuosa* in sintonia proprio con gli ideali espressivi dell'incipiente *Sturm und Drang* che, paradossalmente, si porrà in netto contrasto con la *gracile e facile amabilità dello stile propriamente galante*. Si pensi a tal proposito allo stile *parlante* di certe composizioni strumentali di C. Ph. Bach, in cui il rigore drammatico nell'accentuazione fraseologica trova un sicuro appiglio nella *rinnovata* locuzione dell'opera cosiddetta riformata di stampo gluckiano e, prim' ancora, della *tragédie lyrique*.

L'*arte della semplificazione* è, in ultima analisi, l'asse portante della musica galante, da cui si svilupperà – come ha giustamente sottolineato G. Pestelli – in un modo del tutto singolare una sorta di *sonatismo della dame*, testimoniato, del resto, da tutta una serie di pubblicazioni che vanno dalle *Brevi sonate da cembalo ad uso di chi ama il cembalo massime delle dame* (Norimberga 1749, 1760) diCh. Nichelmann, alle *6 Sonatines pour le clavecin* (Amsterdam 1757) composte da G.A. Paganelli e specificate come *Divertissements de la beau sexe*, per finire con le sonate di Ph. E. Bach destinate anch'esse a l'*usage des Dames*.

I *Minuetti e Controdanze* (Londra, 1738) *"in segno d'ossequiosa gratitudine dedicati all'illustrissima signora madama Elisabetta Griffith - Lady Rich dal suo umilissimo et obbligatissimo servo Egidio Duni"*, appartengono proprio a quest'ultima categoria di composizioni. Si tratta infatti 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* o ad un *trattatello di esecuzione melodica*. La successione delle danze ha un carattere progressivo dal punto di vista della loro complessità, sia in rapporto alla concezione formale nella costruzione dei *periodi melodici* sia, conseguentemente, in relazione alle problematiche d'esecuzione delle medesime.

Composti nel *periodo italiano* del compositore materano (periodo comunque inframmezzato da viaggi compiuti a Londra e in Olanda)[5], durante il quale Duni si era già guadagnato una discreta reputazione in seguito alla rappresentazione del suo *Nerone*, avvenuta a Roma nel 1735, i *Minuetti e Contradanze*, così come pure l'altra sua opera strumentale, le *Sei Sonate a tre* op. 1 (Rotterdam, 1738), si collocano nella tendenza culturale generale che accumunò i molti musicisti italiani emigrati all'estero come Platti, Paradisi, Galuppi, Rutini ecc.. Questi, sia pur spinti prioritariamente da esigenze artistiche di ordine specificamente operistico, finirono poi, per necessità, col doversi accattivare le simpatie mecenatistiche di qualche notabile, dedicando loro facili brani strumentali secondo gli ideali di immediatezza stilistica e funzionale dell'emergente gusto borghese.

L'ideale borghese di una musica *terra terra* e nello stesso tempo in grado di corrispondere alle esigenze di gusto ed esecutive di un'utenza non *specializzata* trova proprio nell'inventiva dei musicisti italiani di scuola napoletana uno dei suoi maggiori punti di riferimento, contribuendo, tra l'altro, a favorire le tendenze di certa trattatistica pedagogica che culminerà, nella metà del secolo,

(5) - G. Carli Ballola, *Accademismo e Classicismo:* il *"nuovo" melodramma italiano e Duni*, in *Storia dell'opera*, Torino, 1977, vol. I, p. 102.

con i *metodi elementari* all'approccio strumentale del tipo *Die Kunst das Klavier zu spielen* (1750) di F.W. Marpurg, *Versuch einer Anweisung, die Flote traversiere zu spielen* (1752) di Quantz, *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) di Ph. E. Bach, *Versuch einer grundliche Violinschule* (1756) di Leopold Mozart. Questo tipo di letteratura pedagogica non riguarda soltanto questioni di prassi esecutiva, ma si spinge ben oltre, tanto da sconfinare addirittura nel campo della composizione. Lo scopo è di incentivare l'utenza ad *auto-prodursi* facili melodie di danza, come dimostra, ad esempio, il *Grundregeln der Tonordnung* (1752) di J. A. Hiller e J. Riepel, che si prefigge l'insegnamento degli elementi basilari della tecnica compositiva dei Minuetti: *"quasi un fiducioso "fatevi da soli il minuetto" due battute alla volta, con la modulazione alla dominante e la ripresa"*[6].

Per quanto concerne la problematica compositiva relativa alla *combinazione delle sezioni melodiche in periodi*, i minuetti e le contradanze di Egidio Romualdo Duni seguono 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 che più tardi verrà *canonizzato* dalla didattica della composizione di H. Ch. Koch (1749-1816) e che resterà valido per tutto il secolo XVIII. Nel trattato *Versuch einer Anleitung zur Composition* [*Saggio di introduzione al comporre*] (1782-93) Koch espone la sua teoria, per così dire, *semiologica*, del comporre melodie, confrontandola con la strutturazione fraseologica e morfologica del linguaggio parlato. Le sue considerazioni sulle modalità di comporre melodie sono ben esplicitate nell'analisi del Minuetto contenuto nel *Divertimento in Sol maggiore* Hob. II/1 di Haydn, considerato dall'autore *un breve pezzo che ha in sé l'unità più perfetta*.

Secondo l'analisi del Koch, riportata da Bent,[7] il Minuetto di Haydn contiene solo un'idea principale: quella enunciata nelle prime quattro battute e ripetuta nelle quattro successive con funzione di conclusione. Quanto alle battute iniziali della seconda parte, che sono anch'esse ripetute con funzione conclusiva, *"a ben vedere corrispondono soltanto alla medesima frase, che ora è ben distinta da quanto precede ma resta pur sempre la stessa, benchè utilizzata diversamente. Il che si vede dal fatto che ora procede per moto contrario"*[6]. In conclusione, secondo Koch, all'interno della logica compositiva della melodia, l'unità minima è rappresentata dalla singola battuta o *inciso incompleto* che, *saturandosi* con la battuta successiva, forma un *inciso completo*. Due incisi completi determinano poi due tipi di *frase*: la prima detta *iniziale*, e la seconda *conclusiva*. Infine l'unione di più frasi dà luogo al *periodo*, tutto ciò in stretta analogia con le regole sintattico-grammaticali della lingua parlata.

E' sintomatico che l'analisi dell'articolazione melodia del brano di Haydn, fatta dal Koch, trovi una straordinaria coincidenza con la strutturazione delle danze del Duni: si noti, in particolar modo, come essa si adatti perfettamente al *Minuetto* n. 5 del compositore materano.

La tesi della diretta filiazione della *melodia galante* dall'aria operistica (essendo quest'ultima per così dire *sintatticamente consustanziale* nei suoi due versanti *testuale-melodico*) è confermata, tra l'altro, dal fatto che l'ultimo *Minuetto* della serie *strumentale* dei *Minuetti e Contradanze* sia destinato proprio ad essere *cantato*: un fatto questo che, a mio avviso, denota senza più ombra di dubbio come la medesima *forma mentis* creativa si imponga nei musicisti italiani

(6) - G. Pestelli, *l'età di Mozart e Beethoven*, in "Storia della musica", Torino, 1979, p. 9.
(7) - I. Bent. *Analisi musicale*, Torino, 1990, p. 15 e sgg..

settecenteschi di formazione napoletana come fondamento del comporre sia brani strumentali che cantati.

* * * * *

Tutte le danze del Duni sono nelle tonalità di Sol e Re maggiore eccezion fatta per il brano vocale che è invece scritto in Sol minore; non vi è inoltre alcuna specificazione strumentale, il che lascerebbe supporre una loro destinazione *generica* o, se si preferisce, *ad libitum*.

Ora, per quanto concerne l'esiguità estrema nella scelta tonale, essa può apparire una caratteristica scontata tipicamente pre-classica, se si considera la consapevole volontà di semplificare *tout-court* il linguaggio musicale in prospettiva della destinazione di questo particolare repertorio ad un'utenza costituita principalmente di dilettanti. Del resto, anche la logica armonica di questo tipo di composizioni non si discosta dalle funzioni fondamentali di *tonica – dominante – sottodominante* in piena sintonia con uno dei principali *topoi* settecenteschi, che vede appunto l'*armonia* sotto un'ottica altamente *riduzionistica*, compediata in pochi accordi fra loro combinabili sia pur in modo assai complesso. Si consideri, a tal proposito, l'enorme discrepanza esistente tra l'esile trama armonica di questo tipo di composizioni e la ricchezza armonico-contrappuntistica della produzione coeva di un J. S. Bach.

A ben vedere, nel caso dei *Minuetti e Contradanze* di Duni, la scelta tonale se da un lato può essere giustificata in base a ragioni, per così dire *generali* o di *costume*, dall'altro lato essa può anche porsi in relazione alle caratteristiche organologiche del presunto strumento al quale sarebbero stati *tacitamente* destinati. Tutte le danze, infatti, si presentano in una scrittura scarna a *due parti* nettamente separate: quella superiore, melodica, sovrasta nettamente la regolarità ritmica di un accompagnamento *potenzialmente* armonico, ma privo della caratteristica simbologia numerica del basso continuo che, invece, appare, a mo' di *incipit*, solamente nell'ultimo Minuetto cantato.

Inoltre la voce superiore indugia, sia pur raramente, in passi *bicordali* di stampo violinistico. La destinazione per quest'ultimo strumento sembrerebbe, di primo acchito, confermata dall'accordo conclusivo della 2 *Contradanza* e del *19 Minuetto*, in cui la nota *sol* grave è riportata nel pentagramma superiore e non in quello inferiore, come sarebbe se lo strumento in questione fosse, ad esempio, il clavicembalo che, pertanto, non può essere lo strumento destinatario di quest'opera.

Una destinazione violinistica della voce superiore sembrerebbe invece trasparire dal tipo di scrittura idiomatica per questo strumento, che caratterizza, ad esempio, l'inciso melodico *ascendente-discendente* su nota ribattuta *la* (seconda corda a *vuoto* del violino) nelle battute 6 e 7 della 6 *Contradanza*.

Tuttavia, a contraddire anche la tesi di una destinazione violinistica della parte superiore concorrono, a mio avviso, almeno due buoni motivi:

1) il fatto che non compaia mai alcuna indicazione relativa ad uno sviluppo armonico del basso come invece avviene chiaramente nell'ultimo Minuetto cantato;

2) la circostanza che il passo bicordale, a dir il vero poco *dilettantistico*, che compare nelle battute 10, 11 e 12 del *16 Minuetto*, confligge con il principio testé enunciato di *semplicità* e di *facile approccio*, propri di questo tipo di repertorio.

Per una possibile soluzione del problema sarà dunque necessario fare un attimo un passo indietro, rammentando come il concetto di *stile galante* si

riferisca, prioritariamente, alla musica tastieristica per *clavicordo e clavicembalo*, diretti antesignani del moderno pianoforte. *"le grandi dinastie strumentali europee* – afferma G. Tintori – *si innervano, in sostanza sulla storia del salterio, del liuto e della viola* [...] *Scomparsi i cordofoni a giogo (lire)* [...] *il salterio, adottando la tastiera, sollecita la grande avventura della spinetta, del clavicordo, del clavicembalo e, infine, del pianoforte, avventura che travolgerà la nobilissima schiatta del liuto e dei suoi congeneri"*[8].

Esclusa, come si è visto, per incompatibilità di scrittura, la possibilità che lo strumento prescelto per le danze del Duni sia la spinetta o il clavicembalo, non ci resta che rivolgerci alla famiglia dei *cordofoni semplici*, come *i salteri a pizzico*, diretti discendenti del *monocordo* di origine classica e in voga, per tutto il Medioevo, soprattutto come strumento razionale di misurazione intervallare. Per farla breve, il salterio barocco a telaio corredato di cassa armonica e provvisto di più corde, trasmetterà le sue caratteristiche tra Sette-Ottocento allo strumento nordico denominato *Zither* (dal tedesco Ziterâ, termine che, a sua volta, deriva etimologicamente dal greco *Kithara*). Si tratta di una *voce* che nel XVII secolo fu sinonimo di *Cister*, appartenente alla famiglia dei *Liuti*.

Le carrateristiche organologiche della *Zither* sembrano, infatti, coincidere sorprendentemente con quelle di scrittura e di prassi esecutiva, richieste dallo strumento al quale furono presumibilmente destinati i *Minuetti e Contradanze* del Duni. La *Zither* monta, su una cassa armonica molto lunga e a forma trapezoidale, da un lato un ordine di *quattro corde* (con accordature prossime a quella del violino), che vengono pertanto *tastate* e *pizzicate;* dal lato opposto è montato un secondo ordine di corde (*per l'accompagnamento*) da utilizzare a *vuoto* e intonate per intervalli di quarte e quinte al fine di realizzare, nel mondo più semplice e immediato, il sostegno armonico. Mentre la mano sinistra è completamente impegnata a realizzare la melodia sulle *quattro corde* tese su di una tastiera (simile a quella di una chitarra), la mano destra pizzica le corde della melodia con il pollice provvisto di un plettro ad anello, mentre l'indice, il medio e l'anulare provvedono all'accompagnamento. Come per la chitarra il mignolo non viene utilizzato ed è possibile praticare effetti di *vibrato*. Tintori ci informa, tra l'altro, che questo strumento non possedeva un'accordatura *fissa* e che variava da posto a posto, se non addirittura da esecutore ad esecutore: *"La grande diffusione dello strumento provocò alcuni tentativi che miravano a facilitarne l'uso e, di contro, esemplari che aspiravano alla nobiltà degli strumenti da concerto; non si comprese che la Zither aveva un suo peculiare valore popolare che ne rappresentava le qualità e i limiti"*[9].

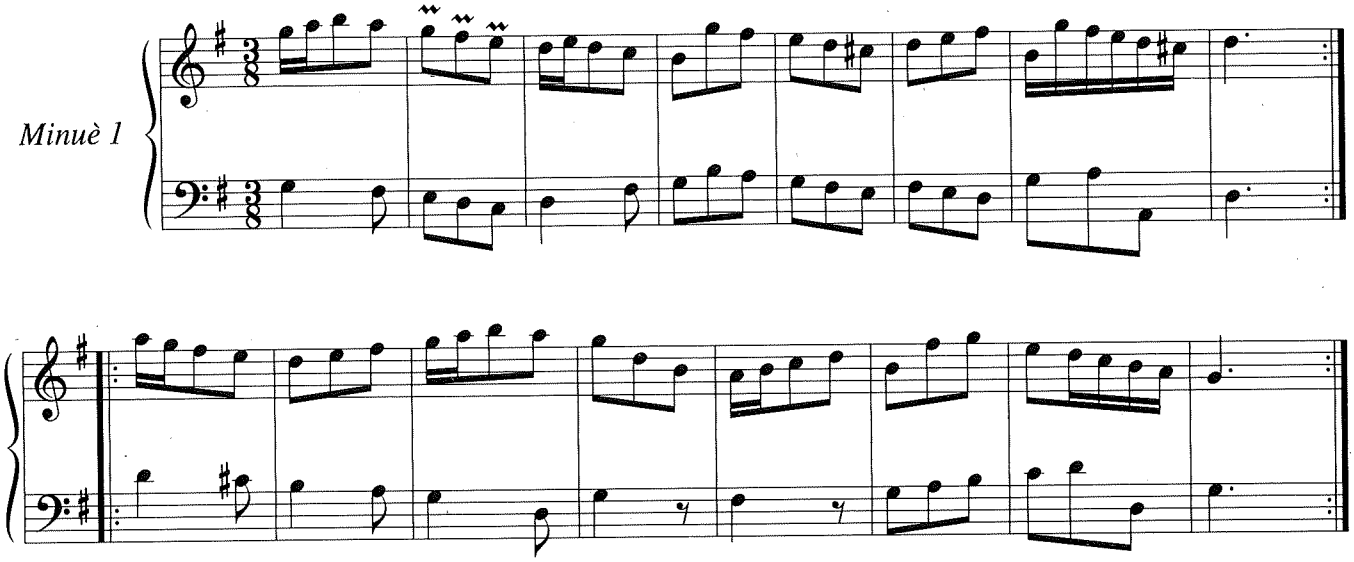
E sono proprio, per così dire, i limiti geografici di diffusione della *Zither*, perdipiù come strumento peculiarmente popolare, che fanno emergere oggigiorno l'opportunità di eseguire questo repertorio su uno strumento che conservi il più possibile le principali convergenze stilistiche ed espressive con quello originale. Ciò giustifica sia la pubblicazione dell'edizione moderna dell'opera originale del Duni, sia l'esigenza della sua trascrizione per chitarra classica che, come si è visto, mantiene indiscutibili somiglianze organologiche ed esecutive con la *Zither*, di cui costituisce, a mio avviso, per una evidente elettività strutturale, il suo più valido moderno sostituto.

(8) - G. Tintori, *Gli strumenti musicali*, Torino 1971, p. 600 e sgg..
(9) - G. Tintori, *op. cit.*, p. 606.

