

# RUGGERO MANNA – PULCHRA UT LUNA



## BIOGRAFIA

Ruggero Manna nacque a Trieste il 7 aprile 1808.

Figlio della celebre cantante napoletana Carolina Bassi e del nobile cremonese Pietro, crebbe musicalmente nell'alveo della tradizione materna.

La madre, con la sorella Raimonda e i fratelli Ladislao, Nicola e Adolfo, fece parte della Compagnia dei Giovinetti Napoletani diretta dal padre Giovanni, già attivo come basso buffo.

Giovanissima, intraprese una brillante carriera solistica coronata dai successi della Semiramide riconosciuta (Torino, Teatro Regio, 3 febbraio 1819) e di Bianca e Faliero (Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1819), opere che Meyerbeer e Rossini scrissero per lei.

Fu lo zio materno Ladislao a dare a Ruggero i primi rudimenti musicali. Nel 1817 venne mandato a Milano per studiare con Vincenzo Lavigna, all'epoca maestro concertatore del Teatro alla Scala e qualche anno più tardi insegnante del giovane Giuseppe Verdi. A Bologna frequentò il Liceo Filarmonico sotto la guida di Stanislao Mattei ottenendo nel 1824 il titolo di Maestro Compositore e Accademico Filarmonico. Dopo alcuni viaggi di formazione all'estero ed in particolare a Vienna tornò a Cremona, dove iniziò la collaborazione con il Teatro Concordia in qualità di Maestro al Cembalo.

Al 1832 risale il fortunato debutto al Teatro Grande di Trieste con l'opera Jacopo di Valenza che gli valse il posto di assistente di Giuseppe Farinelli, maestro al cembalo presso lo stesso teatro.

Nel 1835, a seguito della scomparsa di Giovanni Francesco Poffa assunse stabilmente l'incarico di maestro concertatore del Teatro Concordia ottenendo al contempo il posto di Maestro di Cappella della Cattedrale di Cremona.

Ben presto divenne un punto di riferimento per la vita musicale cremonese, intraprendendo un intenso rapporto di collaborazione con la Società Filarmonica cittadina di cui fu socio onorario, organizzando accademie e prestando sue musiche per le esecuzioni della stessa.

Già promotore nel 1837 della Sala degli esercizi musicali che dava ai dilettanti ed ai giovani l'opportunità di esercitarsi e prodursi in pubblico, fondò nel 1840 la Pia Istituzione Musicale con lo scopo di offrire una forma di assistenza economica ai professori di musica.

La produzione musicale di Manna per questi sodalizi musicali fu copiosa e molte di queste opere vennero date alle stampe. Nel repertorio cameristico spicca la raccolta di romanze per canto e pianoforte *Bouquet musical* (Lucca, 1844) e *l'Ave Maria* per canto e pianoforte (Ricordi, 1845) composta sopra una melodia di campane come si usa suonare a festa in alcuna delle Città dello Stato Pontificio.

Dopo tredici anni dall'esordio, Manna tornò al teatro con il dramma lirico *Preziosa* (libretto di Carlo Ettore Colla) presentato nell'autunno del 1845 al Teatro della Società di Casalmaggiore (Cremona) seguito da *Il Profeta Velato* (libretto di Giacomo Sacchero), rappresentato al Teatro Grande di Trieste il 18 novembre 1846.

All'amico violinista Carlo Bignami, morto durante i tumultuosi avvenimenti politici del 1848, dedicò il *De profundis* (1850) per coro, soli e orchestra eseguito per la prima volta il 28 settembre 1850 al Teatro Concordia.

A questo periodo risalgono inoltre le Composizioni varie da camera per canto e pianoforte (Ricordi, 1853) su testi di Petrarca e Metastasio, il *Pensiero funebre* per orchestra dedicato al celebre tenore Giovanni Battista Rubini, scomparso il 3 marzo 1854 e

*L'antifona Salve Regina* a tre voci con accompagnamento di pianoforte (Canti, 1855) per i giovani allievi della scuola gratuita di canto in Cremona.

