

Il recupero del grande repertorio della Scuola Napoletana, che nel '700 ha dominato l'Europa e fortemente influenzato il mondo sinfonico e operistico, anche di Mozart, arricchisce la conoscenza della nostra civiltà musicale e ci consente di comprendere meglio le radici sulle quali si sviluppò l'800.

Grazie ai Festival di Salisburgo e di Ravenna che hanno sostenuto questo progetto, alcuni titoli, scelti fra le migliaia di opere che giacciono nella biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, sono stati rappresentati in prestigiosi teatri, segno di un interesse verso questo repertorio che va crescendo in Europa.

L'attenzione e il calore, che hanno accolto ovunque queste produzioni di Scuola Napoletana, indicano che il pubblico è pronto a recepire i prodotti della storia della musica che non siano i capolavori già ben noti.

Un riconoscimento particolare va, perciò, alla casa editrice bolognese Ut Orpheus, che ha condiviso il progetto, come preziosissimo partner.

Grazie alla dedizione e alla perizia del suo staff, oggi queste opere escono, in edizioni moderne di rara chiarezza ed eleganza, dagli scrigni delle biblioteche per essere a disposizione di tutti.

\*\*\*

*Die Wiederentdeckung des großen Repertoires der Neapolitanischen Schule, die im 18. Jahrhundert Europa dominierte und die Symphonik sowie das Opernschaffen, selbst jenes von Mozart, stark beeinflusste, bereichert die Kenntnis unserer Musikkultur und ermöglicht es uns, die Wurzeln, aus denen sich das kompositorische Schaffen im 19. Jahrhundert entwickelte, besser zu verstehen.*

*Dank der Festivals von Salzburg und Ravenna, die dieses Projekt unterstützt haben, wurden aus Tausenden von Werken, die in der Bibliothek von San Pietro a Majella liegen, einige Titel ausgewählt und auf renommierten Bühnen aufgeführt, ein Zeichen für das wachsende Interesse für dieses Repertoire in Europa.*

*Die Aufmerksamkeit und wohlwollende Aufnahme, die diese Produktionen der Neapolitanischen Schule überall erfahren, belegen, dass das Publikum bereit ist, sich auch Oeuvres der Musikgeschichte zu öffnen, die nicht zu den wohlbekanntesten Meisterwerken zählen.*

*Eine besondere Anerkennung gebührt auch dem Bologneser Verlag Ut Orpheus, der dieses Projekt als wertvoller Partner unterstützt.*

*Dank des Engagements und der Fachkenntnis seiner Mitarbeiter wurden diese Werke aus den Archiven der Bibliotheken geholt und stehen nun in modernen Ausgaben von besonderer Qualität und Eleganz jedermann zur Verfügung.*

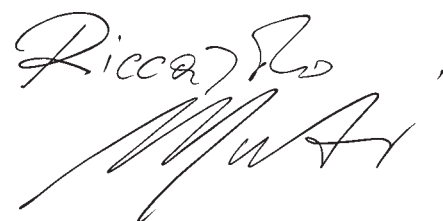
\*\*\*

The recovery of the great repertoire of the Neapolitan School of music that dominated Europe in the 18th century and exerted a strong influence on opera and symphony including Mozart, enriches our knowledge of musical culture and allows us to better appreciate the roots by which the 19th century developed.

Thanks to the support of the Salzburg and Ravenna Festivals, a few titles, chosen among the thousands stacked in the library of the Conservatorio di San Pietro a Majella, were represented in prestigious theatres – a sign of Europe's growing interest in this repertoire.

The warmth and attention which have everywhere greeted these productions of the Neapolitan School point to a public's readiness to receive elements of musical history that are not the well-known masterpieces.

Particular recognition goes to the publisher Ut Orpheus, from Bologna, our valuable partner in this project. Thanks to the skill and dedication of its staff, these operas today, in modern editions of rare clarity and elegance, are available to everyone.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Riccardo Muti', with a stylized flourish below it.