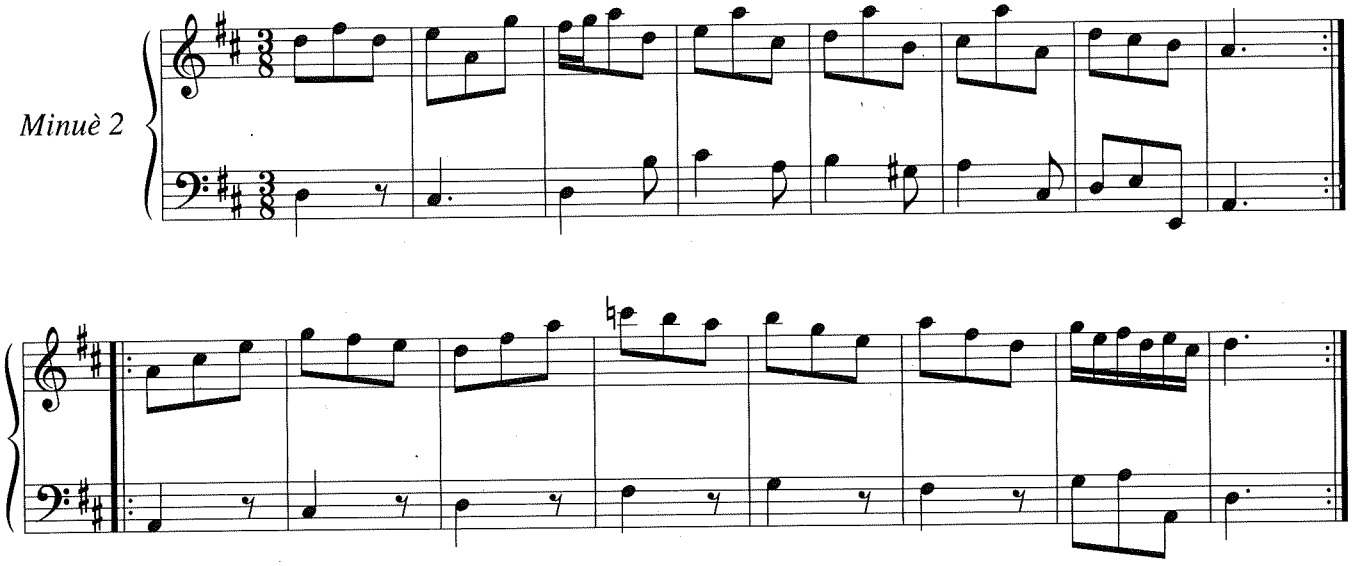
Minuetti e Contradanze

Edizione moderna

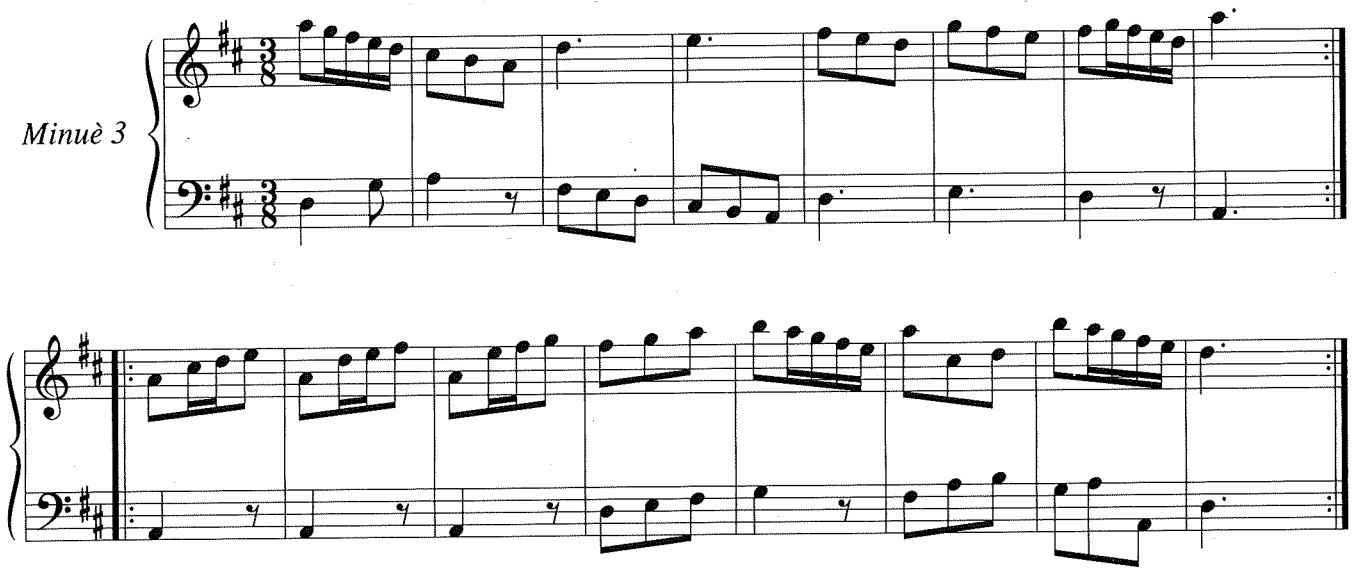
Minuè 1



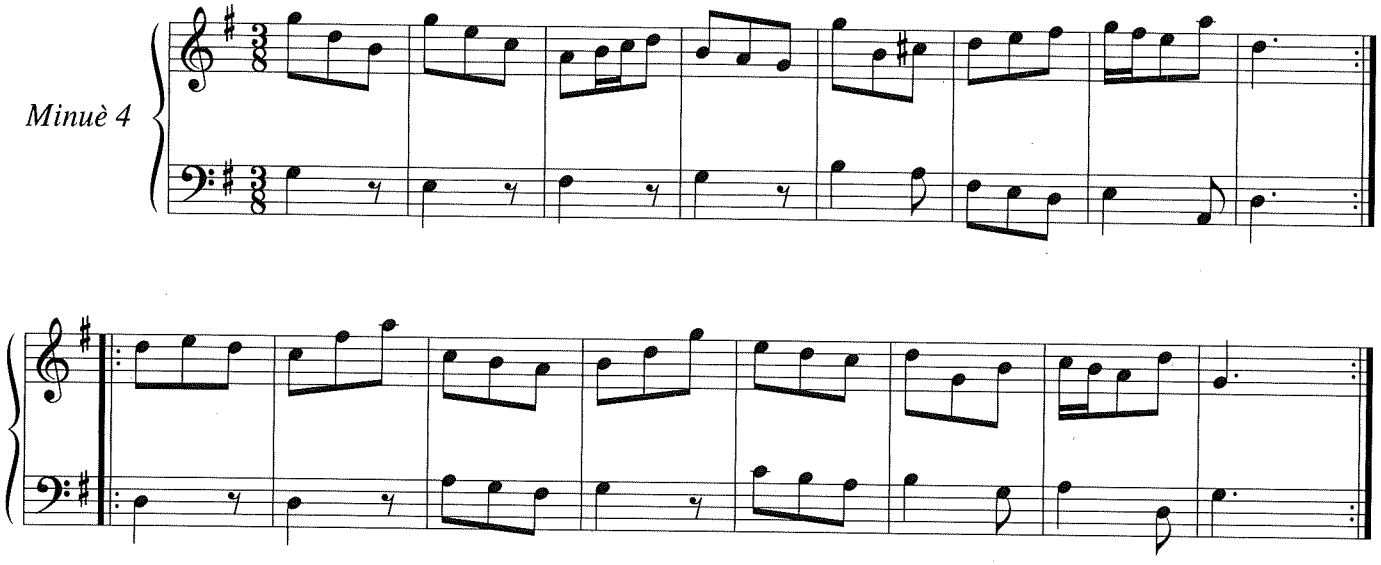
Minuè 2



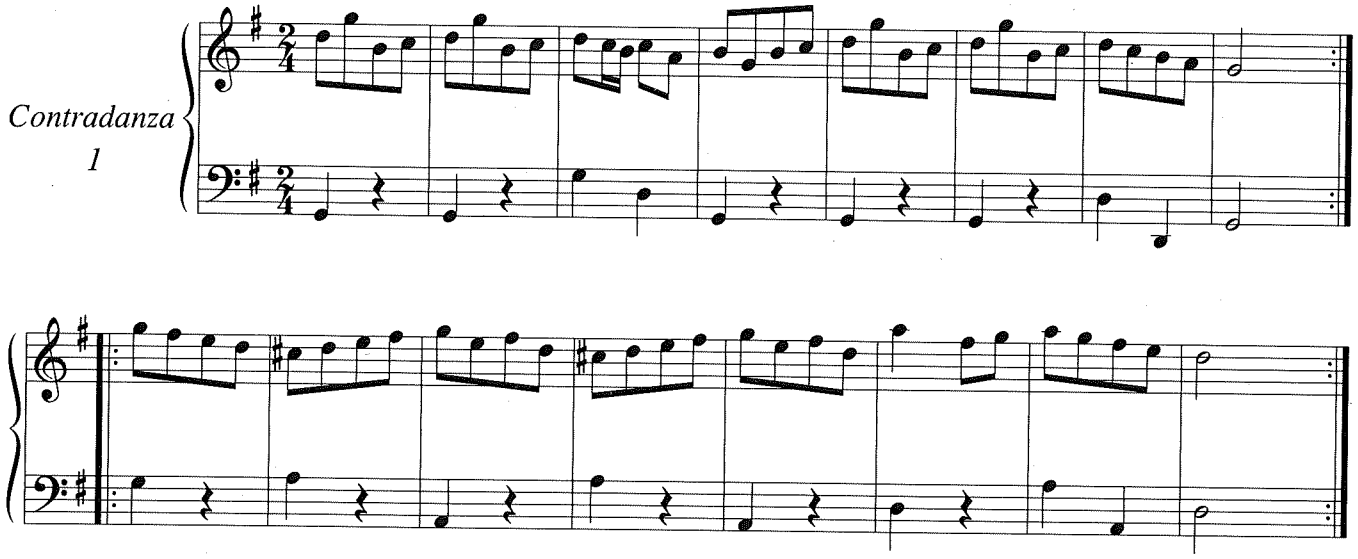
Minuè 3



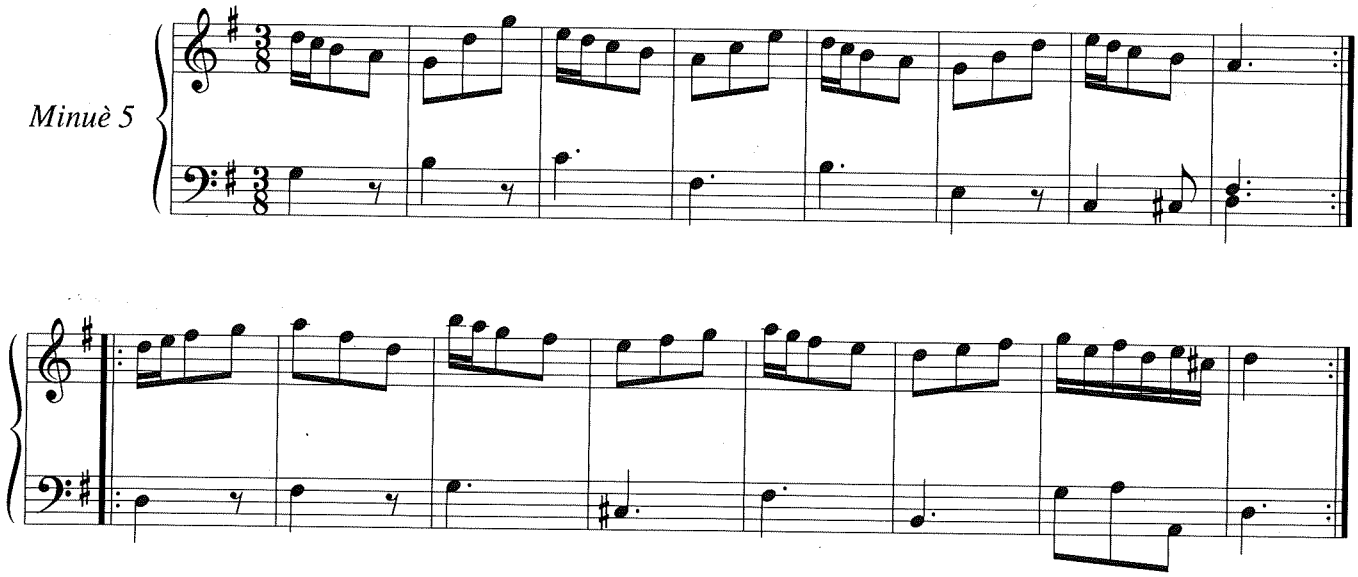
Minuè 4



Contradanza 1



Minuè 5



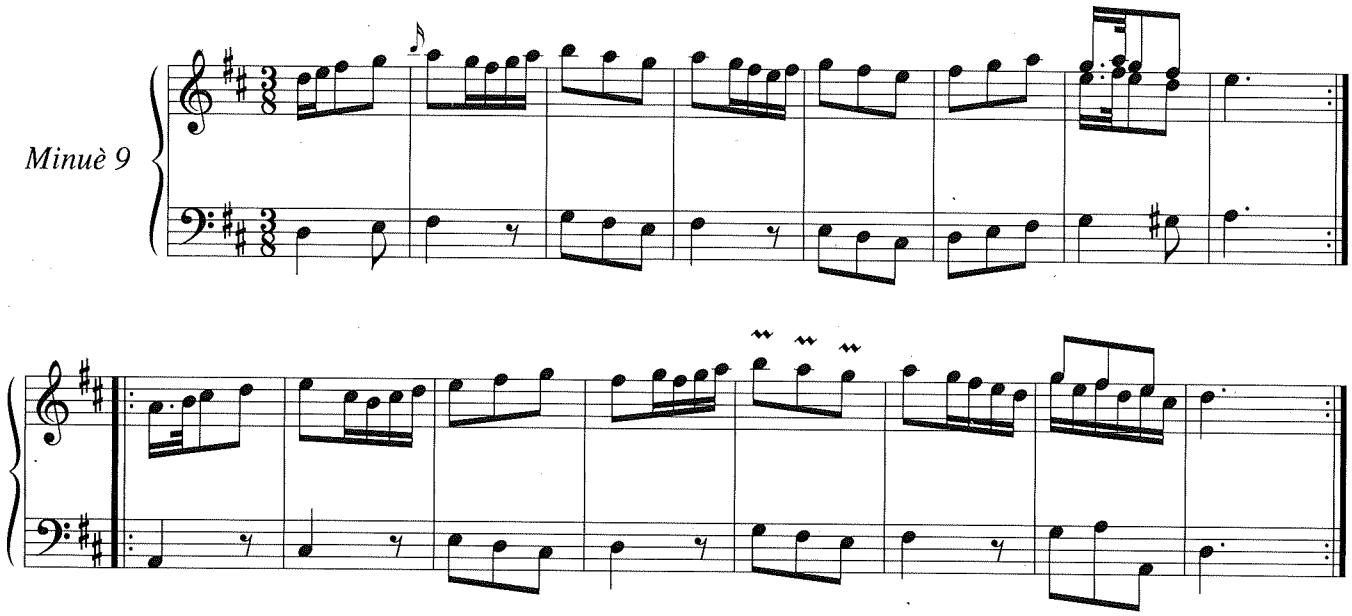
Minuè 6

D.C.