La non facile situazione economica della Pia Istituzione Musicale gli diede l'idea per la realizzazione di un'opera musicale collettiva a favore dell'associazione. Terminata nel 1858 con la partecipazione di diversi illustri maestri – tra i quali Ponchielli, Pacini, Cagnoni, Gambini – *La Vergine di Kermo* fu rappresentata al teatro Concordia solo nel 1870, sei anni dopo la morte di Manna e sotto la direzione di Ponchielli.

A quest'ultimo periodo risalgono alcune composizioni dal carattere spiccatamente patriottico come l'inno *Popolo e Re* per coro e pianoforte (Lucca, 1860) e la cantata *Gli esuli d'Israello* (Lucca, 1862) per soli, coro e orchestra. Tra le composizioni sacre ricordiamo il *Requiem* (Lucca, 1860) dedicato alla memoria di Padre Stanislao Mattei ed un *Magnificat* dedicato a Rossini.

Durante tutta la propria carriera Manna rimase in contatto epistolare con diverse personalità della vita musicale e letteraria italiana dell'epoca – fra cui spiccano Gioacchino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Johann Simon Mayr, Raimondo Boucheron, Gaetano Gaspari. Fu anche corrispondente della «Gazzetta Musicale di Milano», rivista specializzata fondata nel 1842 dall'editore Tito Ricordi. Stimato e apprezzato ben oltre la cerchia ristretta di Cremona, seppe guadagnarsi una posizione centrale nel panorama musicale di metà Ottocento. Fu accolto come membro onorario presso varie società filarmoniche italiane, fra cui Torino, Firenze, Bergamo, Padova, Roma e Bologna.

Morì a Cremona il 13 maggio 1864, a soli 56 anni d'età.

## PRODUZIONE MUSICALE

La selezione di brani qui proposta vuole essere un sintetico compendio della variegata produzione musicale di Ruggero Manna. Nella loro essenzialità, le sole antifone (oggi custodite presso il fondo musicale dell'Archivio Storico Diocesano di Cremona) basterebbero a riassumere efficacemente le diverse influenze stilistiche dell'autore. Donate nel 1853 alla fabbrica della Cattedrale di Cremona come attestato di stima, esse contengono al loro interno i diversi tratti compositivi che rispecchiano il lungo percorso formativo di Manna: dalla scuola musicale napoletana appresa a Milano con Vincenzo Lavigna, ad una solida padronanza del contrappunto maturata al Liceo Musicale di Bologna con Stanislao Mattei, dalle risonanze stilistiche viennesi dei viaggi d'istruzione, agli influssi musicali del melodramma italiano di cui la madre fu grande interprete.

Tralasciando l'esigua produzione per il teatro (ambiente di lavoro che Manna non amò mai particolarmente e che abbandonò nel 1846 dopo sole tre opere rappresentate), il patrimonio musicale del compositore cremonese - giunto fino a noi in forma manoscritta o a stampa - comprende una discreta raccolta di opere sacre ma soprattutto una ricca ed interessante collezione di musiche da camera ancora in gran parte da indagare. Realizzati per le varie accademie musicali cittadine e pubblicati dai principali editori dell'epoca troviamo numerosi brani per pianoforte solo o in duo/trio con altri strumenti (violino, violoncello, flauto, ecc) caratterizzati da una complessa scrittura virtuosistica mai banale e fine a se stessa. Per quanto riguarda la musica vocale ricordiamo da una parte la grande quantità di romanze per canto e pianoforte (ben rappresentate dalle raccolte *Bouquet musical* del 1844 e dalle *Composizioni varie da camera per canto e pianoforte* del 1853 su testi di Petrarca e Metastasio) dall'altra i grandi pezzi d'occasione per soli, coro e orchestra come la cantata *Gli esuli d'Israello* dedicata a Vittorio Emanuele II d'Italia.