# PREFAZIONE<sup>1</sup>

Nel maggio del 1769 Niccolò Jommelli fa ritorno nella natia Aversa dopo sedici anni passati a Stoccarda al servizio del duca Carl Eugen del Württemberg, alla testa di una formidabile orchestra e di un'altrettanto spettacolare compagnia d'opera. Alla fine degli anni '60 del secolo XVIII, proprio le enormi somme che Carl Eugen destina alla propria cappella musicale contribuiscono a causare il tracollo economico del ducato, con la conseguente diaspora dei musicisti al servizio del duca tra cui Jommelli, il quale però era in contatto già dal 1766 con la corte portoghese, a cui doveva fornire ogni anno un'opera seria, una comica e una composizione sacra. Inoltre, la precaria salute della moglie di Jommelli aveva fatto sì che i medici consigliassero al compositore un soggiorno nel Sud Italia, nella speranza che il clima mite potesse giovare alla donna (morta però nel luglio del 1769, poco dopo il ritorno ad Aversa). Il mancato rientro di Jommelli a Stoccarda era forse già stato considerato da Carl Eugen, tanto che alla fine non solo Jommelli viene destituito dal proprio incarico, ma gli viene anche negata la pensione promessagli dal duca, che per giunta trattiene presso di sé gli originali e le copie dei lavori prodotti dal compositore in Germania.

Cionondimeno, l'attività di Jommelli non si ferma: il 30 maggio 1770 va in scena a Napoli, al Teatro di San Carlo, la sua *Armida abbandonata*, seguita il 4 novembre dalla quarta intonazione del *Demofonte* che Pietro Metastasio aveva composto nel 1733 per la corte imperiale di Vienna.<sup>2</sup> L'opera, replicata diciassette volte fino al 12 gennaio 1771, era stata commissionata a Jommelli a causa della cattiva salute di Gian Francesco De Majo, cui era stata affidata in origine la terza opera della stagione.

Tra i testimoni del debutto è Charles Burney, le cui annotazioni forniscono notizie preziose sia sull'allestimento dell'opera sia sullo stile maturo di Jommelli nella recezione dei contemporanei. Il 31 ottobre l'inglese si reca al Teatro di San Carlo per assistere alle prove del *Demofonte*, precisando che «due atti soltanto erano compiuti» a quattro giorni dalla prima dell'opera. Burney esprime un giudizio lusinghiero sull'opera ancora in fase di allestimento, e descrive anche le voci degli interpreti principali: il celebre evirato soprano Giuseppe Aprile nella parte di Timante e il soprano Marianna Bianchi Tozzi (altrimenti nota per essere stata la prima Euridice nell'*Orfeo* di Gluck) in quella di Creusa.

Com'è d'uso nel teatro d'opera settecentesco, il libretto del *Demofonte* viene sottoposto ai consueti tagli di prammatica, che eliminano circa un quarto del testo originale: il numero dei versi scende da 1447 a 1112, e quello dei pezzi chiusi da venticinque a diciotto. In particolare, è il terz'atto a subire il ridimensionamento più drastico, visto che delle sette arie previste in origine dal Metastasio non ne restano che tre: la breve «Non odi consiglio?» (III.1) destinata all'*ultima parte* Adrasto, più un'aria a testa per Timante («Misero pargoletto», III.5) e Dircea («Che mai risponderti», III.7). Tali ridimensionamenti sono in parte dovuti a un fenomeno oggi ben noto: nell'arco del secolo XVIII la lunghezza cronometrica delle arie nei drammi per musica tende ad aumentare progressivamente; è perciò indispensabile che per mantenere la lunghezza della rappresentazione entro le canoniche tre ore circa i compositori mettano in atto delle strategie che permettano di scorciare, anche di molto, un libretto senza pregiudicare la comprensione del dramma. A ciò servono egregiamente – oltre al taglio dei recitativi – sia l'eliminazione delle arie non direttamente collegate alla vicenda (ad esempio quelle di paragone) sia la loro fusione in uno o più pezzi d'insieme. È questo anche il caso di Jommelli che, interessato già dalla fine degli anni '40 proprio ai brani a più voci, ne aveva poi fatto largo uso nelle opere composte per Stoccarda, e non s'era