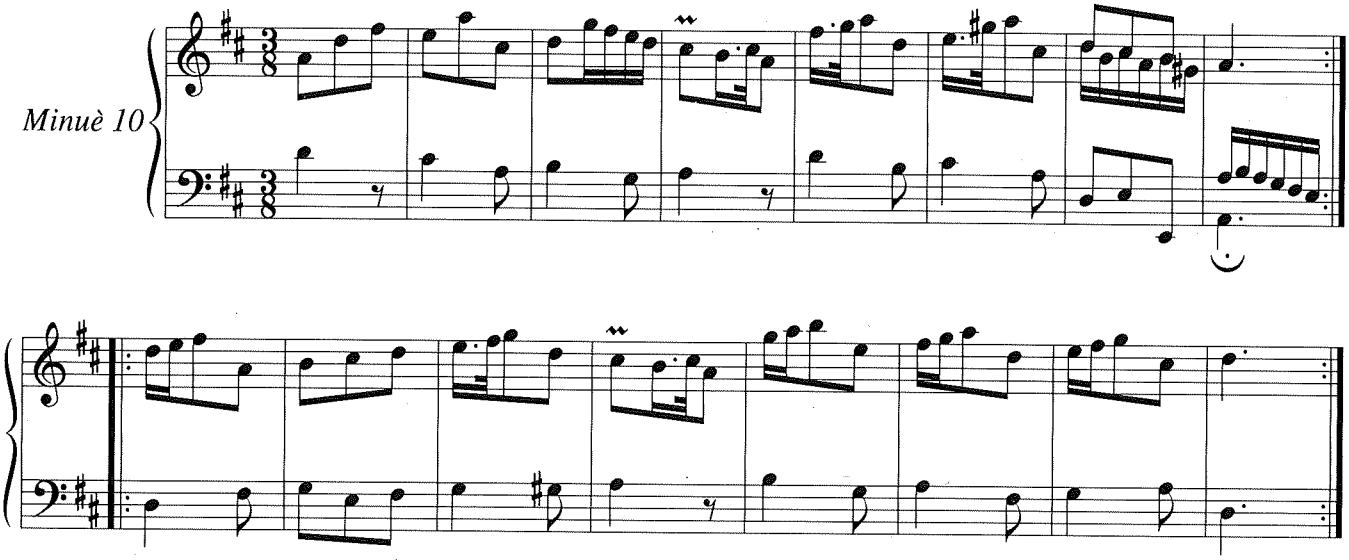
Minuè 7

Minuè 8

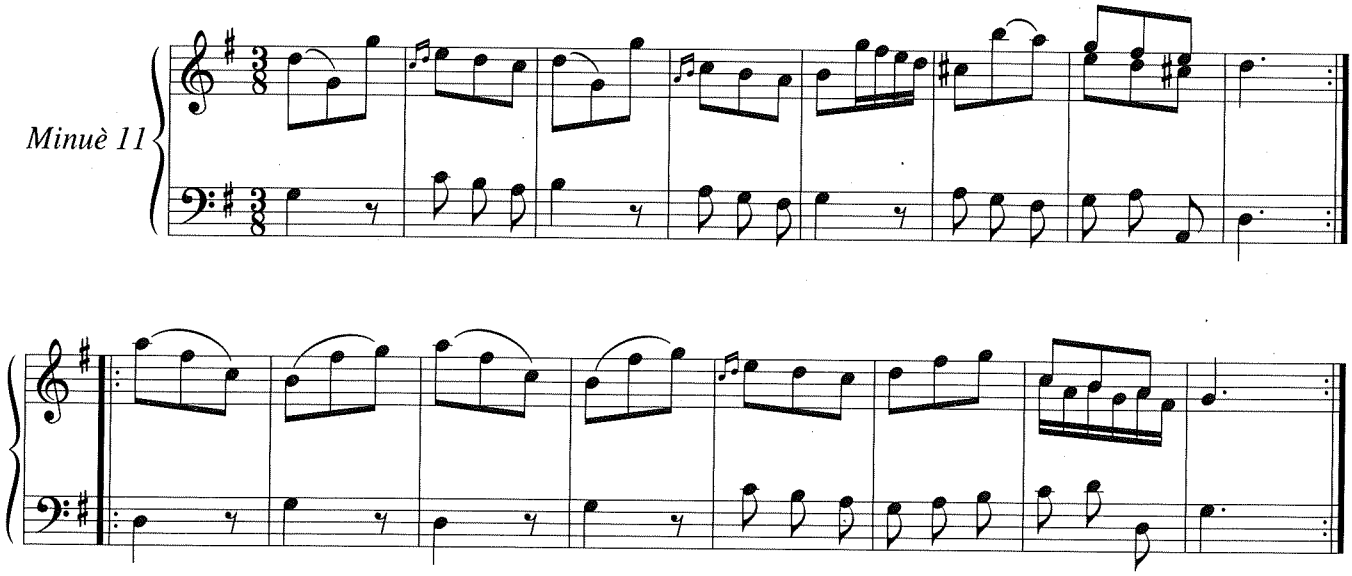
Minuè 9

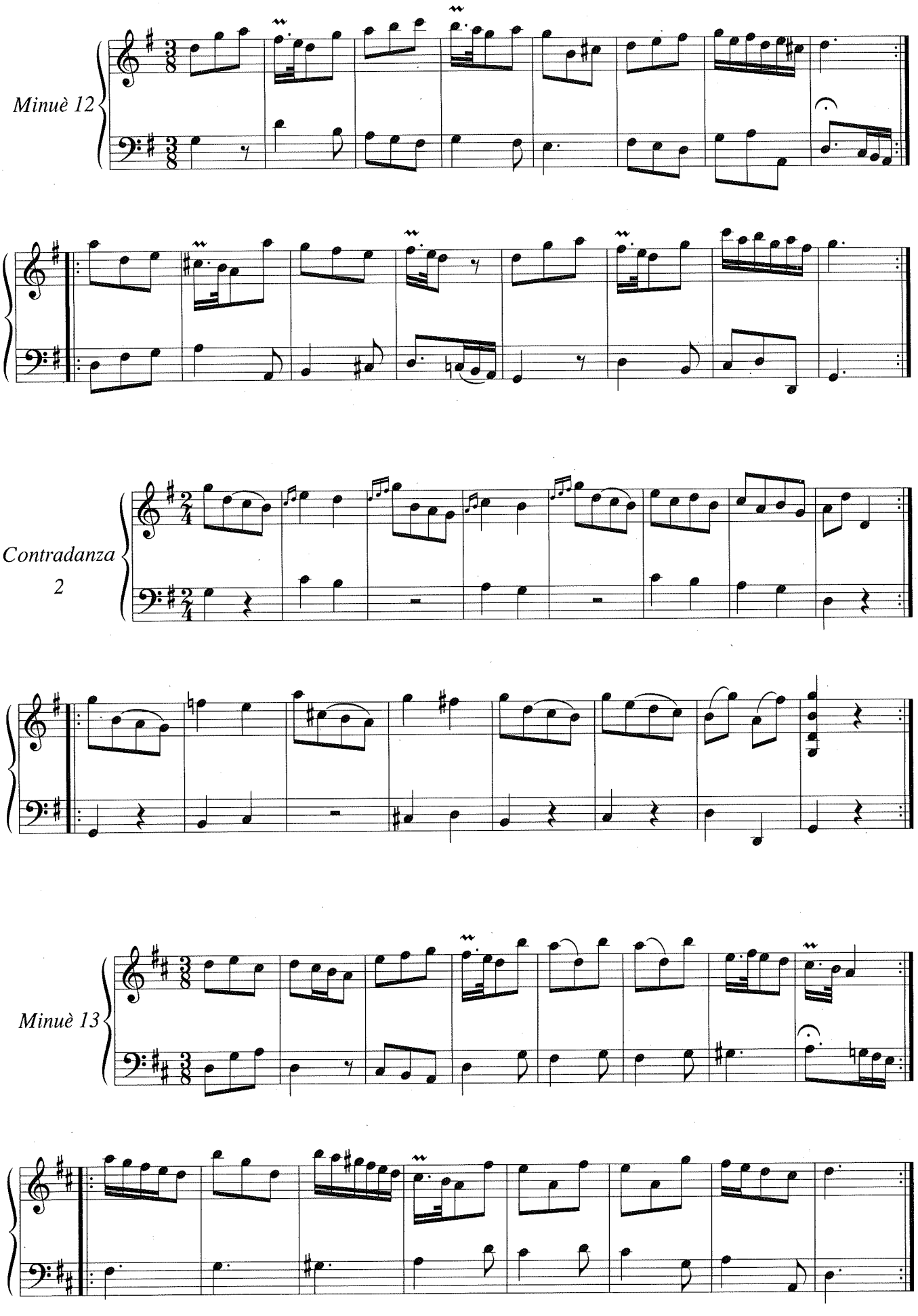


Minuè 10

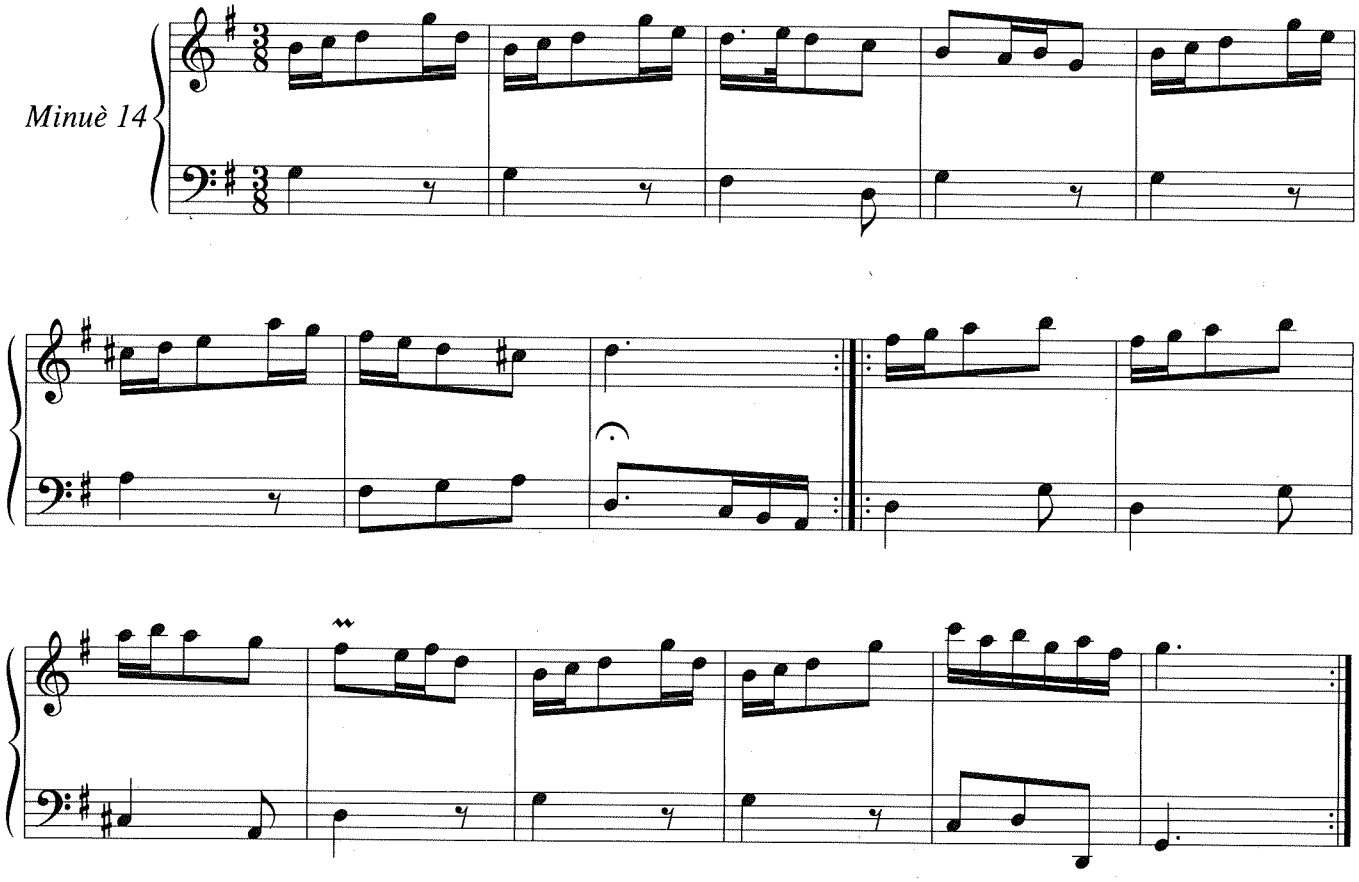


Minuè 11

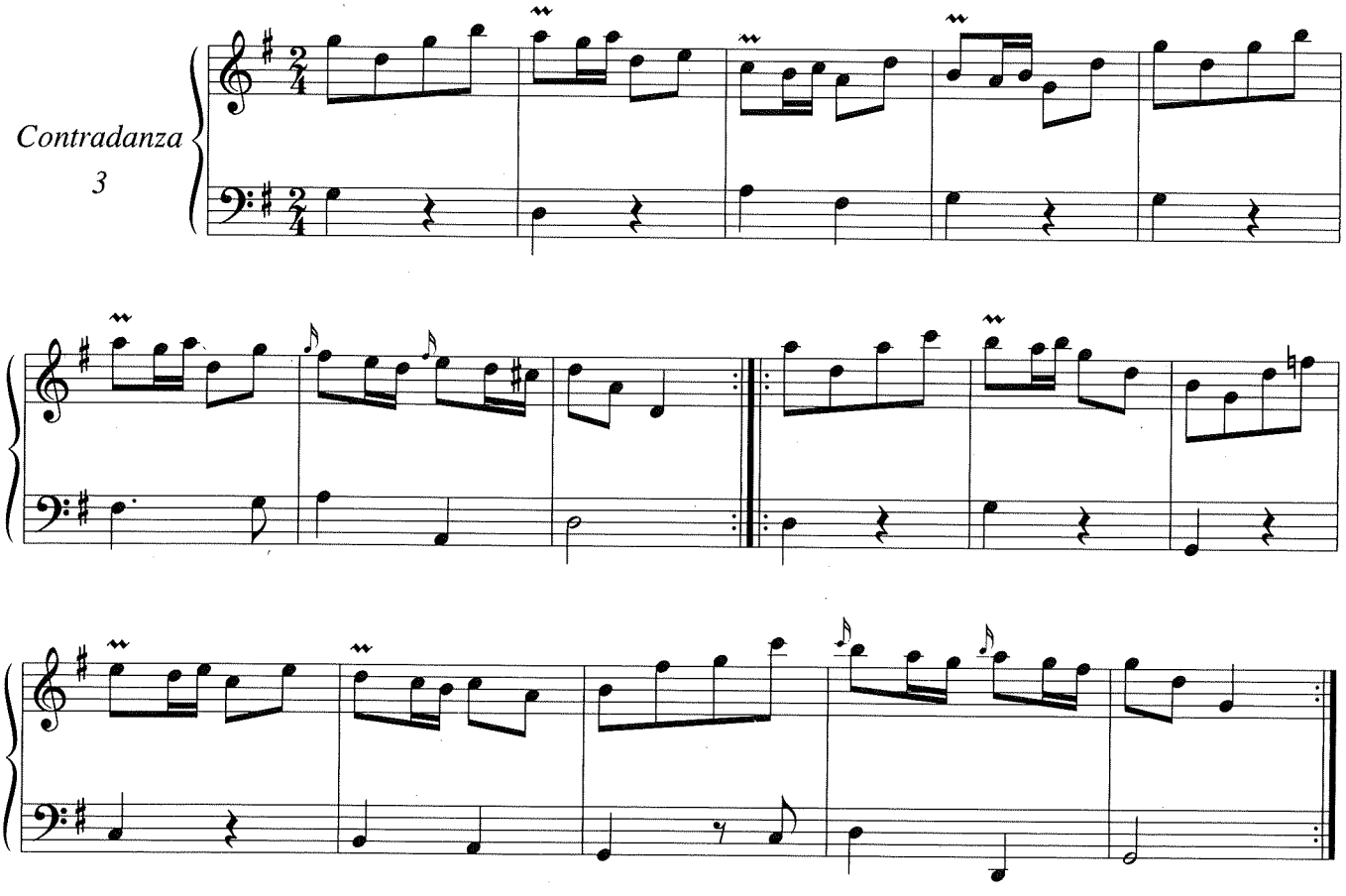



Minuè 12
Contradanza 2
Minuè 13

Minuè 14

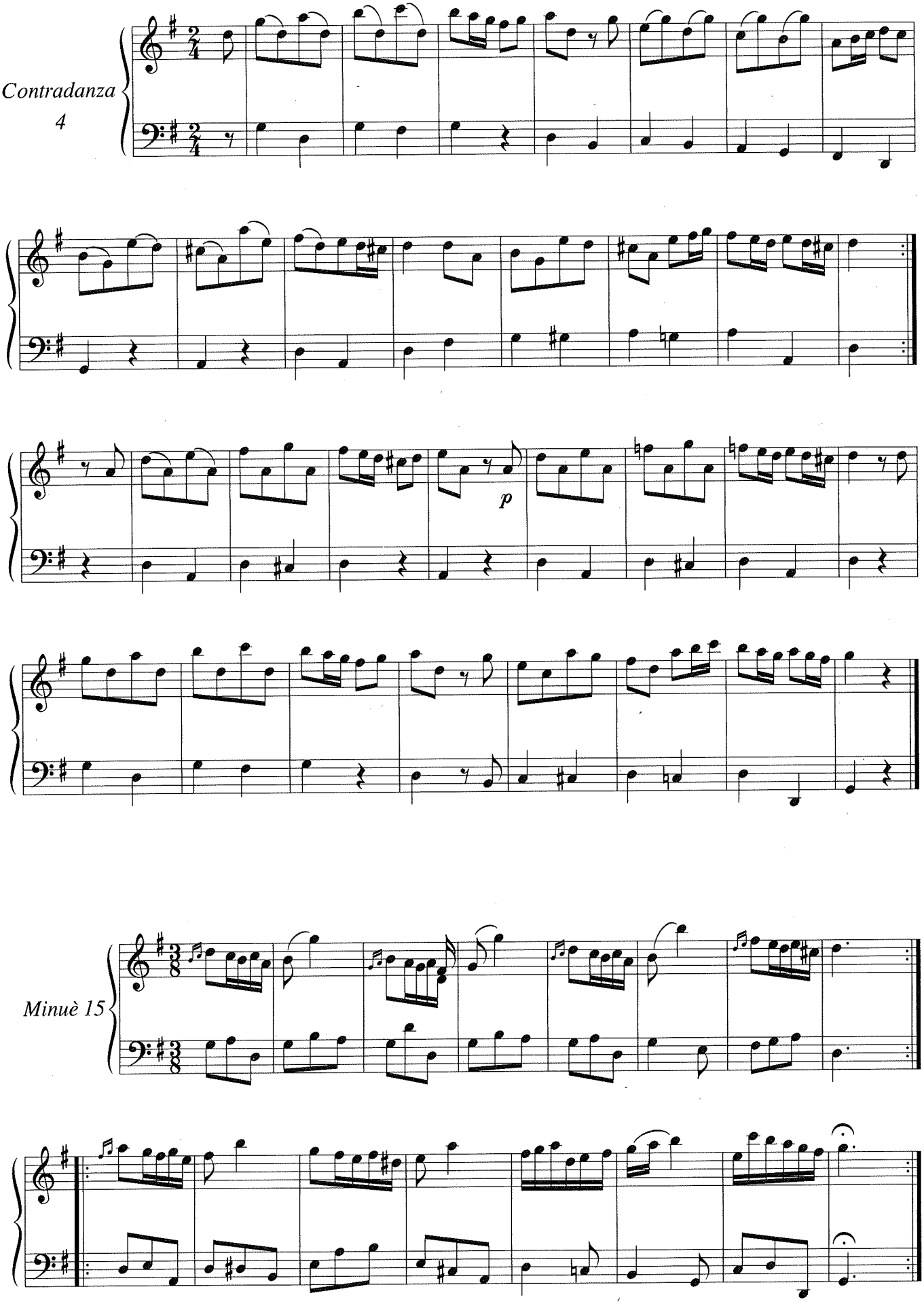


Contradanza 3



Contradanza

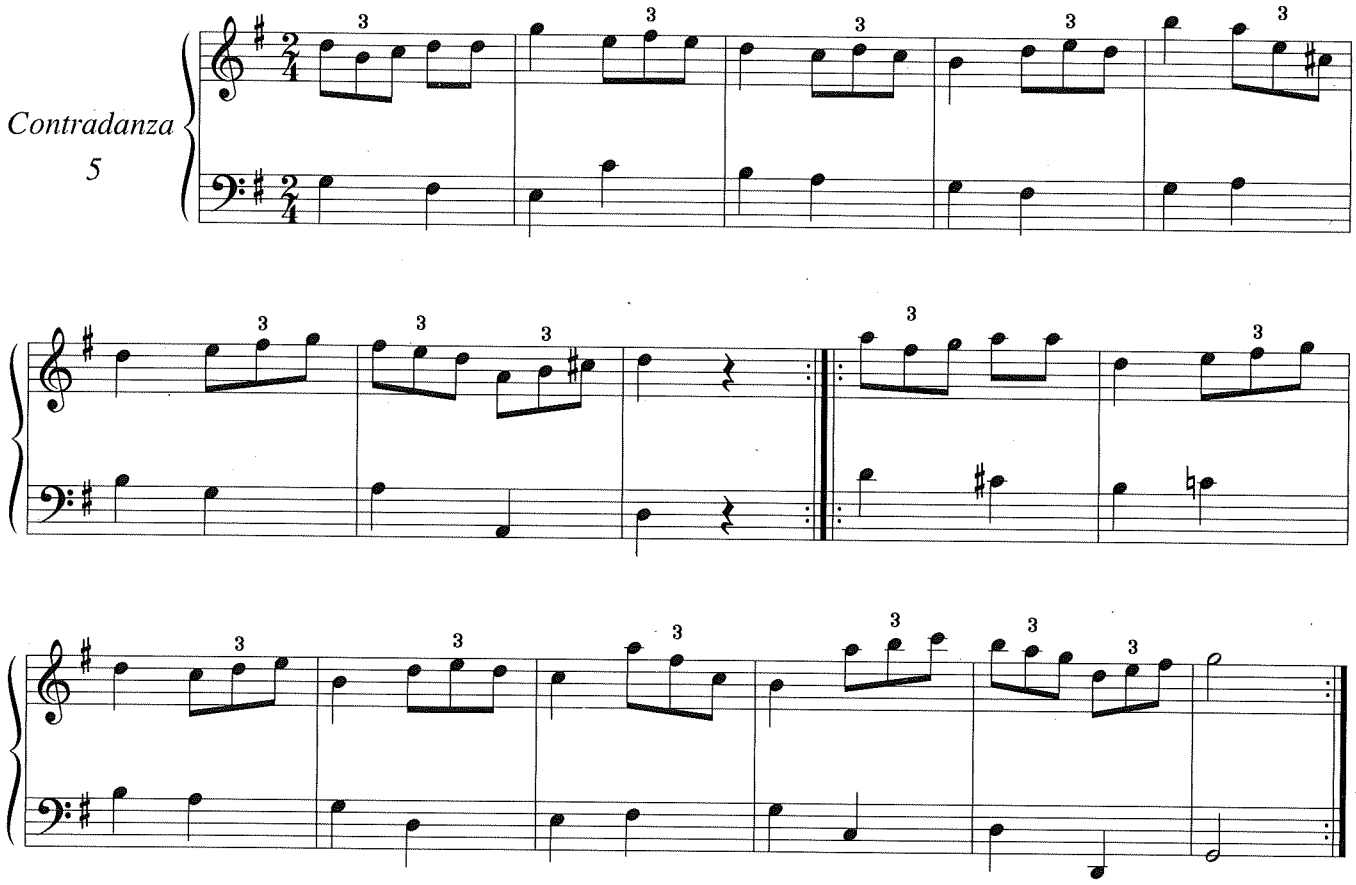
4



Minuè 15

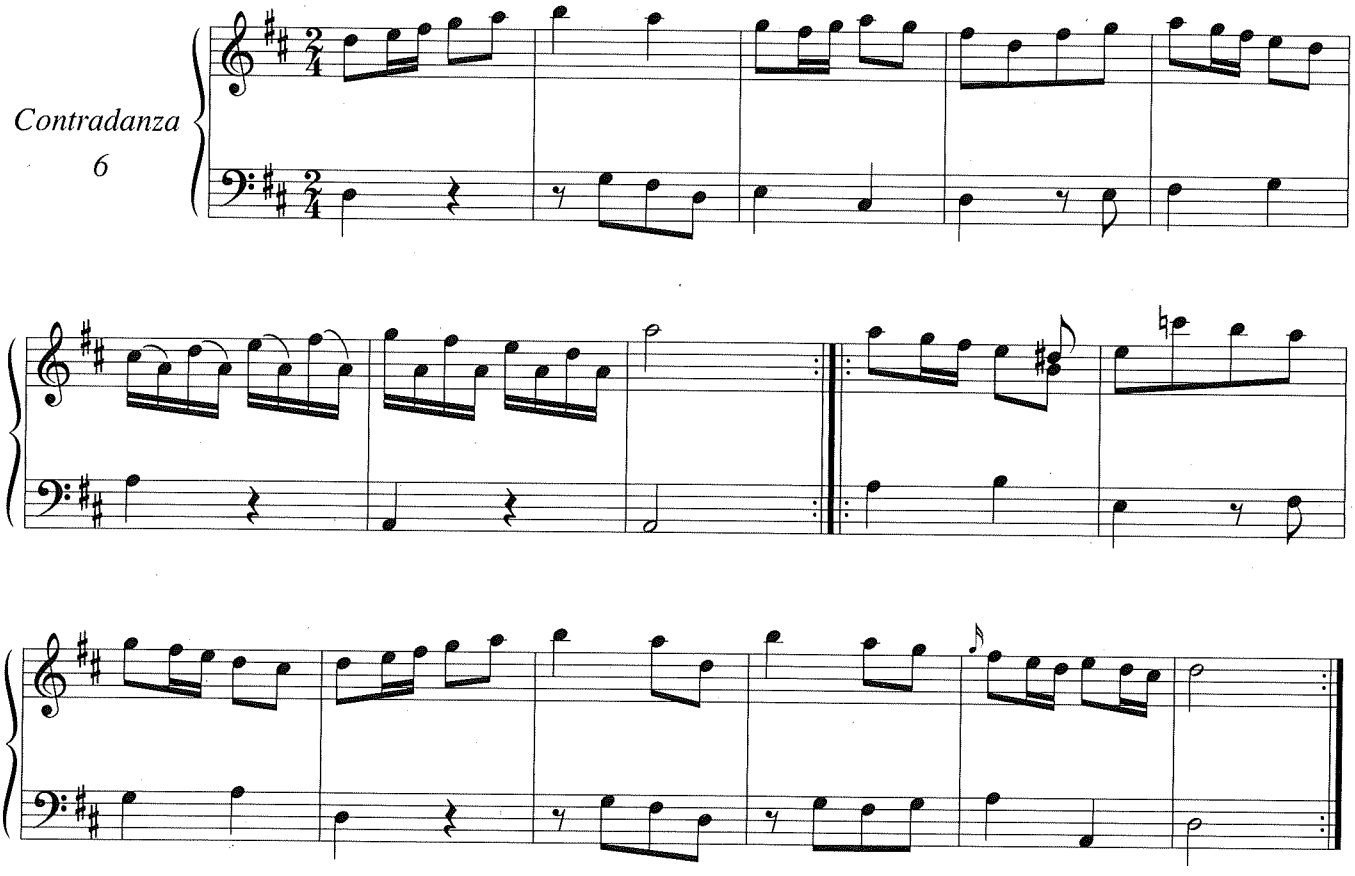
Contradanza

5

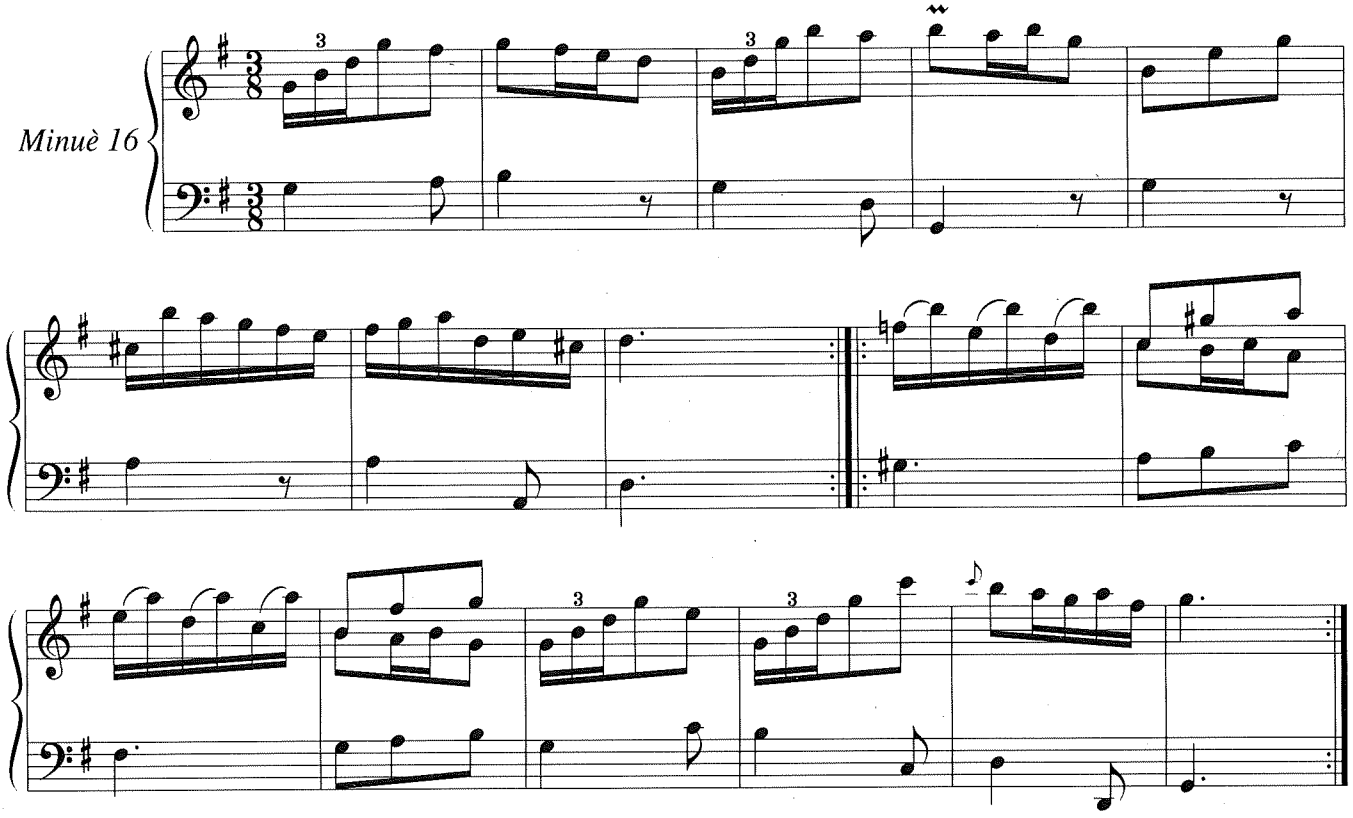


Contradanza

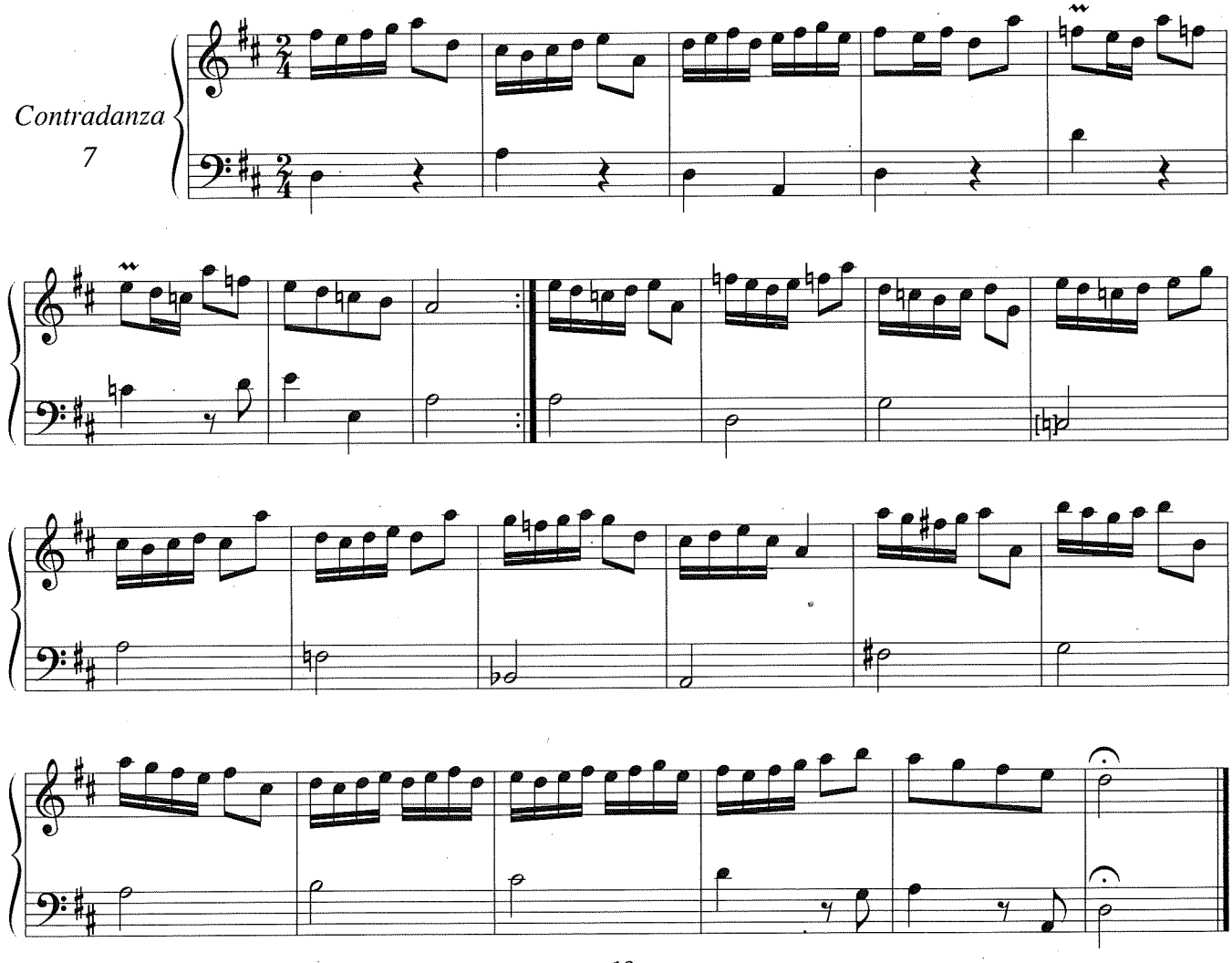
6

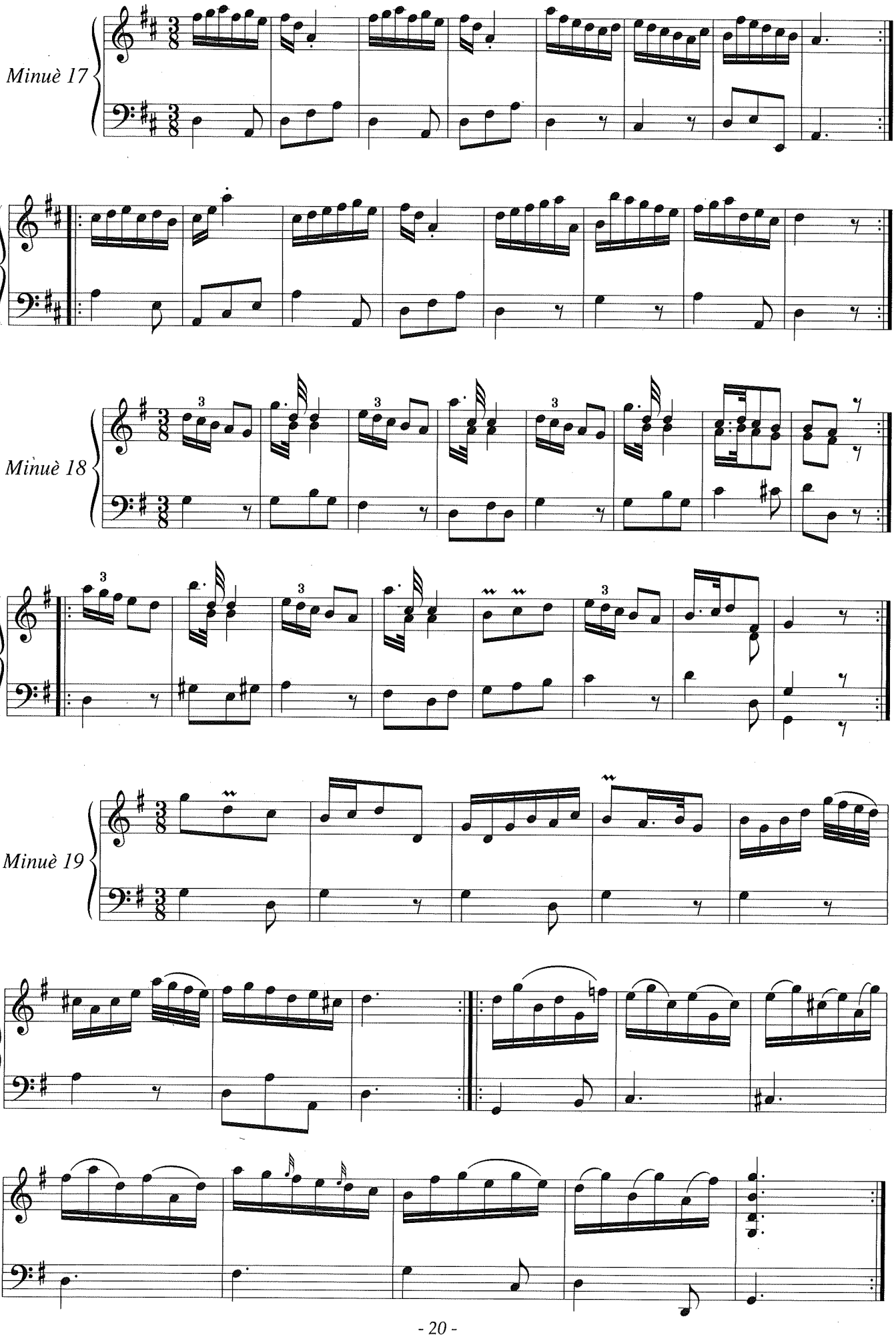


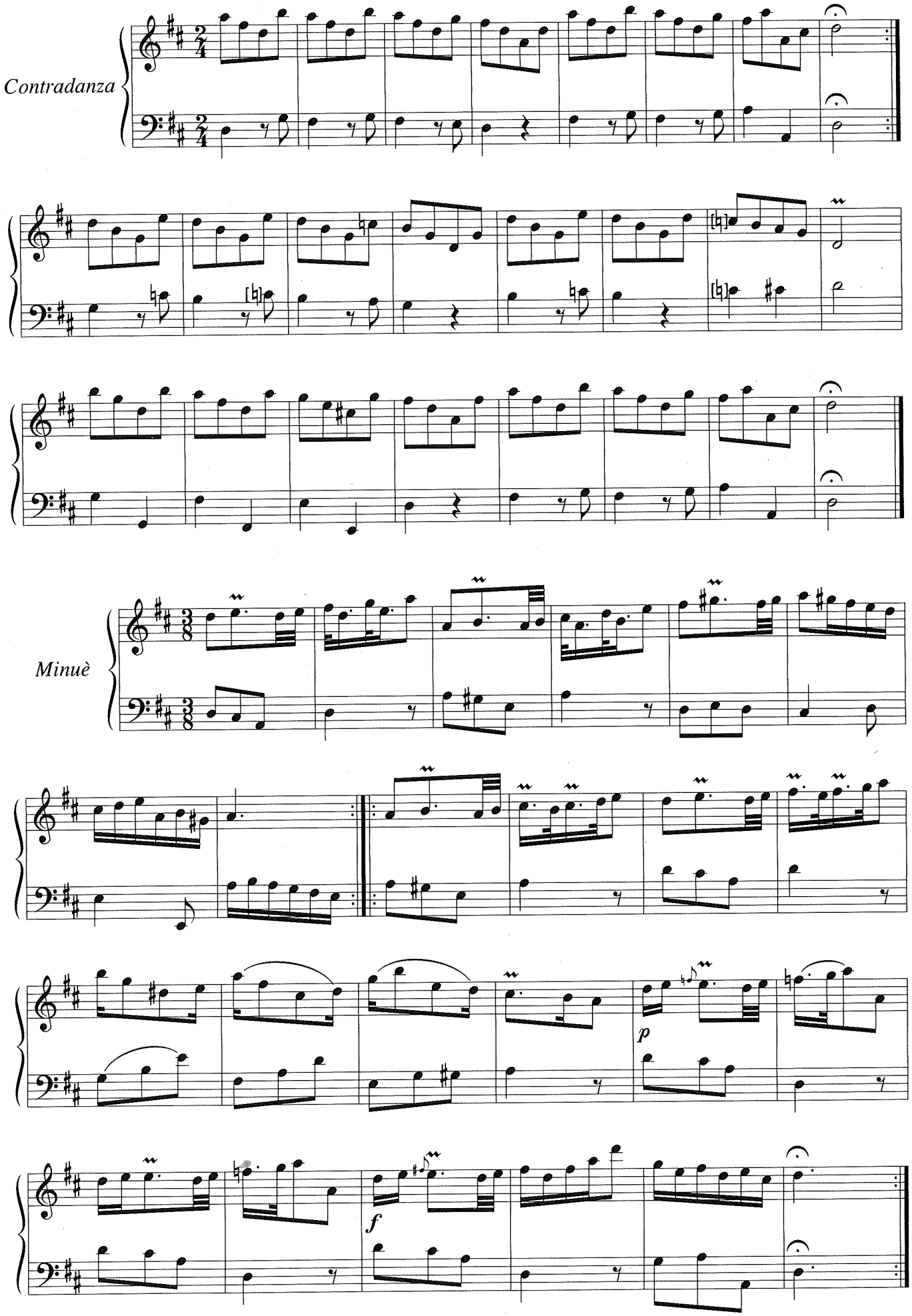
Minuè 16

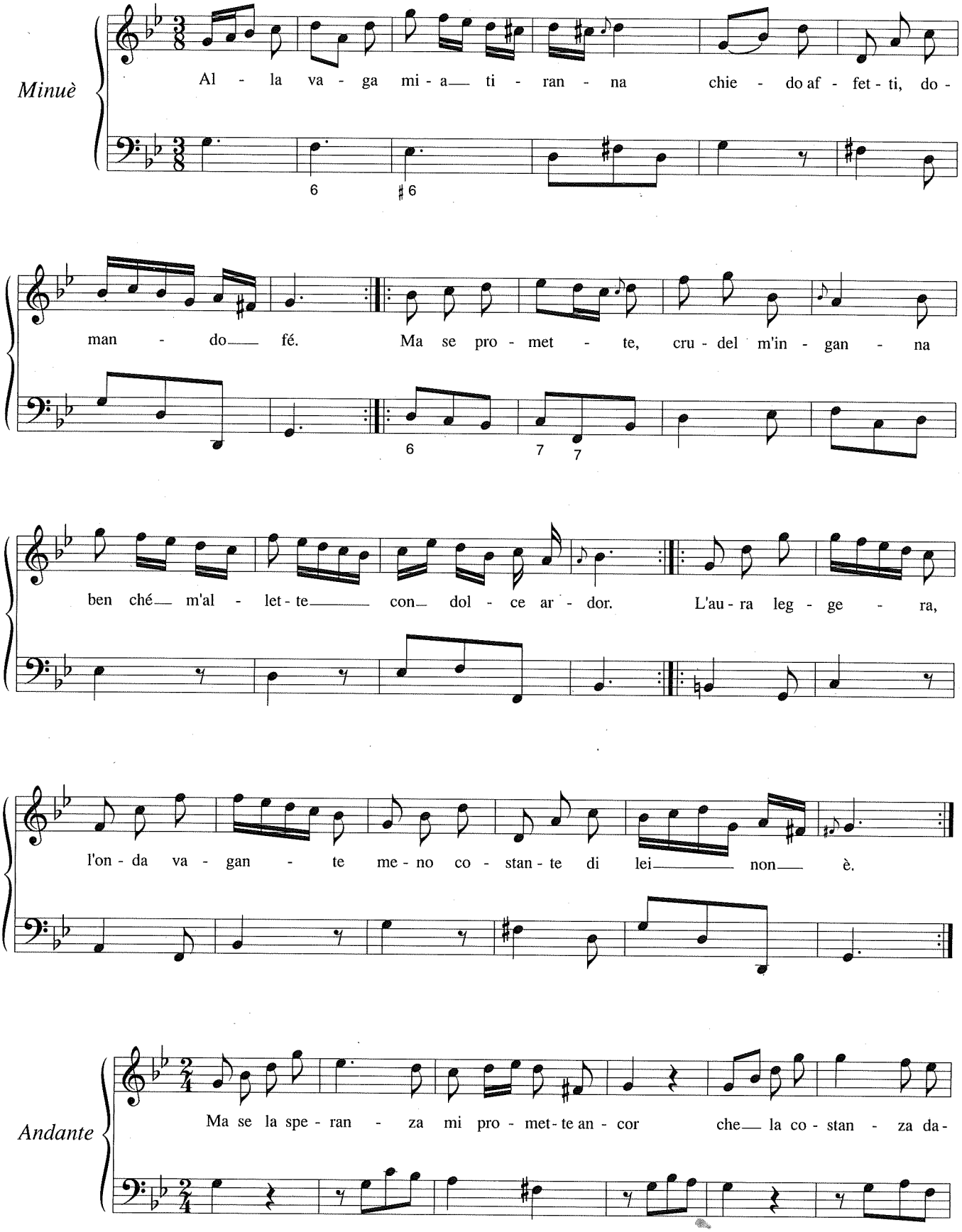


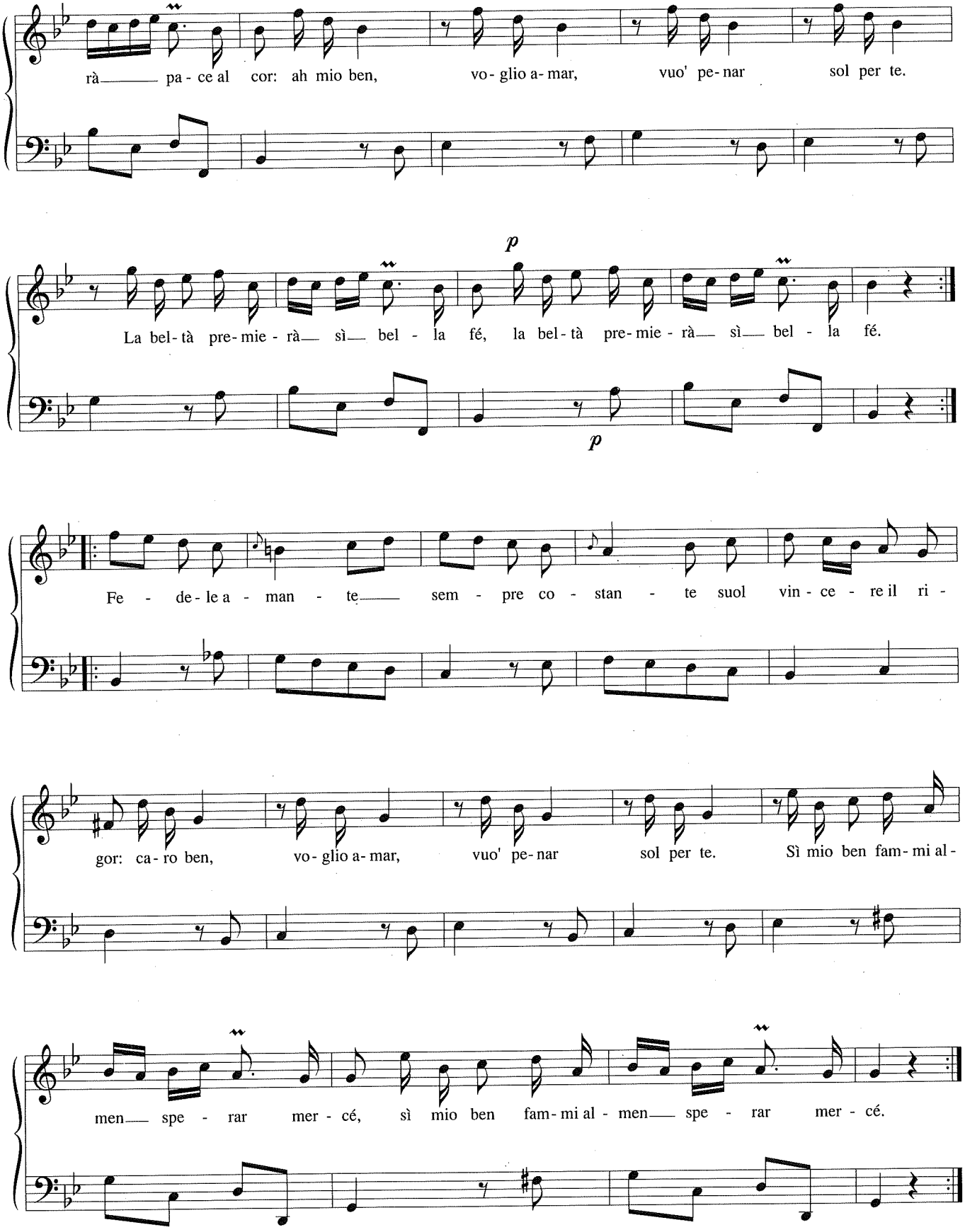
Contradanza 7




Minuè 17
Minuè 18
Minuè 19


Contradanza