Per quanto riguarda la produzione sacra di Manna si possono individuare tre diversi filoni. Un primo riguardante la musica d'uso vera e propria per il servizio ordinario della cappella, ovvero messe, mottetti e altri brani non concertati caratterizzati da una scrittura semplice (con tactus alla breve e valori compresi tra la breve e la semiminima) per coro a 3 o 4 voci raddoppiate dall'organo, composte nell'alveo della tradizione polifonica dei secoli precedenti. Un secondo filone è caratterizzato invece da brani d'uso, concertati con strumenti, in cui forma e scrittura diventano più ricche di espedienti compositivi ed è questo il caso delle antifone mariane composte per la Cappella delle Laudi. Infine troviamo le grandi messe d'occasione (in gran parte conservate in forma manoscritta presso il fondo musicale "G. Greggiati" di Ostiglia) e le pubblicazioni sacre come il *De profundis* (1850), il *Requiem* (1860), il *Magnificat* (1860) per soli, coro e orchestra in cui il compositore ha modo di esprimere ai massimi termini le proprie capacità artistiche. Un discorso a parte si deve fare invece per alcuni brani di carattere sacro non destinati all'uso liturgico. Tra questi, oltre all'antifona *Salve Regina composta nello stile di F. Durante* compresa nella nostra selezione musicale, ricordiamo l'*Ave Maria* per canto e pianoforte (1845) composta sopra una melodia di campane a modo di basso ostinato, la *Preghiera* per mezzosoprano e pianoforte (1854) e un'altra *Salve Regina* a 3 voci e pianoforte (1854) composta per gli allievi della scuola gratuita di canto in Cremona.

## COMMENTO AI BRANI

The image shows a handwritten musical score for a vocal and instrumental piece. It consists of seven staves. The top staff is labeled 'Canto' and contains the lyrics 'Chi-rie Chi-rie Elei-son Elei-son'. The second staff is labeled 'Alto' and contains the lyrics 'Chi-rie Chi-rie'. The third staff is labeled 'Tenore' and contains the lyrics 'Chi-rie Chi-rie Elei-son Elei-son'. The fourth staff is labeled 'Basso' and contains the lyrics 'Chi-rie Chi-rie Elei-son Elei-son'. The fifth staff is labeled 'Organo' and contains musical notation with figured bass. The sixth staff is labeled 'Adagio' and contains musical notation. The score is written in a historical style with a key signature of two flats and a common time signature.

### **Litanie della Beata Vergine in fa minore [ASDCr, fondo musicale, Inv. 2570]**

Elemento cardine delle *Laudi* del sabato celebrate nella Cattedrale di Cremona, le litanie si aprono con un maestoso *Adagio* (bb. 1-24) in cui trovano spazio le suppliche a Cristo e le invocazioni alla S.S. Trinità in *Falso Bordone* (bb. 17-24). Tre accordi vigorosi dell'orchestra danno inizio al lungo e travolgente susseguirsi delle preci alla Vergine Maria (*Allegro*). Qui, a più riprese, la declamazione del testo pressoché omoritmica viene interrotta da sezioni contrappuntistiche in cui l'organico si fa più sottile. Dapprima a b. 46 (*Mater Christi*) con un breve dialogo tra voci superiori e inferiori, poi a b. 67 (*Virgo clemens*) e, ancora più enfatizzato dal secco arresto della massa sonora, a b. 84 (*Turris Davidica*) con il motivo introdotto dai contralti caratterizzato dal salto discendente di settima diminuita. Un effetto simile viene ricreato poco più avanti, questa volta introdotto dalle voci inferiori accompagnate dal controsoggetto dei violini (levare di b. 117, *auxilium christianorum*). Nella sezione finale dell'*Allegro* trovano poi spazio nuovi espedienti compositivi come l'incedere patetico di soprani e contralti per terze (bb. 130-145) con la risposta in risonanza dei tenori. Una pausa coronata precede l'*Agnus Dei* finale (bb. 146-176) aperto all'unisono da voci e strumenti, e dischiuso gradualmente seguendo un movimento ascendente delle parti inferiori. Il pedale di dominante, abbellito dal movimento cromatico discendente introdotto dai soprani (bb. 158-166) prelude alla grande cadenza che conclude il brano.