---

<sup>1</sup> Il presente testo è tratto dalla *Prefazione* all'edizione critica del *Demofonte*, a cura di Tarcisio Balbo, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2009, NAP 1, cui si rimanda per maggiori dettagli relativi all'opera, alla fonti e ai criteri di edizione.

<sup>2</sup> Gli altri tre *Demofonte* di Jommelli risalgono rispettivamente al 1743 (Padova, Teatro Obizzi), 1753 (Milano, Teatro Regio Ducale) e 1764 (Stoccarda, Teatro ducale; quest'ultima partitura viene revisionata dall'autore per il Teatro Ducale di Ludwigsburg nel 1765). Non si tratta di quattro *versioni* della stessa opera, bensì di quattro diverse *intonazioni* dello stesso libretto, con musica differente.

distaccato da tale prassi dopo il ritorno in Italia (nel *Demofonte* napoletano i primi due atti si chiudono rispettivamente con un terzetto e un duetto). Arie più lunghe per testi molto brevi patiscono però l'aumento a volte vertiginoso nelle ripetizioni delle parole del testo; questa è anche una caratteristica dello stile di Jommelli che lo stesso Metastasio rileva già nel 1750, allorché invia al Farinelli la propria celebre canzonetta *La partenza*: «Il Jommelli è il miglior maestro ch'io conosca per le parole. Credetemi, io non ho parzialità. È vero il difetto delle repliche, ma è l'epidemia d'Italia, della quale si correggerà».

Anche la tipologia delle arie nel *Demofonte* napoletano rispecchia le tendenze dell'opera seria nella seconda metà del Settecento: delle sedici arie che compongono il dramma, solo sei (tra cui quelle del terz'atto) sono nella forma 'dal segno', ossia nella versione scorciata della vecchia forma col 'da capo'; le restanti arie sono tutte in forma tripartita ABA', cioè con la rinenunciazione della prima strofa del testo poetico composta per esteso. Quanto ai pezzi d'assieme, la loro struttura è più articolata: il terzetto «Padre, perdona...», che chiude il primo atto, si compone di tre sezioni caratterizzate da una progressiva accelerazione dell'andamento (*Andante vivace*, *Andantino*, *Allegro giusto*) e modellate sull'articolazione interna della scena (addio di Dircea e tentata reazione di Timante e Matusio; soliloquio e partenza di Dircea; reazione di Timante e Matusio). Il duetto «La destra ti chiedo», con cui si conclude il second'atto, si compone di quattro sezioni in forma ABA'C, secondo uno schema assai usato dalla fine degli anni '60.

Una trattazione a sé richiede l'ampio uso che Jommelli fa del recitativo accompagnato, per il quale il compositore riceve elogi sin dall'inizio della propria carriera. L'uso italiano nel Settecento riservava di solito il recitativo accompagnato a un paio di scene dal forte impatto emotivo che in tal modo risaltavano sul resto dei recitativi secchi, ma già nelle opere giovanili di Jommelli l'uso del recitativo accompagnato è più cospicuo del solito (sei scene nel *Cajo Mario* del 1746, nell'*Eumene* e nella *Didone abbandonata* del 1747), per raggiungere punte elevatissime negli anni di Stoccarda (ben ventuno scene nella *Didone abbandonata* del 1763), con un organico orchestrale che oltre agli archi di prammatica utilizza spesso anche i fiati. E benché nelle ultime opere napoletane di Jommelli il numero di scene in recitativo accompagnato risulti ridimensionato, pure la loro percentuale è sempre più elevata del solito: il *Demofonte* per il San Carlo sfoggia dieci scene intonate in questo modo.