Minuè
p
f

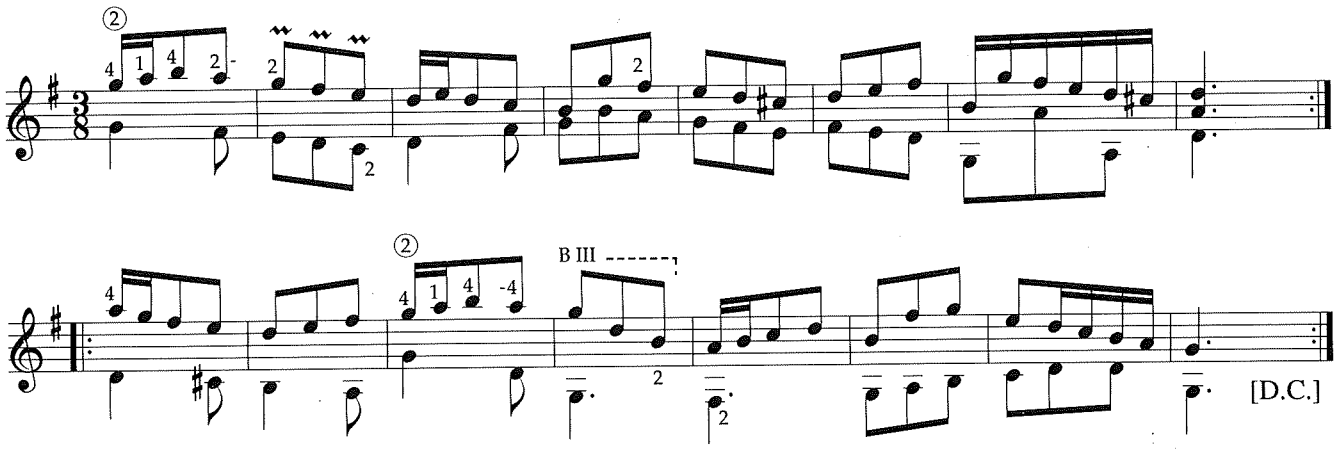

Minuè
Al - la va - ga mi - a— ti - ran - na chie - do af - fet - ti, do -
man - do— fé. Ma se pro - met - te, cru - del m'in - gan - na
ben ché— m'al - let - te— con— dol - ce ar - dor. L'au - ra leg - ge - ra,
l'on - da va - gan - te me - no co - stan - te di lei— non— è.
Andante
Ma se la spe - ran - za mi pro - met - te an - cor che— la co - stan - za da -


rà pa - ce al cor: ah mio ben, vo - glio a - mar, vuo' pe - nar sol per te.
p
La bel - tà pre - mie - rà sì bel - la fé, la bel - tà pre - mie - rà sì bel - la fé.
p
Fe - de - le a - man - te sem - pre co - stan - te suol vin - ce - re il ri -
gor: ca - ro ben, vo - glio a - mar, vuo' pe - nar sol per te. Sì mio ben fam - mi al -
men spe - rar mer - cé, sì mio ben fam - mi al - men spe - rar mer - cé.