### **Beatam me dicent in Sib maggiore [ASDCr, fondo musicale, Inv. 2578]**

Una breve e delicata melodia dal gusto "Galante" del soprano solo, subito ribadita nel *Tutti* del coro, delinea il carattere generale di quest'*Allegretto* composto per la vigilia dell'Annunciazione. Effettuata la cadenza alla tonica, le voci riprendono con un breve motivo in imitazione (b. 17-27, *quia fecit mihi magna*) che sfocia nell'unisono orchestrale. L'atmosfera si quietava con un breve pedale (bb. 28-30, *qui potens est*) prima di riprendere slancio con una serie di imitazioni tra le voci concluse da una solenne cadenza alla dominante (bb. 31-49). Gli archi introducono la ripresa del motivo iniziale

seguito dal poderoso intervento del coro. I bassi danno inizio ad un lungo pedale di dominante (bb. 65-79, *et sanctum nomen*) che accresce gradualmente la sua tensione. Effettuata la cadenza alla tonica, coro e orchestra erompono un'ultima volta prima di cadere nel *pianissimo* finale. L'improvviso ritorno dell'orchestra chiude maestosamente il brano.

### **Nativitas tua in Sol maggiore** [ASDCr, fondo musicale, Inv. 2576]

Nell'antifona *per le due festività dell'8 settembre e dell'8 dicembre*, le prime battute realizzate a modo di corale lasciano subito il passo ad un breve episodio pastorale (bb. 6-7, *gaudium annunziavit*) in cui tenori e contralti, procedendo per seste, sono accompagnati dalle note di bordone di bassi e soprani. Il tessuto delle voci poi si ricompatta ad esprimere *l'universo mundo* (bb. 8-13) cadenzando poi ad una tonalità minore che apre allo sviluppo del brano. Una prima coppia di duetti in contrappunto (bb. 13-22, *ex te enim* tra soprani e contralti, *sol justitia* tra bassi e tenori) ci conduce alla tonalità relativa di mi minore dove un "basso andante" di violoncello e contrabbasso sostiene un'intensa costruzione di ritardi e dissonanze fra le voci (bb. 22-33, *qui solvens*). Un breve episodio con motivi in imitazione (bb. 33-39, *et confundes mortem*) ci riconduce alla ripresa finale (bb. 39-48, *donavit nobis*) ed alla particolare conclusione del brano (bb. 48-52, *sempiternam vitam*) in cui le voci, sostenute dal pedale di tonica, intonano una dopo l'altra un motivo discendente esposto in ultimo dai soli bassi all'unisono con violoncello e contrabbasso.