Nel 1771 Pietro Metastasio e Johann Adolf Hasse avrebbero definitivamente preso congedo dalle scene operistiche col *Ruggiero, o vero L'eroica gratitudine*; pochi anni prima, Christoph Willibald Gluck – la cui musica era «arcivandalica, insopportabile» nel giudizio del Metastasio – aveva presentato al mondo *Orfeo ed Euridice* (1762) e *Alceste* (1769); nel 1781 il venticinquenne Wolfgang Amadeus Mozart avrebbe chiuso un'epoca (o ne avrebbe aperta una nuova) con il proprio *Idomeneo, re di Creta*. Jommelli, insomma, compone le proprie opere estreme allorché la fortuna del dramma per musica metastasiano inizia a declinare, e nonostante le sue incursioni in territori insoliti per la prassi melodrammatica italiana (ad esempio coi drammi «serio-comici» *La schiava liberata*, 1768, e *Le avventure di Cleomede*, 1771) resta fino alla fine un seguace della tradizione che vedeva in Hasse e in Metastasio i numi tutelari del teatro d'opera («Io amo, venero, m'inginocchio avanti, adoro Metastasio e tutte le sue opere», scrive ancora il 14 novembre del 1769 a Vincenzo Martinelli), lasciandoci in eredità una musica che ha in sé il sapore pieno, intenso e rotondo di uno splendido frutto stramaturato.

TARCISIO BALBO

# VORWORT<sup>1</sup>

Im Mai 1769 kehrte Niccolò Jommelli in seinen Geburtsort Aversa zurück, nachdem er siebzehn Jahre in Stuttgart im Dienst des Herzogs Carl Eugen von Württemberg als Leiter eines hervorragenden Orchesters und einer ebenso spektakulären Operntruppe gewirkt hatte. Ende der Sechzigerjahre des 18. Jahrhunderts trugen gerade die gewaltigen Summen, die Carl Eugen für seine Musikkapelle aufwendete, zur Zerrüttung der Finanzen des Herzogtums bei. Infolgedessen zerstreuten sich die Musiker des Herzogs in alle Winde, darunter auch Jommelli, der jedoch bereits seit 1766 mit dem portugiesischen Hof in Kontakt stand, dem er jedes Jahr eine ernste Oper, eine komische Oper und ein sakrales Werk liefern musste. Der bedenkliche Gesundheitszustand der Gattin Jommellis brachte es außerdem mit sich, dass die Ärzte dem Komponisten zu einem Aufenthalt in Süditalien rieten in der Hoffnung, dass das milde Klima die Frau heilen könnte (sie starb jedoch im Juli 1769 kurz nach der Rückkehr nach Aversa). Dass Jommelli nicht nach Stuttgart zurückkehrte, nahm ihm Carl Eugen wohl so übel, dass Jommelli am Ende nicht nur seines Amtes enthoben wurde, sondern ihm auch die vom Herzog versprochene Pension verweigert wurde. Dieser behielt die Originale und die Kopien der Werke bei sich zurück, die der Komponist in Deutschland verfasst hatte.

Dessen ungeachtet führte Jommelli seine Tätigkeit fort: am 30. Mai 1770 wurde in Neapel im Theater San Carlo seine *Armida abbandonata* aufgeführt, auf die am 4. November die vierte Aufführung des *Demofonte* folgte, den Pietro Metastasio im Jahr 1733 für den Kaiserhof von Wien verfasst hatte.<sup>2</sup> Die Oper, die bis zum 12. Januar 1771 siebzehn Mal aufgeführt wurde, hatte man Jommelli aufgrund des schlechten Gesundheitszustands von Gian Francesco De Majo anvertraut, der ursprünglich für die dritte Oper der Saison vorgesehen war.