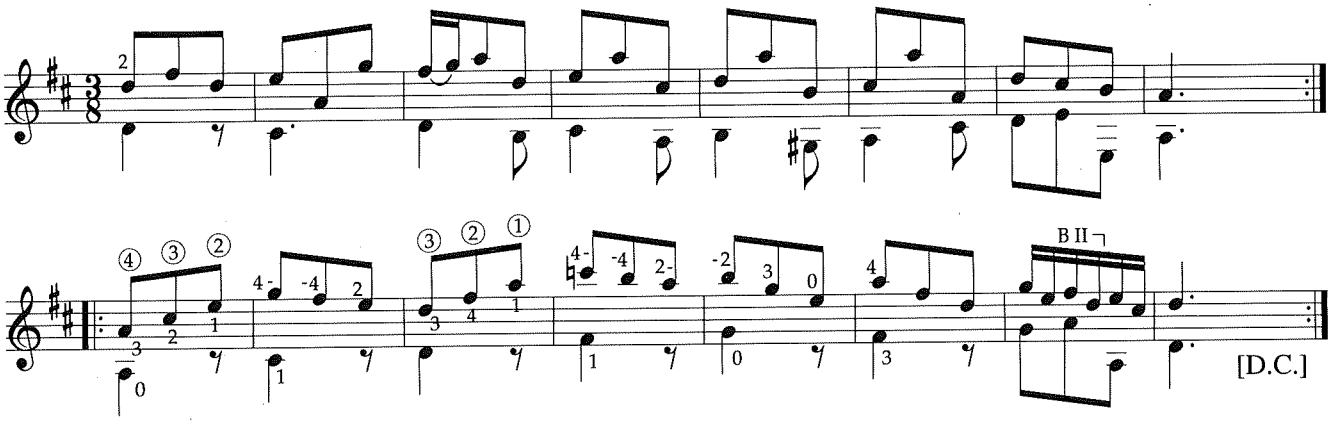
Minuetti e Contradanze

Trascrizione per chitarra

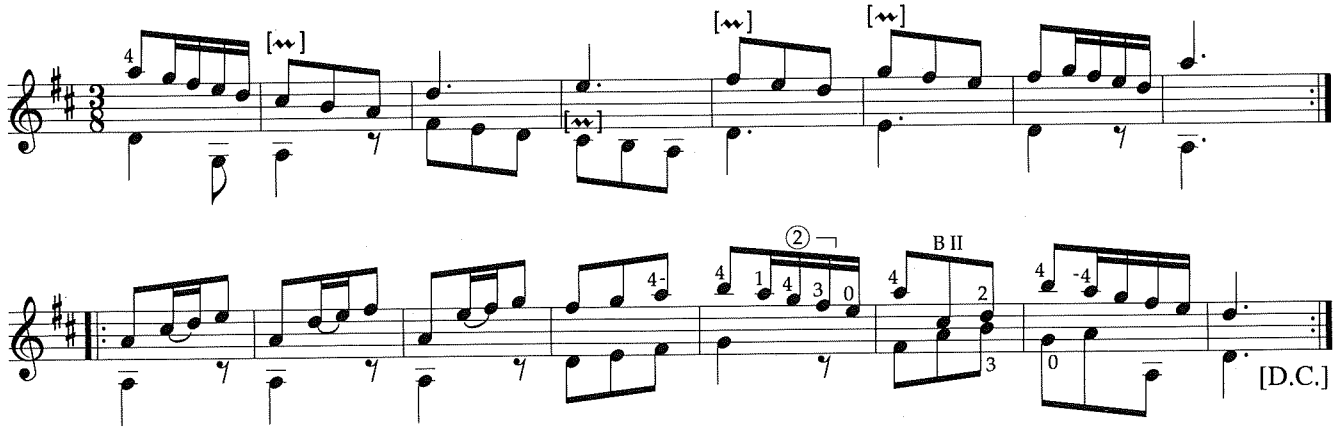
MINUETTO I



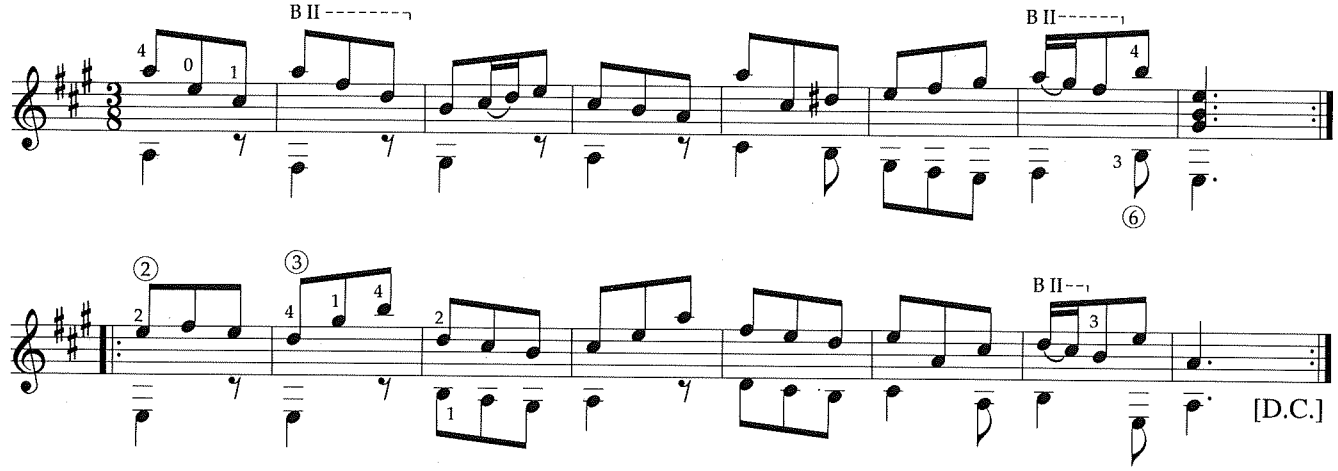
MINUETTO II



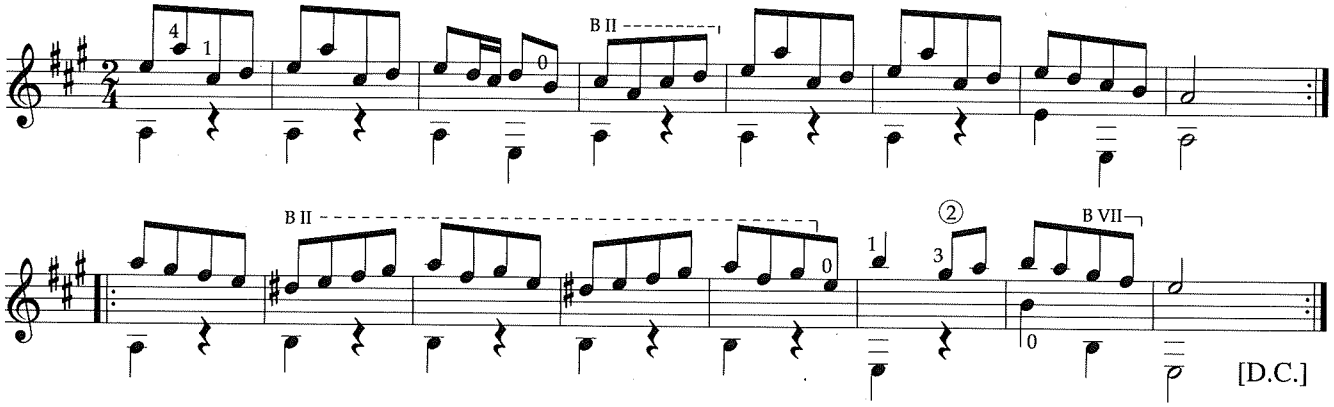
MINUETTO III



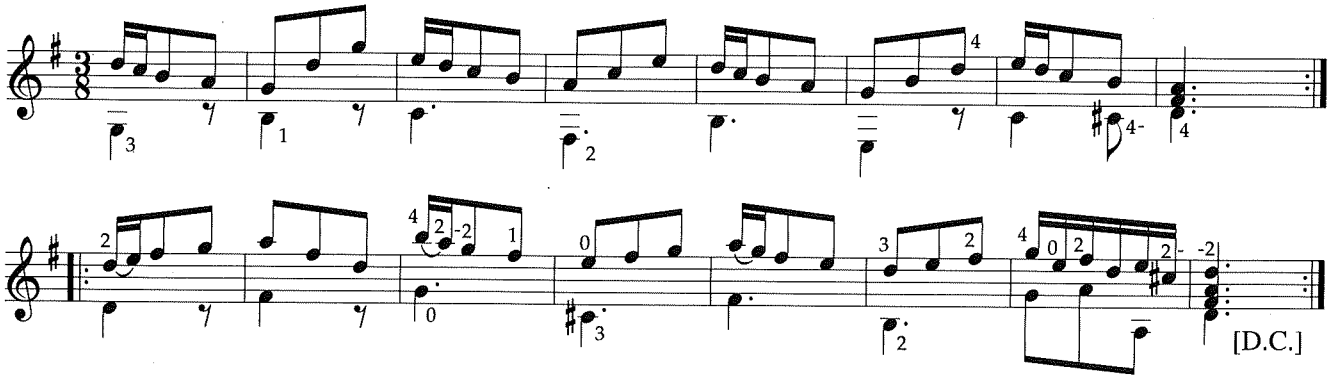
MINUETTO IV



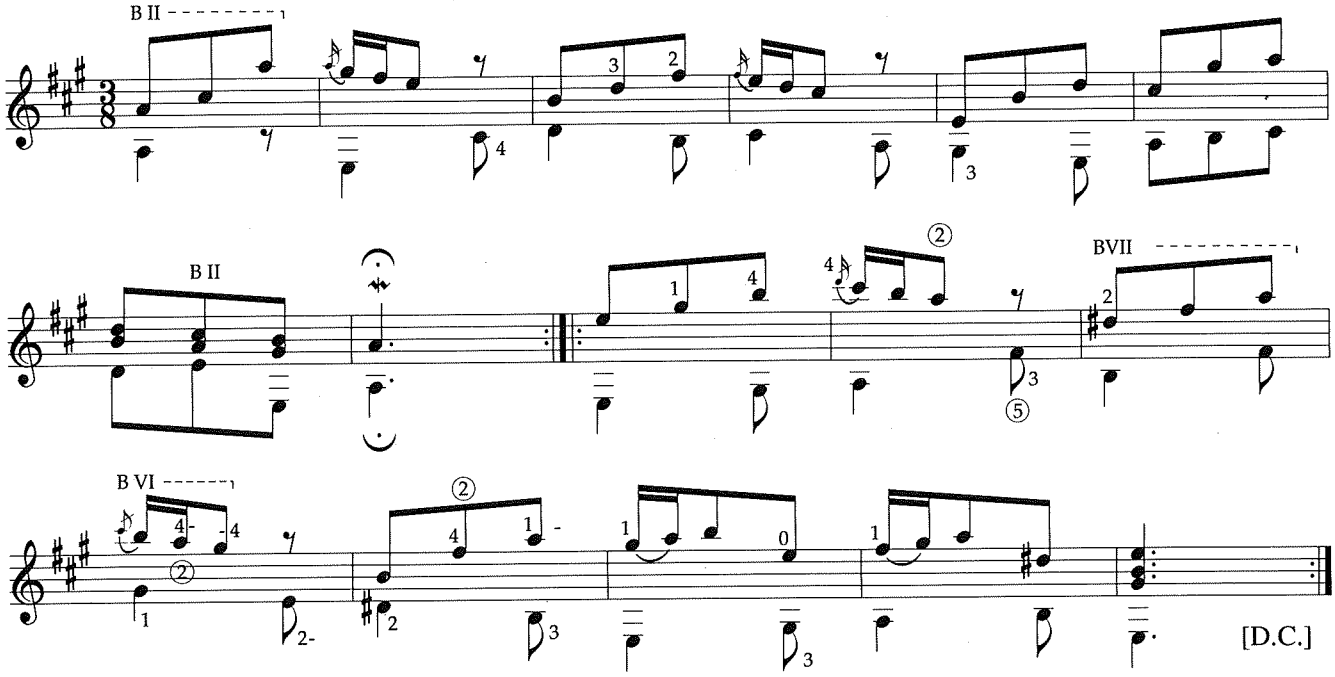
CONTRADANZA I



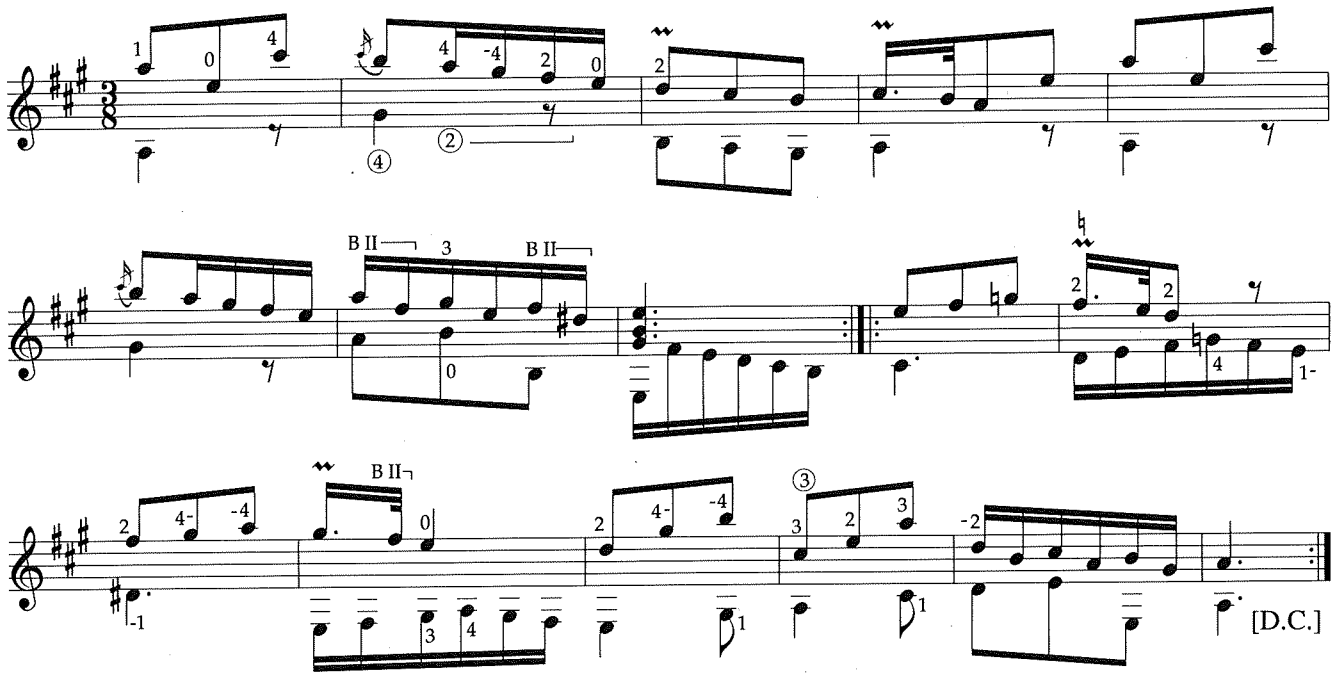
MINUETTO V



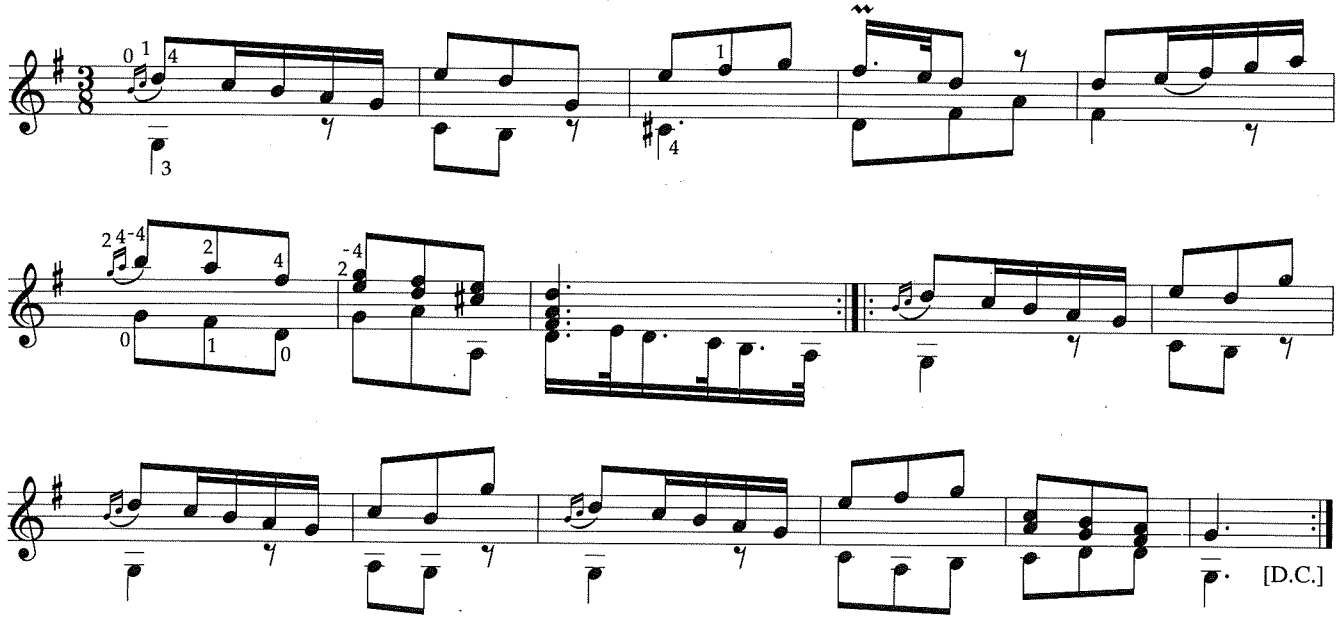
MINUETTO VI