### **Tantum ergo in Re maggiore** [ASDCr, fondo musicale, Inv. 2567]

Più vicino allo stile musicale operistico ed originariamente composto per orchestra e organo obbligato, vien qui riadattato per il solo organo romantico italiano, in grado di rendere efficacemente le sonorità dell'organico orchestrale. Nella prima parte (bb. 1-44), un *Andante* in 3/4, dopo l'introduzione strumentale è il basso a cominciare con una semplice melodia cui rispondono i due tenori per terze. Lo stesso modulo viene poi ripetuto cadenzando alla dominante. In dialogo con un accompagnamento strumentale recuperato dall'introduzione le voci, cadenzando alla tonica, chiudono la prima sezione dell'*Andante*. Un breve intermezzo musicale ci introduce alla tonalità relativa di si minore in cui viene recuperato il modello dialogico tra il basso e i due tenori (per terze) proposto nella prima sezione. Le voci poi si ricompattano (bb. 65-76, *præstet fide*) nell'episodio cadenzale offrendo un ultimo slancio ai due tenori (bb. 77-79, *sensuum defectui*). Un nuovo intermezzo strumentale in 2/4 apre l'*Allegretto grazioso* in sol maggiore in cui è il tenore primo a concedersi un ampio svolazzo lirico (bb. 105-120, *Genitori*). Ripetendo la stessa unità testuale, le voci rispondono coralmente per cadenzare in modo deciso alla tonica. Un cambiamento improvviso di modo (b. 129, sol minore) consente di introdurre un nuovo elemento dialogico (*salus, honor*). Lo stesso testo viene poi reiterato attraverso una serie di moduli cadenzali a Sib maggiore (bb. 145-164) variando in un secondo tempo il modello – inserendo una declamazione omoritmica inframmezzata da brevi pause. Un breve pedale (bb. 180-190), concluso da un accordo di settima, offre spazio ad un ultimo dialogo costruito – con effetto di sospensione – sulla stessa triade di settima. L'ultimo intervento del basso (*laus et jubilatio*), declamato su una nota pedale, prepara ad una sorta di ripresa dell'*Allegretto grazioso*, seguita dalla stretta finale (bb. 218-274, *procedenti ab utroque*) in cui vengono ripresi elementi compositivi precedenti (declamazione interrotta da brevi pause, movimenti discendenti per terze). La grande cadenza finale, come nella migliore tradizione

operistica, viene lasciata alla libera realizzazione scritta o improvvisata dei cantanti. Un intervento strumentale chiude il brano riportandoci alle sonorità dell'andante iniziale.

### **Capriccio in forma di toccata in si minore** [Cremona, Biblioteca statale]

Seguendo la pratica all'epoca in uso di eseguire all'organo sia brani del repertorio operistico che pianistico, viene qui proposto il *Capriccio* per pianoforte, opera postuma pubblicata da Lucca nel 1870. Il *Presto* iniziale (3/4, si minore), in cui predominano le sonorità flautate, si apre con un tipico movimento toccatistico (fraseggi veloci di crome) arricchito da un graduale aumento della dinamica (battute 1-40). La sezione successiva (bb. 41-89) lascia spazio ad un momento di maggiore cantabilità realizzato a partire da una lunga melodia di 8 battute. Un nuovo elemento motivico, recuperando in parte il carattere toccatistico, conclude la prima parte del brano (bb. 90-124). Il particolare registro delle Voci Umane ad ancia, inframmezzato dagli interventi scherzosi del Flauto traversiere, enfatizza il tono idilliaco di questa seconda parte (*meno mosso e con abbandono*, sol maggiore) che sul finire sembra quasi trasformarsi in un trasognante valzer (bb.125-184). Improvvisamente un drammatico accordo di settima diminuita (b. 185, *Presto come prima*) ci risveglia riportandoci alla cupa atmosfera iniziale del brano. Il rapido movimento di crome, innestato su una serie di moduli ascendenti crea un graduale aumento di tensione fino allo scoppiare *strepitoso* di battuta 229. Dopo la cadenza sospesa a fa# maggiore (b. 259) viene ripresa la serie di moduli ascendenti con le crome questa volta alla mano sinistra. Al massimo della tensione (b. 279) un vorticoso fraseggio all'unisono ci riporta gradualmente alla quiete. A questo punto viene riproposta la melodia cantabile della prima parte seguita da una progressione ascendente (bb. 290-332) fino al recupero del motivo "idilliaco" della Voce Umana ad ancia, questa volta vivacizzato dai movimenti saltellanti di Flauto traversiere e campanelli (bb. 333-371, Si maggiore). In modo netto si ritorna nell'atmosfera iniziale del brano fino alla chiusa finale (b. 407) che, con il *Tutti* dell'organo-orchestra sfocia nel presto

### **Salve Regina composta nello stile di F.[rancesco] Durante in re minore** [Cremona, Biblioteca statale]

Il brano, pubblicato da Canti nel 1850, si può ascrivere a quel filone di repertorio sacro composto più per un'esecuzione cameristica che liturgica. La stessa indicazione originale dell'uso del pianoforte come strumento di accompagnamento, e la particolarità di scrivere secondo lo stile compositivo tardo barocco, confermano l'intento editoriale dell'autore.