Unter den Zeugen der Premiere ist Charles Burney, dessen Anmerkungen kostbare Hinweise auf die Inszenierung der Oper liefern (siehe weiter unten) wie auch zum reifen Stil von Jommelli, wie ihn seine Zeitgenossen wahrgenommen haben. Am 31. Oktober begab sich der Engländer ins Theater San Carlo, um den Proben für den *Demofonte* beizuwohnen, wobei er vier Tage vor der Premiere der Oper angab «es waren nur zwei Akte fertig». Burney fällt ein schmeichelhaftes Urteil über die Oper, die noch in der Inszenierungsphase war. Und er beschreibt auch die Stimmen der Hauptdarsteller: der bereits erwähnte Aprile in der Rolle des Timante und die Sopranistin Marianna Bianchi Tozzi (von der auch bekannt war, dass sie die erste Euridice im *Orfeo* von Gluck gewesen war) in der Rolle der Creusa.

Wie im Operntheater des 18. Jahrhunderts üblich wurde das Libretto des *Demofonte* den gewohnten Kürzungen unterzogen, wodurch etwa ein Viertel des Originaltextes entfiel: Die Anzahl der Verse sank von 1447 auf 1112 und die der geschlossenen Stücke von 25 auf 18. Insbesondere der dritte Akt erfuhr die drastischste Kürzung angesichts der Tatsache, dass von den sieben von Metastasio vorgesehenen Arien nur drei übrig blieben: die kurze «Non odi consiglio?» (III.1), im letzten Teil von Adrastos gesungen, sowie eine Kopfarie für Timante («Misero pargoletto», III.5) und Dircea («Che mai risponderti», III.7). Diese Kürzungen sind zum Teil auf ein heute gut bekanntes Phänomen zurückzuführen: Im Verlauf des 18. Jahrhunderts neigt die zeitliche Länge der Arien in den Musikdramen dazu, stetig zu wachsen. Deshalb war es unerlässlich, dass die Komponisten, um die Länge der Aufführung im kanonischen Rahmen von etwa drei Stunden zu halten, Wege fanden, mit denen man ein Libretto erheblich kürzen konnte, ohne das Verständnis des Dramas zu beeinträchtigen. Dazu dienten vorzugsweise neben Strichen an den

---

<sup>1</sup> Exzerpt aus: *Demofonte*, kritische Edition von Tarcisio Balbo, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2009, NAP 1, *Vorwort*.

<sup>2</sup> Die übrigen drei Aufführungen des *Demofonte* von Jommelli gehen auf die Jahre 1743 (Padua, Theater Obizzi), 1753 (Mailand, Teatro Regio Ducale) und 1764 (Stuttgart, Herzogliches Theater) zurück (diese letztere Partitur wurde vom Verfasser für das Herzogliche Theater von Ludwigsburg im Jahr 1765 revidiert). Es handelt sich nicht um vier *Versionen* der gleichen Oper, sondern um vier verschiedene *Aufführungen* des gleichen Librettos mit jeweils verschiedener Musik.

Rezitativen der Wegfall von Arien, die keinen direkten Zusammenhang mit der Handlung hatten (z. B. vergleichbare Arien), sowie deren Verschmelzung in ein oder mehrere Ensemblestücke. Das ist auch bei Jommelli der Fall, der sich bereits seit dem Ende der Vierzigerjahre für Stücke mit mehreren Stimmen interessierte und in den Opern, die er für Stuttgart komponierte, davon intensiv Gebrauch machte. Er hatte sich auch nach seiner Rückkehr nach Italien nicht von dieser Praxis abgewandt (im *Demofonte* für Neapel schließen die beiden ersten Akte jeweils mit einem Terzett und einem Duett). Längere Arien für sehr kurze Texte leiden jedoch manchmal unter einer schwindelhaften Vermehrung von Wortwiederholungen des Textes. Dies ist auch ein Stilmerkmal Jommellis, was Metastasio selbst bereits im Jahr 1750 hervorhob, als er Farinelli seine berühmte Kanzone *La partenza* zusandte: «Jommelli ist für die Worte der beste Maestro, den ich kenne. Glauben Sie mir, ich bin nicht befangen. Es ist wirklich die Problematik der Wiederholungen, aber das ist eine Epidemie in Italien, die da korrigiert werden wird».