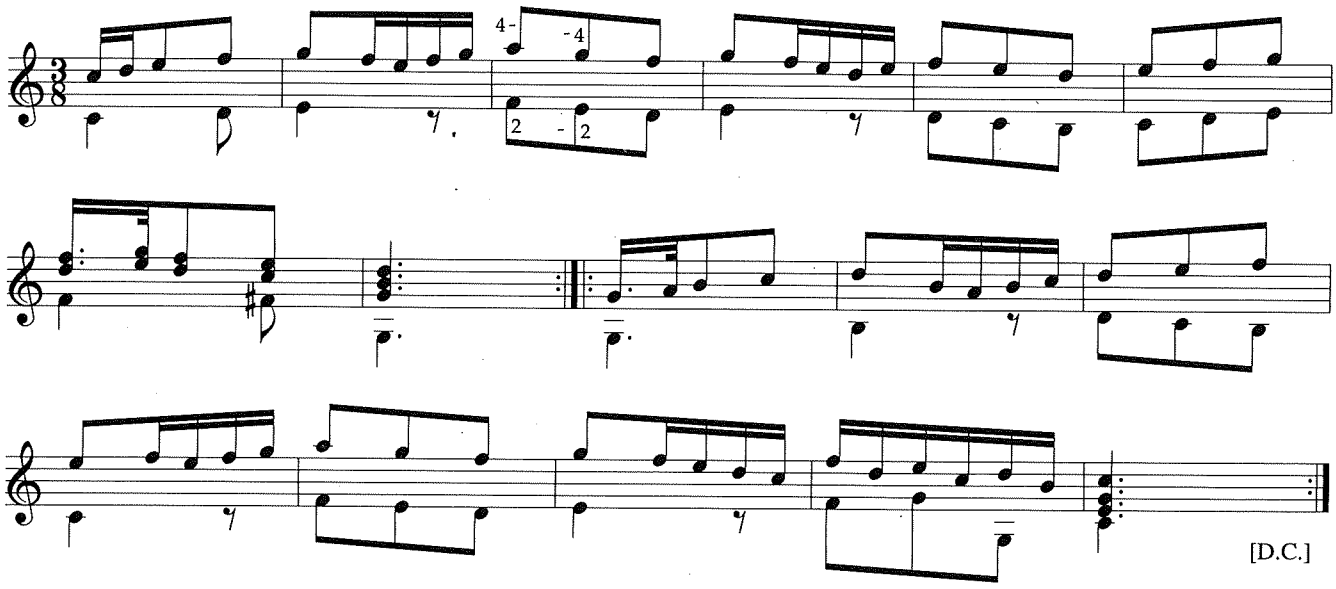
MINUETTO VII



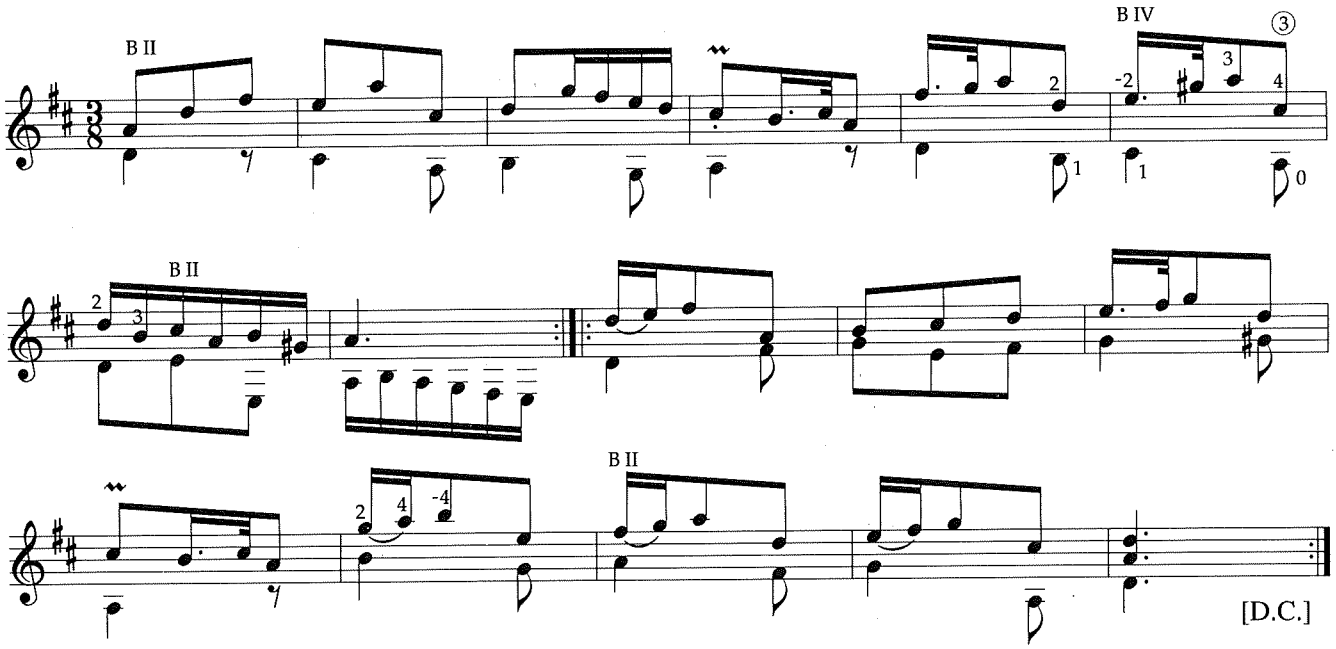
MINUETTO VIII



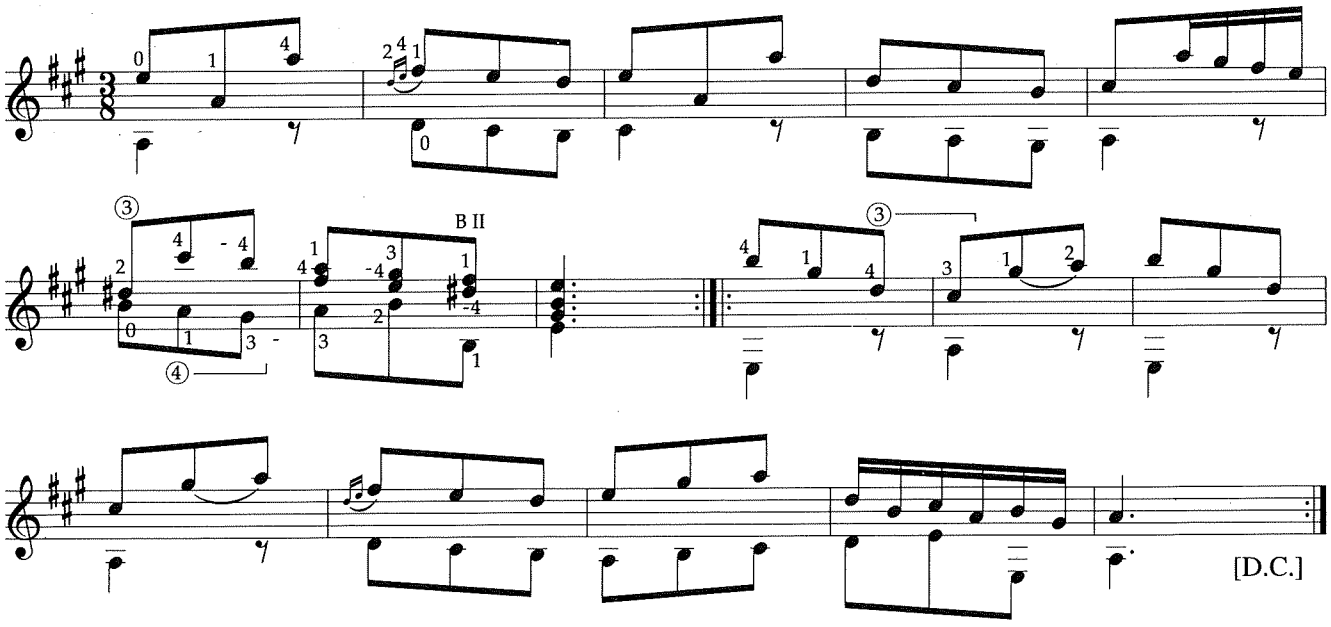
MINUETTO IX



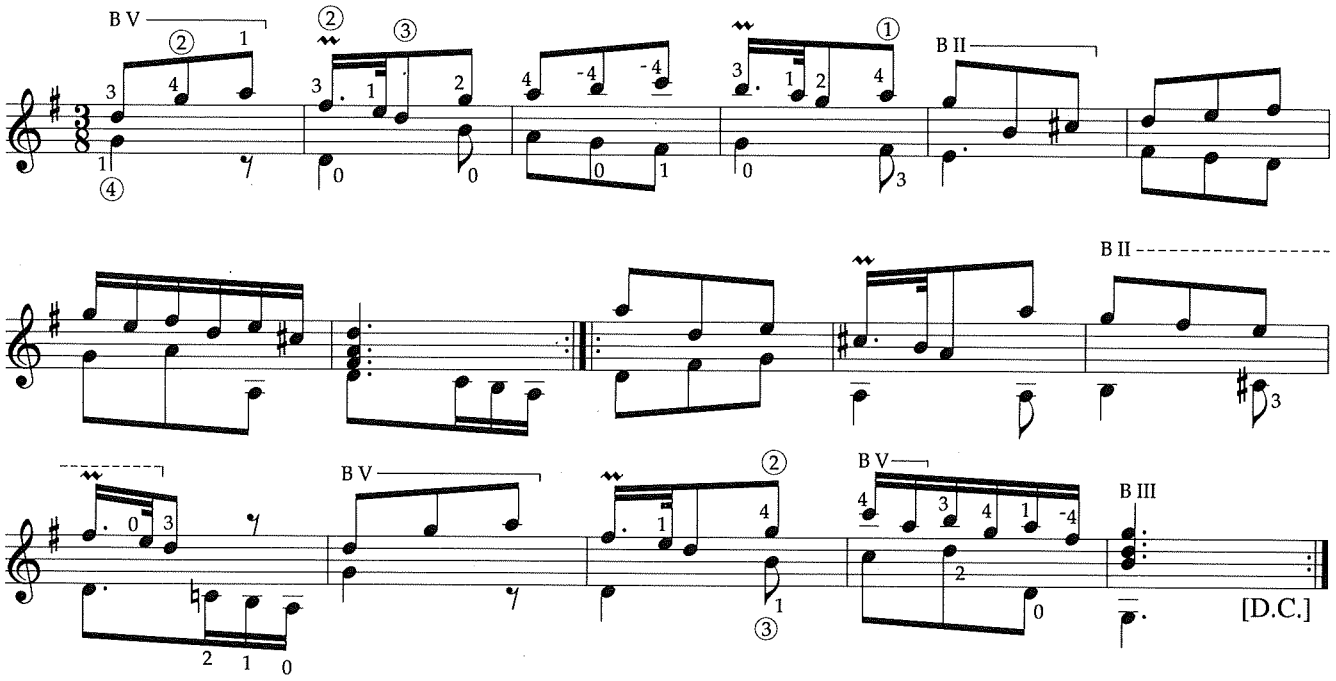
MINUETTO X



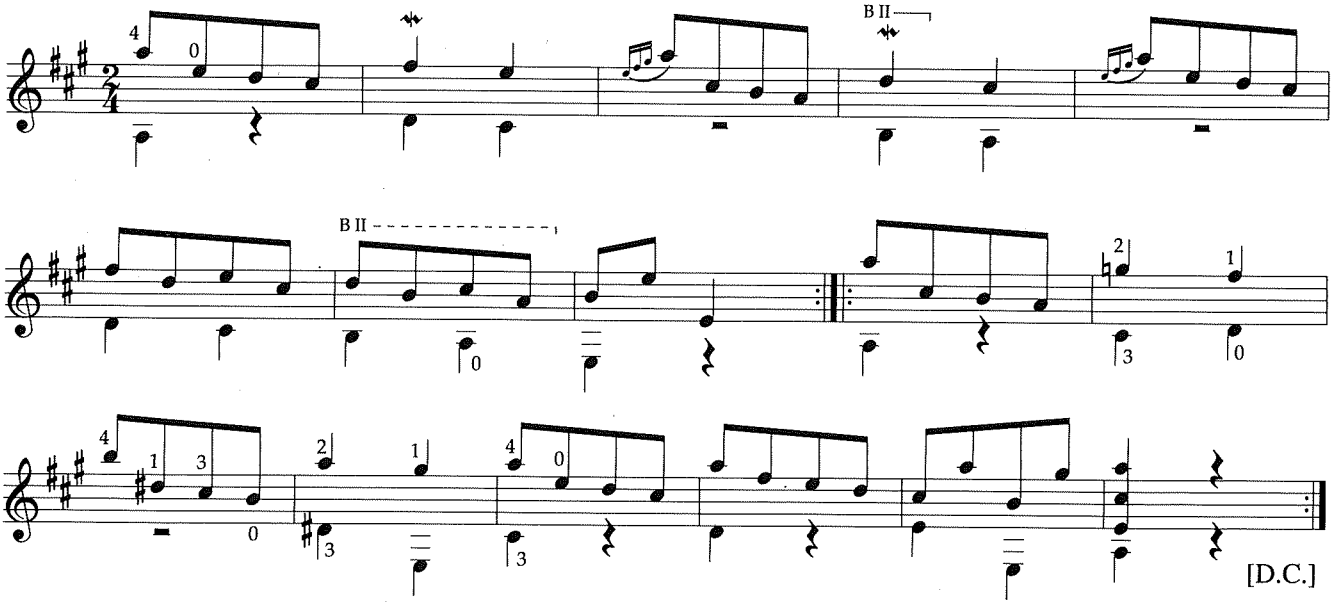
MINUETTO XI



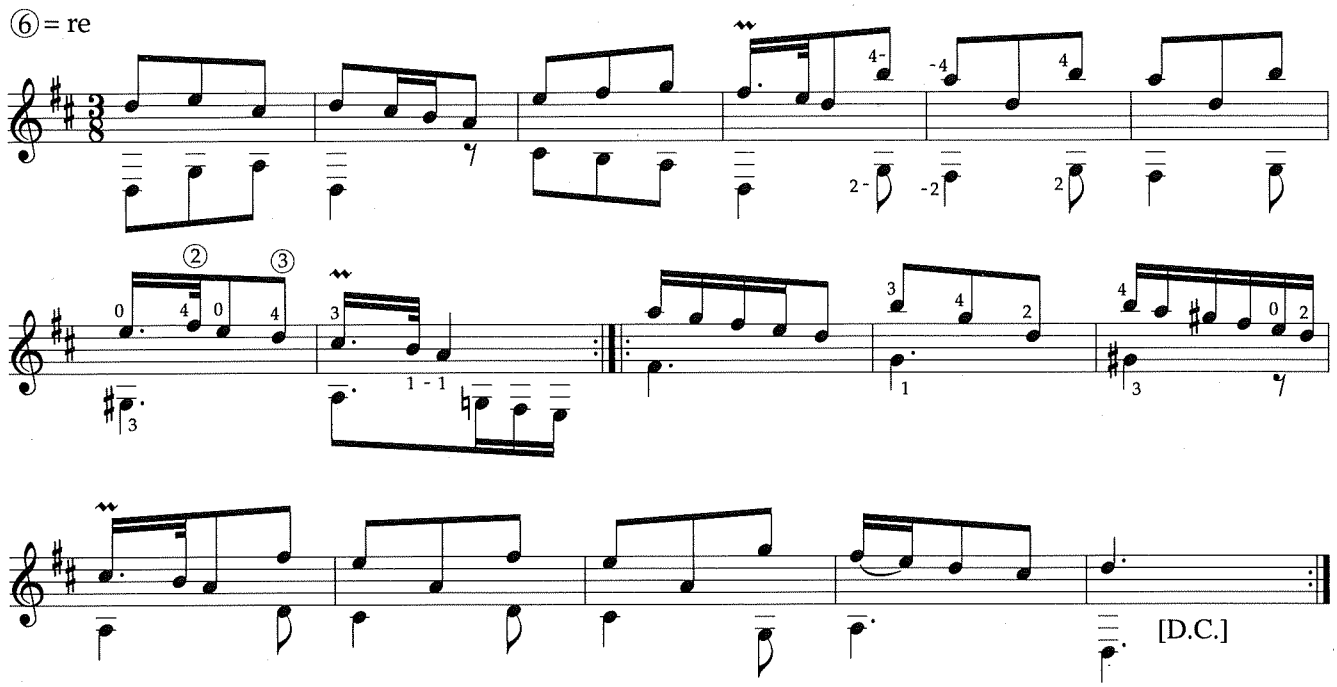
MINUETTO XII



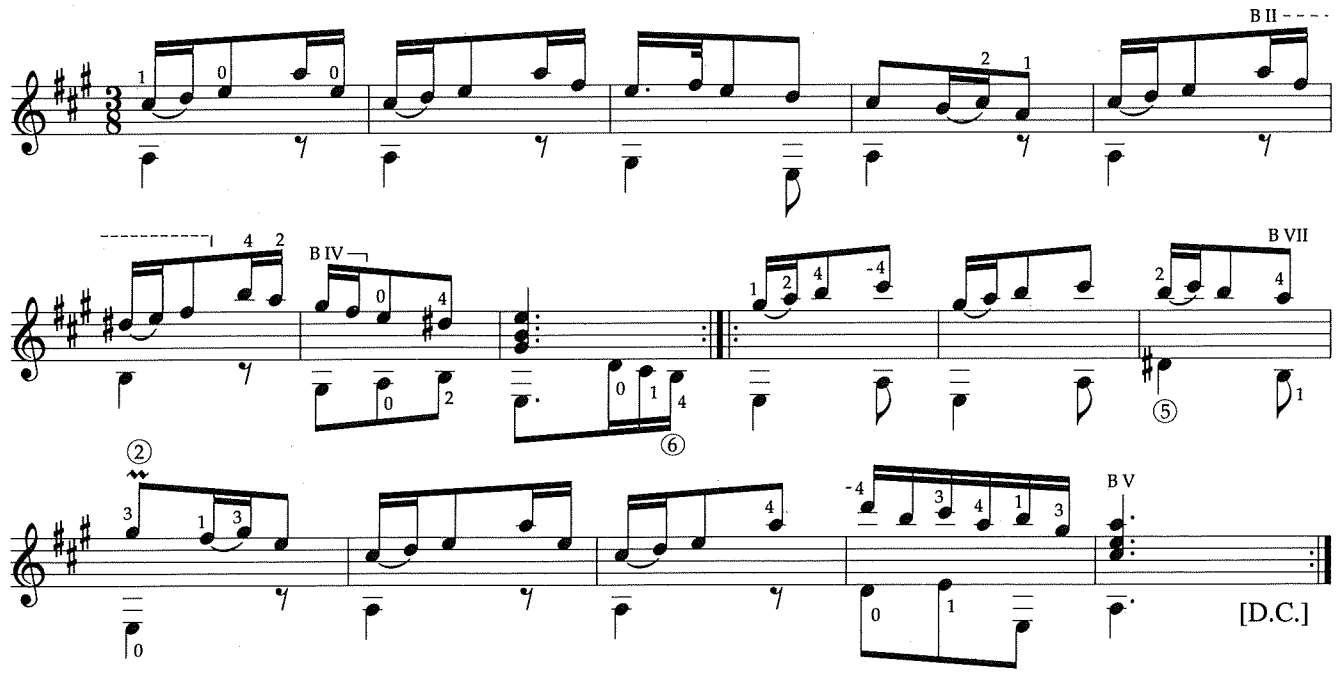
CONTRADANZA II



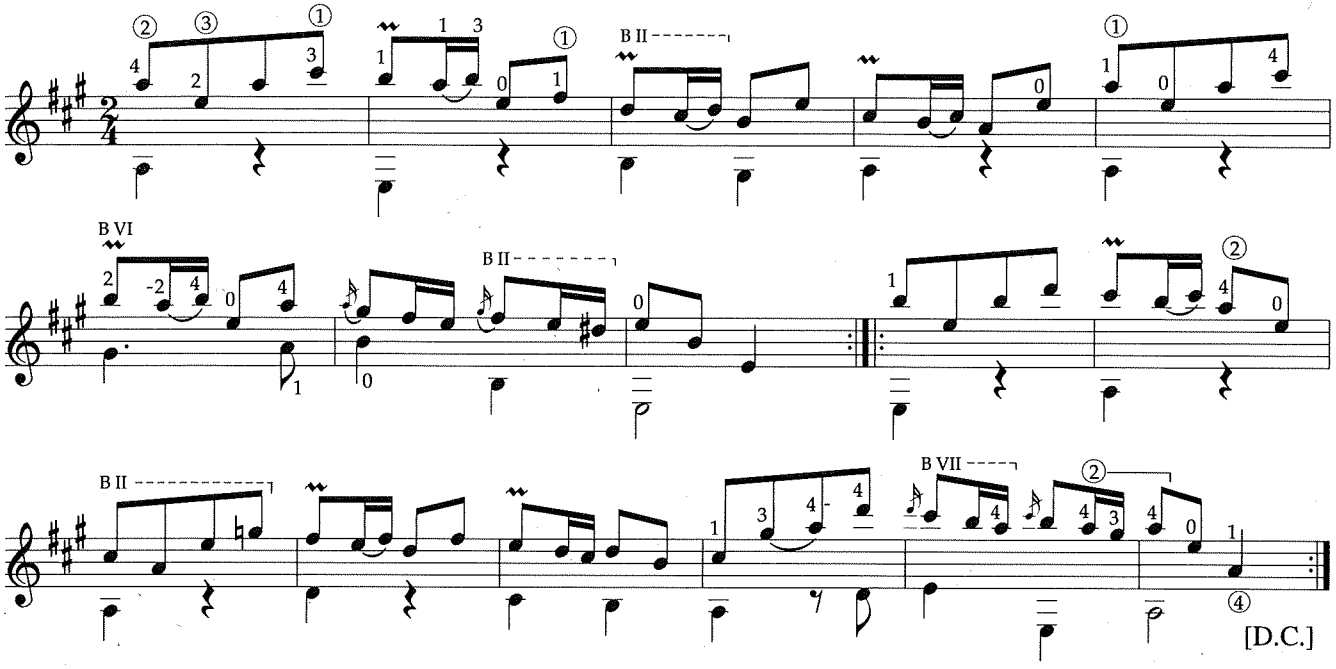
MINUETTO XIII