L'antifona, aperta da una sorta di recitativo dialogato tra soprano e contralto (bb. 1-19), racchiude in sé i principali elementi compositivi della scuola musicale napoletana. Troviamo così la settima diminuita discendente colmata con intervalli di terza (*miserordiæ*), seste napoletane ed echi delle composizioni sacre di Pergolesi, allievo di Durante (bb. 22-23). La retorica del linguaggio musicale si fa via via più evidente: dall'acclamatio (*ad te clamamus*, bb. 24-25) alla suspiratio (*ad te suspiramus*, bb. 28-29) fino all'uso patetico delle appoggiature (*gementes et flentes*, bb. 31-33). Chiusa da un ulteriore recitativo (*eja ergo*, bb. 39-42), questa prima sezione rappresenta già di per sé un piccolo compendio musicale tardo barocco. La breve sezione successiva (*Illos tuos, Andante in tempo*, bb. 42-55) in Fa maggiore, è arricchita da progressioni con ritardi e movimenti cromatici discendenti nell'accompagnamento. Un nuovo recitativo tra le due voci (*Et Jesum*, bb. 55-62) ci conduce all'*Andante con moto* (bb. 63-74) dove le voci, in dialogo costante, sono sostenute dall'incedere con note puntate del basso strumentale. La doppia acclamazione alla Vergine (*o clemens, o pia*, bb. 74-

76), sospesa sulla triade in sesta, e seguita da una pausa coronata, si risolve nell'*Andante in tempo* caratterizzato da un motivo a note ribattute (*o dulcis Virgo*) interrotto da sezioni in progressione armonica (bb. 79-80) o da brevi slanci melodici (*o clemens, o pia*, bb. 81-83). Lo stesso motivo a note ribattute compare sul finire del brano (bb. 93-96), posto sopra un basso cromatico discendente. L'effetto di sospensione creato dalla triade di settima e dalle ultime acclamazioni (bb. 96-98) viene infine risolto con il movimento cadenzale conclusivo ulteriormente ribadito dalla netta cadenza strumentale.

### **Non vos relinquam in Sol maggiore** [ASDCr, fondo musicale, Inv. 2577]

L'antifona per la vigilia di Pentecoste viene realizzata a 6 voci (STB-STB) secondo la tecnica del "doppio coro". Dopo una breve introduzione strumentale (bb. 1-6), i due gruppi vocali danno vita ad un rapido botta e risposta dal particolare effetto stereofonico (bb. 7-11). La sequenza successiva a cori battenti (bb. 11-35) si fa più dilatata: all'*Alleluja* in contrappunto imitativo del primo coro, risponde il secondo con una breve struttura cadenzale subito ripetuta dal primo coro. Lo stesso *Alleluja* viene poi proposto dal secondo coro. Raggiunta la tonalità di Re maggiore, un intermezzo musicale (bb. 35-41) apre la seconda parte del brano. Qui le voci dialogano creando una serie di duetti (bb. 42-54) ricompattandosi poi nella cadenza a si minore (bb. 55-62). La struttura in eco (*gaudebit*, bb. 63-66), seguita dalla cadenza ad organico pieno, ci riportano alla tonalità di Re maggiore (bb. 67-73). La sezione finale si fa più modulante (bb. 73-83). Gli *Alleluja* in imitazione ci portano verso tonalità lontane. Gli interventi a cori battenti (bb. 84-87) ci riportano alla tonalità d'impianto, raggiunta con la cadenza a organico pieno (bb. 88-91). Un vorticoso intreccio di acclamazioni allelujatiche, accompagnato da fraseggi ascendenti degli archi, si conclude con una cadenza d'inganno al sesto grado (bb. 91-100). Una pausa di sospensione precede la cadenza finale suggellata dalla coda strumentale.