Auch die Typologie der Arien im neapolitanischen *Demofonte* wahrt die Tendenzen der ersten Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Von den 16 Arien, aus denen das Drama besteht, sind nur sechs (darunter die des dritten Aktes) in der Form 'dal segno', also in der verkürzten Version der alten Form mit 'da capo'. Die übrigen Arien weisen alle die dreiteilige Form ABA auf, also mit der auskomponierten Wiederholung der ersten Strophe des dichterischen Textes. Die Struktur der Ensemblestücke ist dagegen stärker gegliedert: das Terzett «Padre, perdona...», mit dem der erste Akt schließt, besteht aus drei Abschnitten, die von einer zunehmenden Beschleunigung des Tempos gekennzeichnet sind (*Andante vivace*, *Andantino*, *Allegro giusto*), und sie sind nach der inneren Gliederung der Szene modelliert (Abschied von Dircea und versuchte Reaktion von Timantes und Matusio, Selbstgespräch und Abreise von Dircea, Reaktion von Timantes und Matusio). Das Duett «La destra ti chiedo», mit dem der zweite Akt schließt, besteht aus vier Abschnitten in der Form ABA'C nach einem Schema, das seit dem Ende der Sechzigerjahre weit verbreitet war.

Besondere Betrachtung erfordert der reichliche Gebrauch des *Recitativo accompagnato*, für das der Komponist seit dem Beginn seiner Karriere viel Lob erhielt. Die italienische Praxis des 18. Jahrhunderts behielt das *Recitativo accompagnato* einzelnen Szenen von starker Gefühlswirkung vor, die sich so aus dem Rest der *Secco-Recitative* hervorhoben; bereits in den Jugendwerken Jommellis fällt der Gebrauch des *Recitativo accompagnato* mehr ins Auge als sonst üblich (sechs Szenen im *Cajo Mario* aus dem Jahr 1746, in der *Eumene* und in der *Didone abbandonata* aus dem Jahr 1763), wobei die Orchesterbegleitung neben den damals üblichen Streichern auch die Holzbläser einsetzt. Zwar ist in den letzten für Neapel entstandenen Opern Jommellis die Zahl der Szenen mit *Recitativo accompagnato* geringer, aber sie liegt prozentual immer noch höher als bei anderen: der *Demofonte* für San Carlo weist zehn auf diese Weise vertonte Szenen auf.

Im Jahr 1771 hatten Pietro Metastasio und Johann Adolf Hasse endgültig mit *Ruggiero, o vero L'eroica gratitudine* Abschied von den Opernszenen genommen. Wenige Jahre zuvor hatte Christoph Willibald Gluck, dessen Musik nach dem Urteil Metastasios «erzvandalisch und unerträglich» war, der Welt die Opern *Orpheus und Euridike* (1762) und *Alkestis* (1769) vorgestellt. Im Jahr 1781 hatte der vierundzwanzigjährige Wolfgang Amadeus Mozart mit seiner Oper *Idomeneo, re di Creta* eine Epoche abgeschlossen (bzw. eine neue eröffnet). Insgesamt komponiert Jommelli seine letzten Opern zu einer Zeit, in der die Popularität der Musik auf Texte Metastasios bereits nachläßt, und trotz seiner Ausflüge auf für die italienische Opernpraxis ungewohnte Gebiete (zum Beispiel mit den «komisch-ernsten» Werken *La schiava liberata*, 1768, und *Le avventure di Cleomede*, 1771) bleibt er bis zum Schluss ein Anhänger der Tradition, die in Hasse und in Metastasio die Schutzgötter des Operntheaters sah («Ich liebe Metastasio, ich verehere ihn, knie vor ihm nieder und bete ihn und alle seine Opern an» schreibt er noch am 14. November 1769 an Vincenzo Martinelli), und hinterließ uns eine Musik als Erbe, die in sich den vollen, intensiven und runden Geschmack einer herrlichen überreifen Frucht trägt.