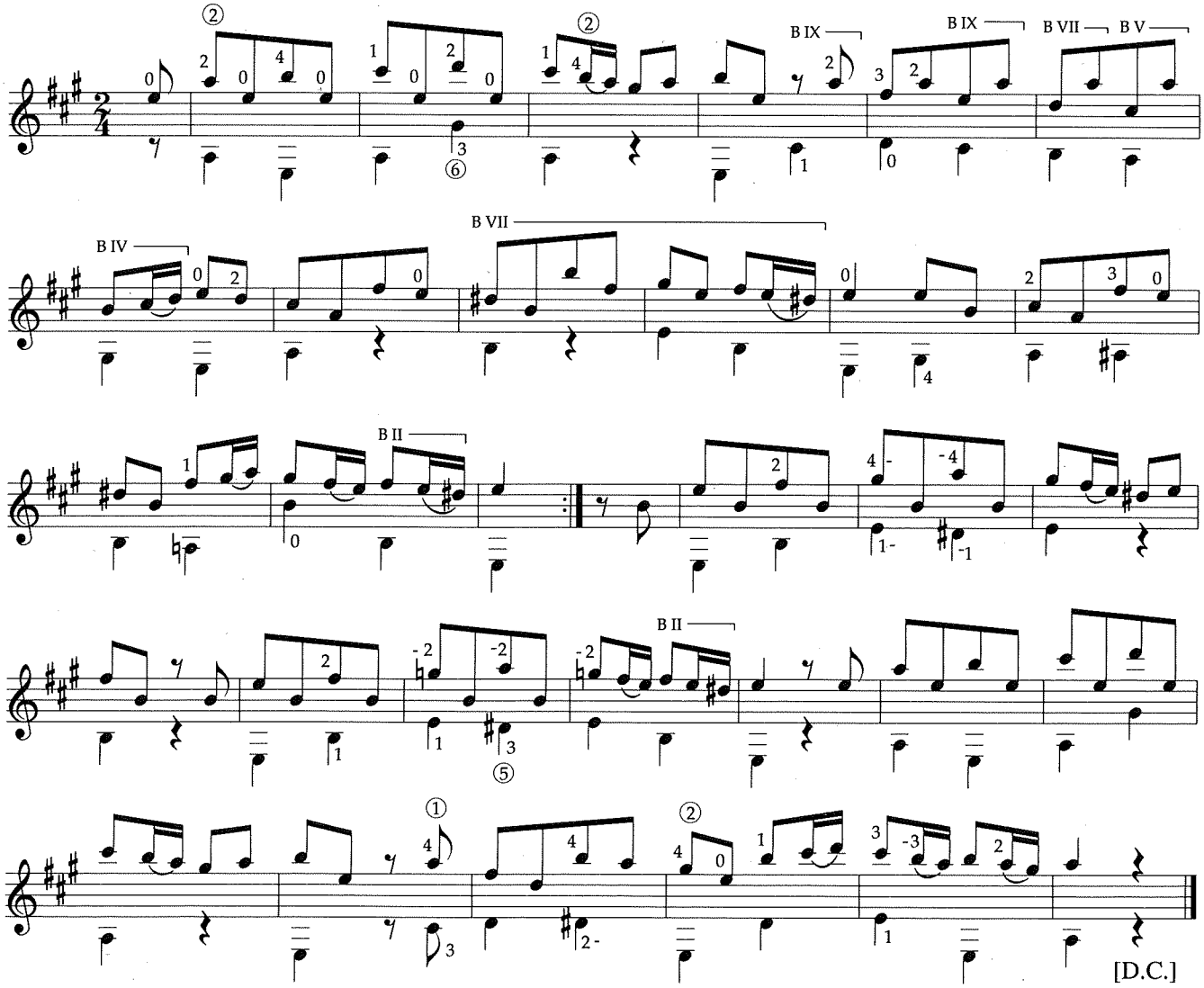
MINUETTO XIV



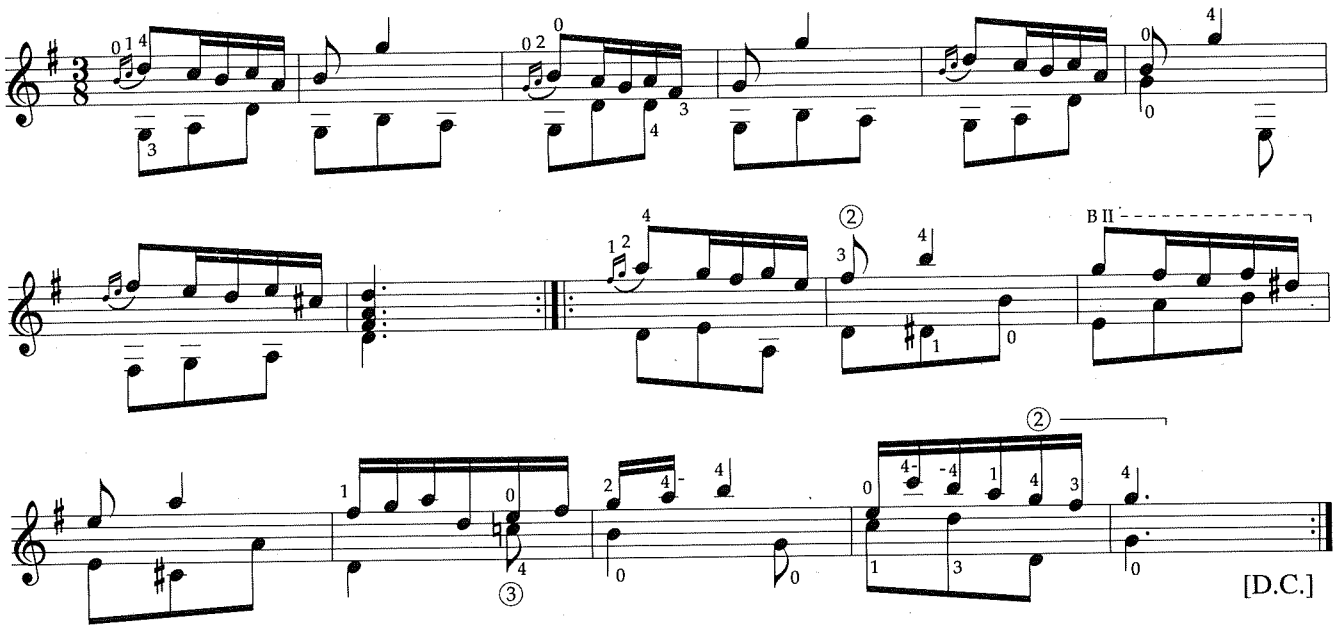
CONTRADANZA III



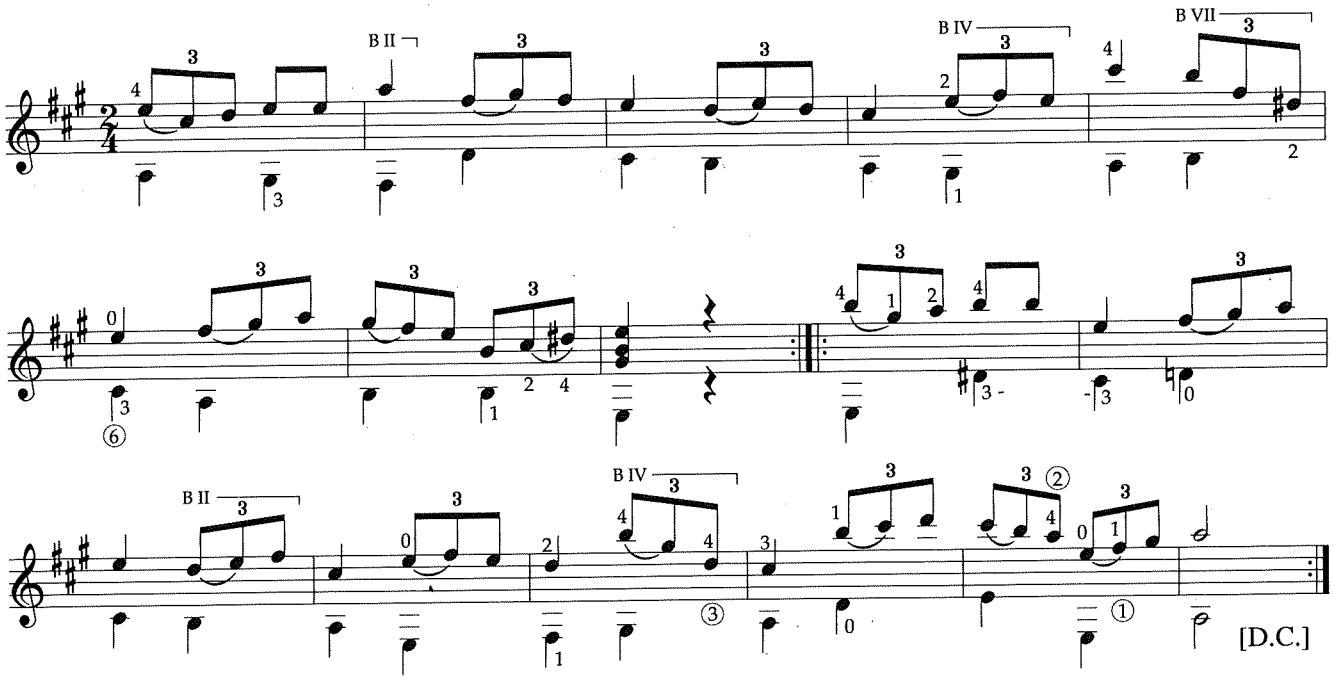
CONTRADANZA IV



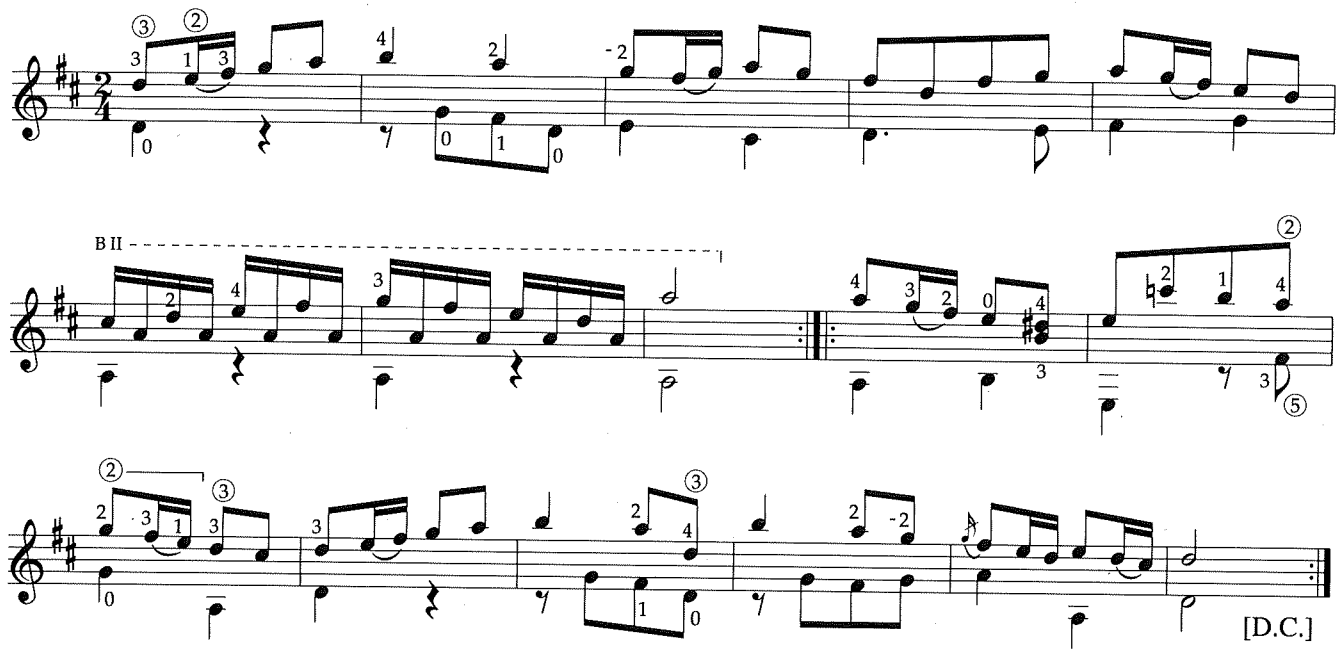
MINUETTO XV



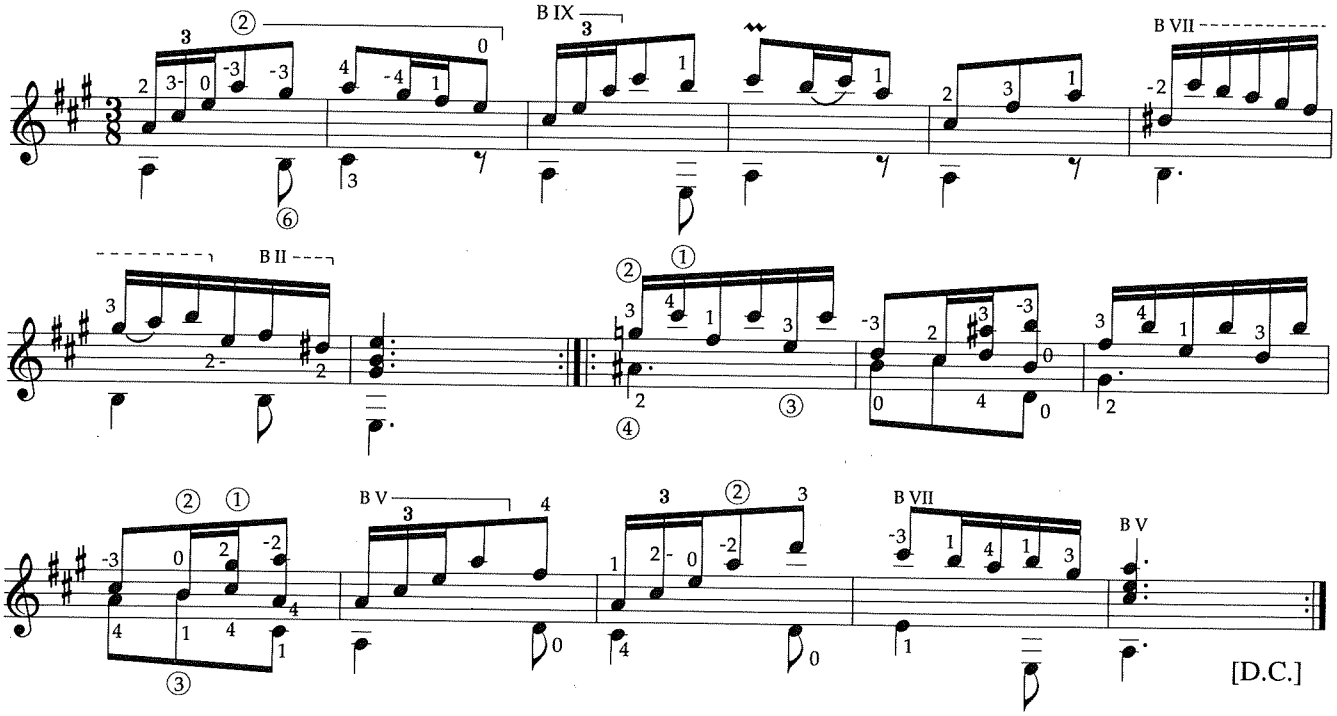
CONTRADANZA V



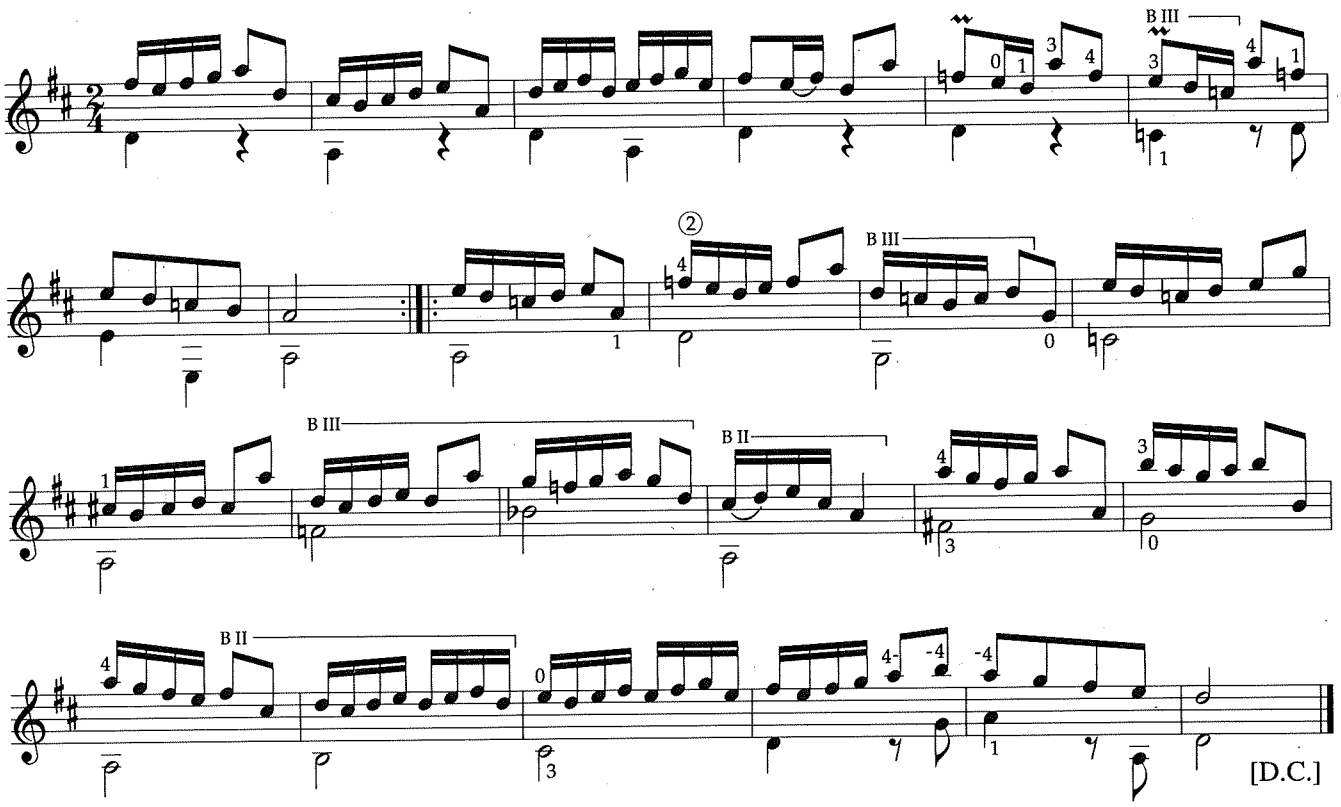
CONTRADANZA VI



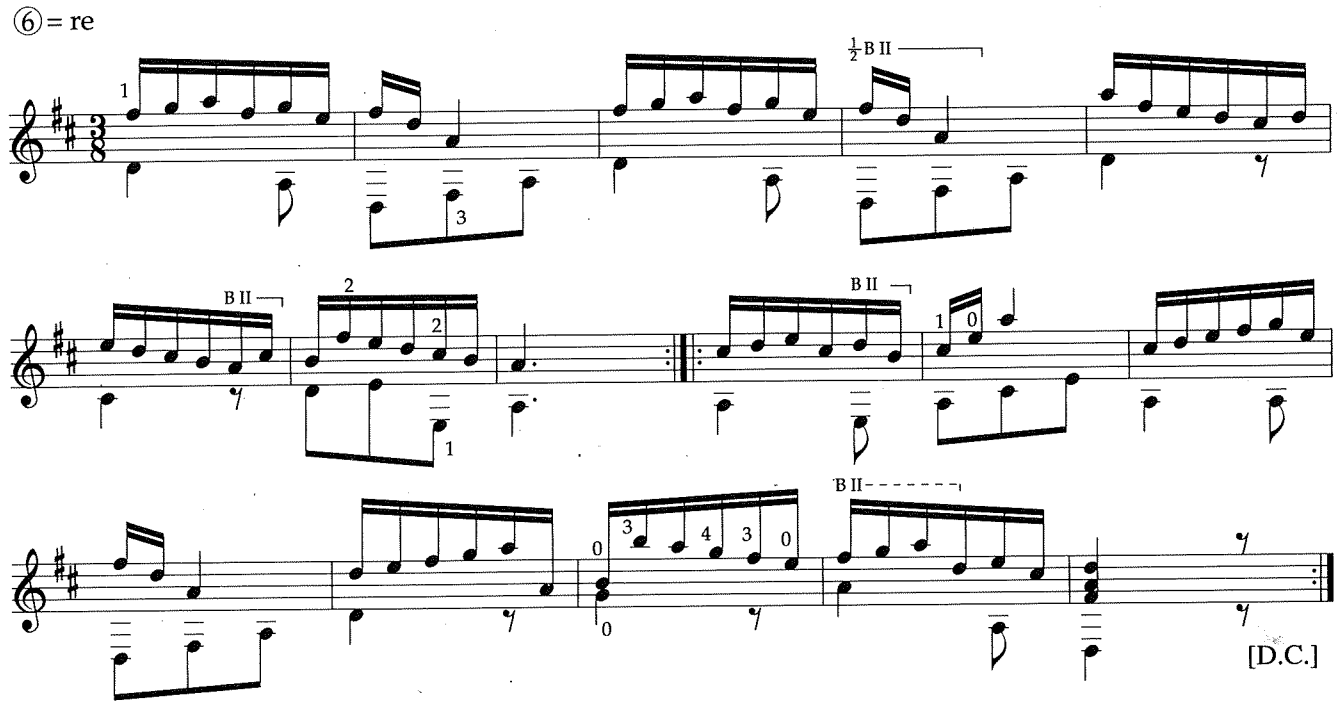
MINUETTO XVI



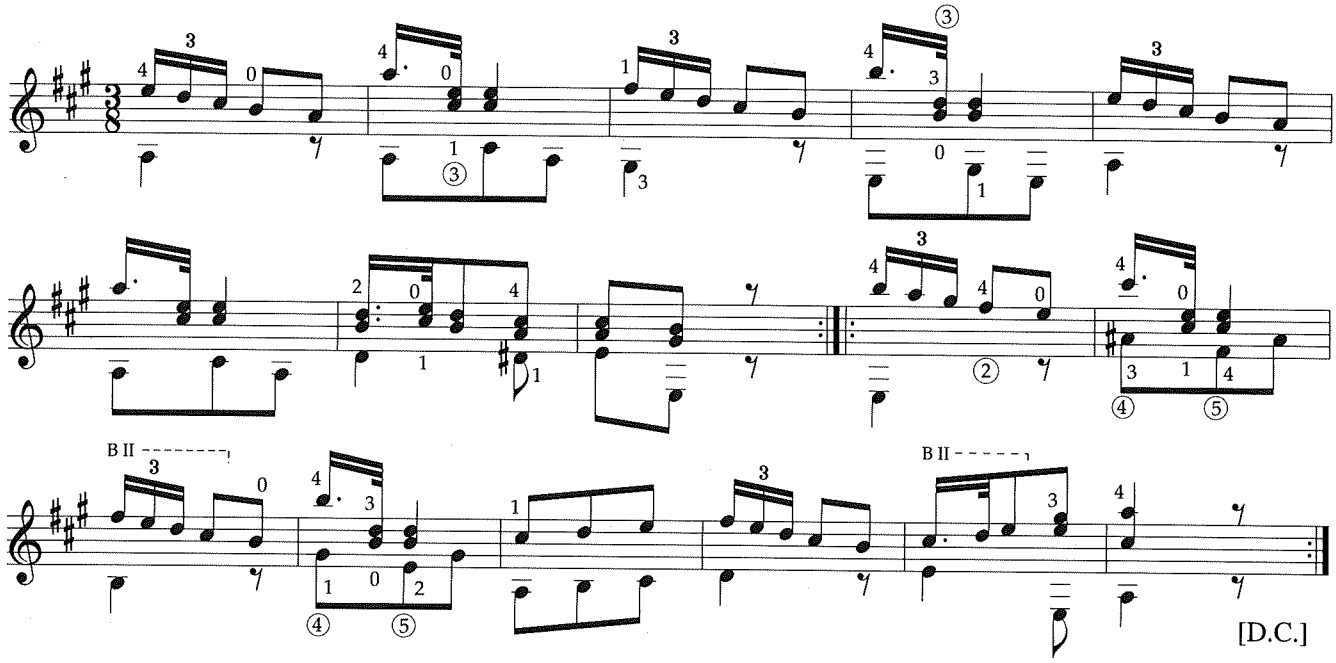
CONTRADANZA VII



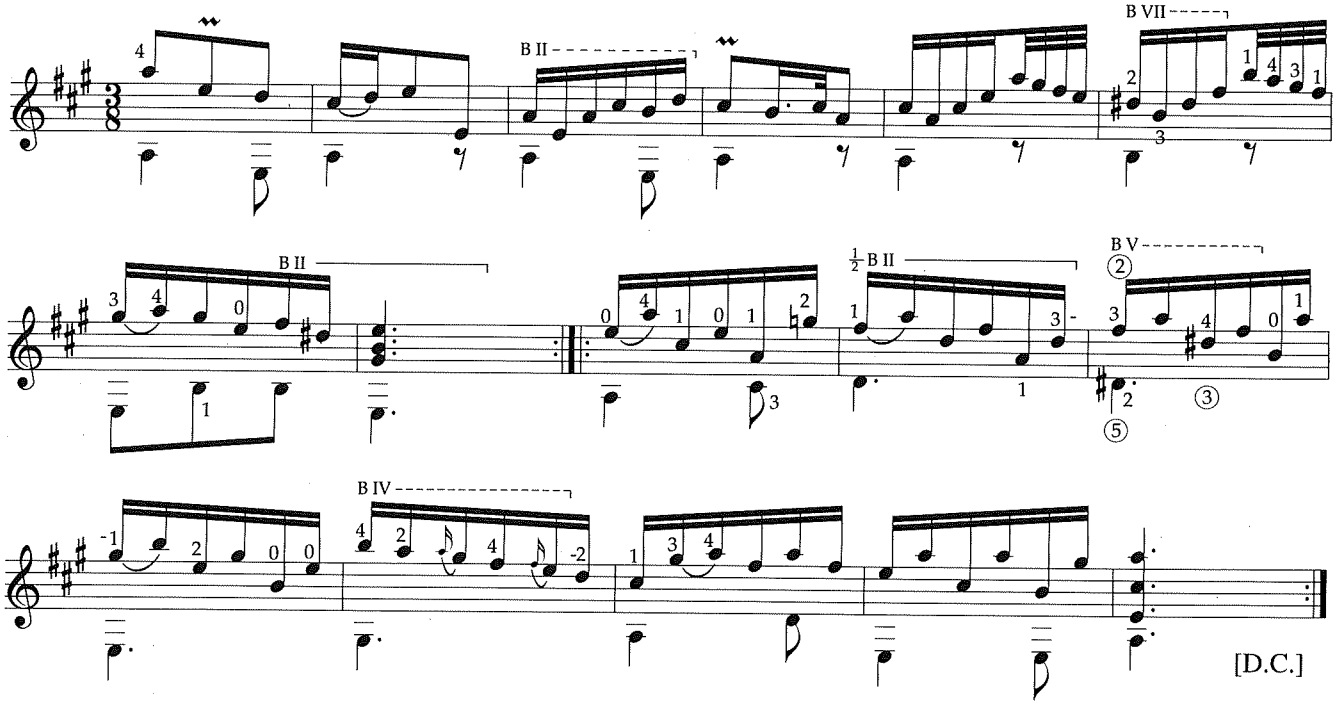