# PREFACE<sup>1</sup>

In March 1769 Niccolò Jommelli returned to his native town of Aversa, after sixteen years spent in Stuttgart in the service of the Duke Carl Eugen of Württemberg at the head of a brilliant orchestra and an equally spectacular opera company. Towards the end of the 1860's the enormous amounts of money assigned by Carl Eugen to his own musical chapel contributed to the economic collapse of the dukedom, with the resulting diaspora of the musicians in his service. Among these was Jommelli, who however from 1766 was already in touch with the Portuguese court, to which he had undertaken to provide each year one dramatic and one comic work and a sacred composition. Moreover, the precarious health of Jommelli's wife led doctors to recommend the composer a sojourn in Southern Italy, in the hopes that the moderate climate might benefit her (in July 1769, however, she died, not long after returning to Aversa). Jommelli's failure to stage a comeback in Stuttgart had perhaps been anticipated by Carl Eugen, and Jommelli not only lost his appointment, but the promised pension was also denied him by the duke, who also retained the originals and the copies of the works produced by the composer in Germany.

Nevertheless, Jommelli's activity continued: his *Armida abbandonata* is presented at the San Carlo Theatre in Naples on 30th May 1770, followed on 4th November by the fourth setting of the *Demofonte*, composed by Pietro Metastasio in 1733 for the imperial court of Vienna.<sup>2</sup> Jommelli had received the commission for the work, which was repeated seventeen times until 12 January 1771, due to the bad health of Gian Francesco De Majo, who was originally requested to compose the third work of the season.

Among those who attended the first representation is Charles Burney, whose annotations provide precious information both on the preparation of the work and – as shown below – on contemporary reception of Jommelli's mature style. On 31st October Burney went to the San Carlo Theatre to attend the rehearsal of the *Demofonte*, clarifying that «there were only two acts finished» four days before the premiere of the work. Burney expresses a positive opinion on the work, and he also describes the voices of the main performers: the famous castrato soprano Giuseppe Aprile, in the role of Timante, and the soprano Marianna Bianchi Tozzi (well known to have been the first Euridice in the Gluck's *Orfeo*), in the role of Creusa.

As usual in 18<sup>th</sup> century opera, the libretto of *Demofonte* was submitted to the usual customary cuts, eliminating about a quarter of the original text: the number of verses decreased from 1447 to 1112, and the closed pieces from twenty-five to eighteen. In particular, the third act underwent a more drastic resizing given that, from the seven arias originally expected from Metastasio, only three remain: the short «Non odi consiglio?» (III.1), intended for the *ultima parte* Adrasto, one more aria for Timante («Misero pargoletto», III.5) and one for Dircea («Che mai risponderti», III.7). Such resizing is partly attributable to what is today a well known phenomenon: within the time-frame of the 18<sup>th</sup> century the length of the arias in musical dramas tends to progressively increase; it is therefore necessary, in order to keep the length of the representation within the canonical three hours, for composers to strategically shorten, sometimes considerably, a libretto without harming the understanding of the drama. Hence, in addition to cutting recitatives, arias not directly connected to the event (for example, the arias of comparison) could be eliminated or merged into one or more ensemble pieces. This was also the case

---

<sup>1</sup> The following text is taken from the Introduction to the critical edition of *Demofonte*, edited by Tarcisio Balbo, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2009, NAP 1, including more information about the Opera, sources and editorial criteria.