MINUETTO XVII



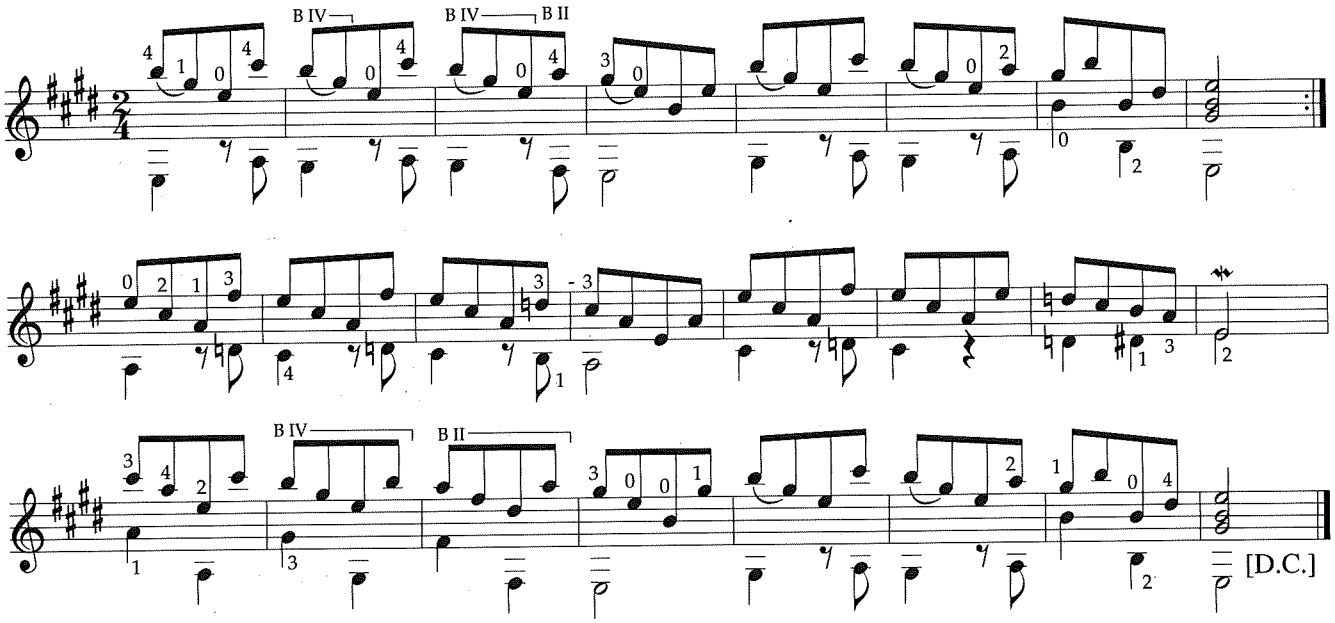
MINUETTO XVIII



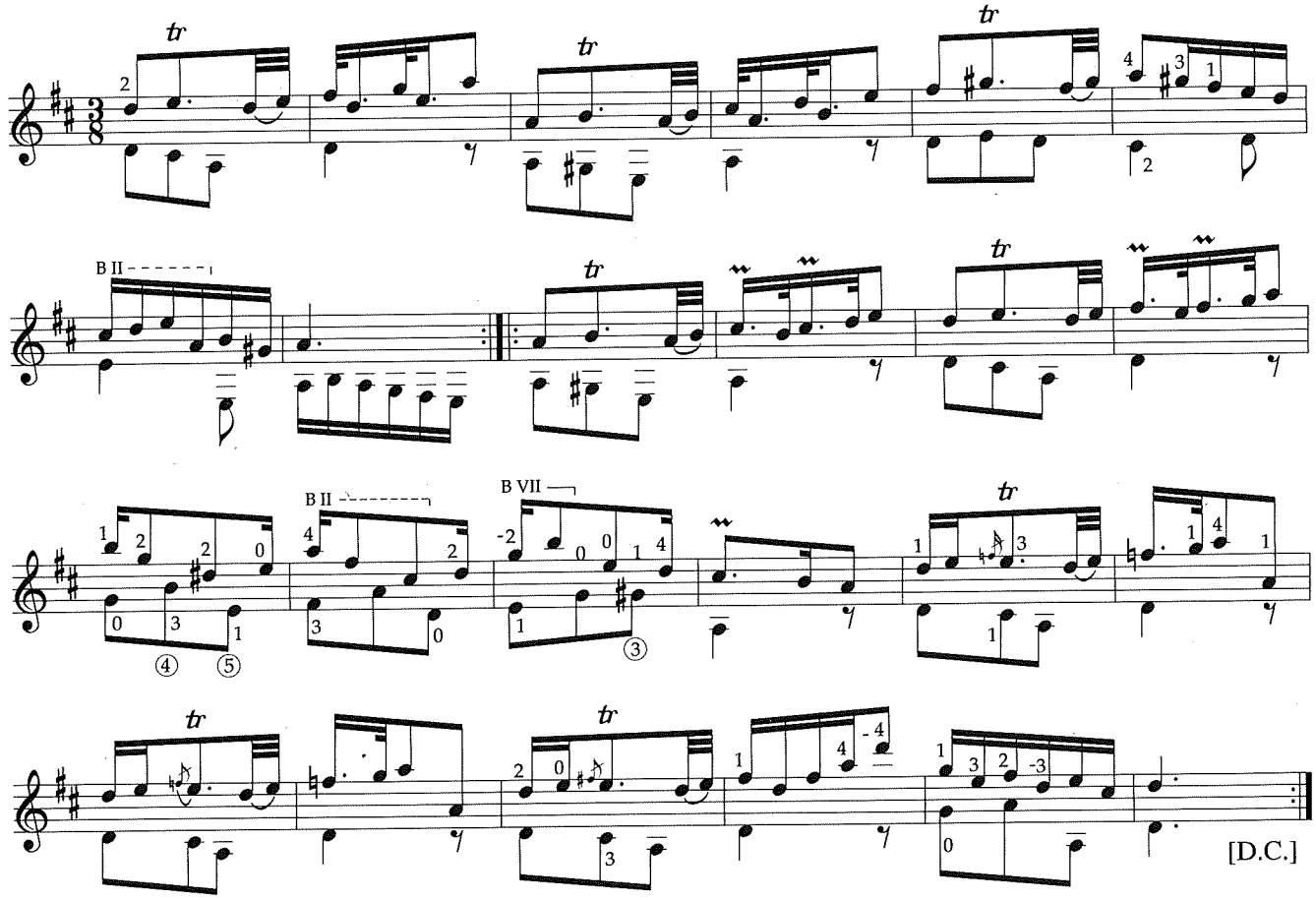
MINUETTO XIX



CONTRADANZA



MINUETTO



INDICE

Duny "Galant Homme"
di Luigi Pentasuglia p. 3

Minuetti e Contradanze
edizione moderna p. 9

Minuetti e Contradanze
trascrizione per chitarra p. 25

Stampato dalla BMG srl
Organizzazione tipografica a ciclo completo
Sezione Musica
Matera - Via della Scienza, 28 - Tel. e Fax 0835/383022

Aprile 1995