<sup>2</sup> Jommelli's other three *Demofonte* date respectively from 1743 (Padua, Teatro Obizzi), 1753 (Milan, Teatro Regio Ducale) and 1764 (Stuttgart, Ducal Theatre; this last score will be revised by the author for the Ducal Theatre of Ludwigsburg in 1765). These cannot be defined as four versions of the same work, rather as four different settings on the same libretto, with different music. See TARCISIO BALBO, «Pensieri diversi ... sull'istesse parole»: le quattro versioni del 'Demofonte' di Niccolò Jommelli, Tesi di Laurea, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 1997-1998.

for Jommelli who, already interested in several voice pieces since the end of the 1740's, had widely used these techniques in the works composed for Stuttgart, and he did not abandon these practices on his return to Italy (in the Neapolitan *Demofonte* the first two acts close respectively with a terzetto and a duetto). Longer arias for very short texts however suffer a sometimes dizzy increase of repeated words in the text; this is also a characteristic of Jommelli's style, that Metastasio himself already points out in 1750, when he sends Farinelli his own well known canzonetta *La partenza*: «Jommelli he is the best maestro that I know for the words. Believe me, I am not partial. The imperfection of repetitions is true, but this is an Italian epidemic, from which he will correct himself».

The typology of the arias in the Neapolitan *Demofonte* reflects the tendencies of *opera seria* in the second half of the 18<sup>th</sup> century: of the sixteen arias in the drama, only six (including those in the third act) are in 'dal segno' form, the shortened version of the old 'da capo' form; the remaining arias are all in the tripartite form ABA', with the enunciation of the first strophe of the poetic text composed in extenso. The structure of the ensemble pieces is more articulated – the terzetto «Padre, perdona...» closing the first act is composed of three sections characterized by a progressive acceleration (*Andante vivace*, *Andantino*, *Allegro giusto*) and modelled on the internal articulation of the scene (farewell of Dircea and Timante and Matusio attempt to react; soliloquy and departure of Dircea; reaction of Timante and Matusio). The duet «La destra ti chiedo» that concludes the second act is composed of four sections in the form ABA'C, following a scheme frequently used from the 1760's.

We should also note Jommelli's broad use of accompanied recitative, for which the composer had been praised since the beginning of his career. Italian usage in the 18<sup>th</sup> century usually reserved accompanied recitative for a couple of scenes with main emotive impact, and which therefore dominated the remaining *secco* recitatives, but even in Jommelli's juvenile works the use of the accompanied recitative is generally more conspicuous (six scenes in the *Cajo Mario* of 1746, in the *Eumene* and in the *Didone abbandonata* of 1747), reaching a peak in the Stuttgart years (nearly twenty-one scenes in the *Didone abbandonata* of 1763), with an orchestral ensemble that, apart from the commonly used strings, frequently made use of wind instruments. Although in Jommelli's last Neapolitan works the number of scenes using accompanied recitative is reduced, the percentage remains high: the *Demofonte* written for the San Carlo includes ten scenes set in this way.

In 1771 Pietro Metastasio and Johann Adolf Hasse would have taken leave of the opera stages forever with *Ruggiero, o vero L'eroica gratitudine*; a few years earlier, Christoph Willibald Gluck – whose music was «vandalistic, unbearable» in the opinion of Metastasio – had offered to the world *Orfeo ed Euridice* (1762) and *Alceste* (1769); in 1781, the twenty-five year old Wolfgang Amadeus Mozart would have closed a period (or opened a new one) with his own *Idomeneo, re di Creta*. Jommelli, all in all, composes his own outmost works when the fortune of Metastasio's musical drama has begun its decline, and in spite of his incursions into unusual territory for the Italian melodramatic praxis (as an example, with the 'tragicomic' dramas *La schiava liberata*, 1768, and *Le avventure di Cleomede*, 1771) he remains to the end a follower of tradition who saw in Hasse and Metastasio the tutelary deities of the operatic theatre («I like, revere, kneel, love Metastasio and all his works», he writes furthermore to Vincenzo Martinelli on 14th November 1769), leaving in inheritance a music containing the full, intense and round taste of a splendid mature fruit.