### **Virgo prudentissima in Re maggiore** [ASDCr, fondo musicale, Inv. 2591]

Composta per la vigilia dell'Assunzione di Maria, si caratterizza per la curiosa parafrasi del motivo bachiano tratto dall'invenzione a due voci in Fa maggiore. Nella prima parte dell'antifona (bb. 1-24), il motivo strumentale con il successivo intervento delle voci – sostenute dall'andamento galante degli archi – viene presentato dapprima alla tonica (Re maggiore) poi alla dominante (La maggiore). Un breve intervento in imitazione ci conduce alla cadenza sospesa a Fa# maggiore che sottolinea il carattere interrogativo del testo (*quo progredieris...valde rutilans?*). Un nuovo spunto imitativo con la successiva cadenza a La maggiore (bb. 25-33) conducono alla sezione centrale del brano. Qui le voci si concedono una maggior cantabilità aumentando gradualmente la tensione (bb. 34-44). Un estatico arresto (b. 45) precede lo sciogliersi delle voci nell'espressione del soave (bb. 46-53). L'intervento poderoso del basso (*Pulchra ut luna*) sancisce la ripresa del brano nella tonalità d'impianto (bb. 54-86). L'esaurirsi delle voci sull'accordo finale concede all'orchestra di terminare solennemente con un crescendo di cadenze perfette all'unisono.

### **Vespere autem sabbati in sol minore/Sib maggiore** [ASDCr, fondo musicale, Inv. 2590]

Nell'antifona per il Sabato Santo, il compositore sottolinea il contrasto testuale fra l'afflizione delle donne giunte al sepolcro e la rivelazione della Resurrezione, dividendo il brano in due movimenti. Il

Moderato in sol minore, costruito a partire dal semplice motivo dei soprani, entra nel vivo della narrazione con le voci che a turno sembrano commentare l'arrivo delle donne (venit Maria, bb. 12-22). L'effetto si fa ancor più incisivo quando il testo viene declamato omoritmicamente inframmezzato da brevi pause (bb. 22-26). La tensione, sciolta temporaneamente dalla progressione armonica delle battute successive, ritorna sottolineata dalla triade di settima diminuita accompagnata dal tremolo dell'orchestra (viderunt sepulcrum, bb 31-34). La cadenza in pianissimo con il pizzicato degli archi sembra voler consegnare l'ultima parola alla morte. Il secondo movimento Allegro, dopo l'ingresso delle tre voci superiori in imitazione con il sostegno marcato dei bassi, esprime la gioia della Resurrezione dapprima con una leggera fioritura di note ribattute (bb. 51-60) poi con movimenti ascendenti e discendenti delle voci (bb. 61-64). Un breve pedale di tonica interrotto dall'accostamento fra triadi di settima (bb. 73-80) ci porta al delicato faux bourdon delle voci (bb. 85-87). Il movimento sincopato di voci e orchestra (bb. 88-90) precede la festosa cadenza finale.

**Regina caeli in Do maggiore [ASDCr, fondo musicale, Inv. 2573]**

L'antifona mariana per il tempo pasquale è composta in un unico movimento. Sostenuta dall'incedere quasi marziale dei bassi strumentali, è costruita con semplici ma chiari elementi compositivi. Dapprima l'ingresso in imitazione tra le voci (bb. 1-13) seguito da rapidi episodi modulanti (*quia quem meruisti*, bb. 13-29) in cui viene ripreso l'elemento dattilico del motivo iniziale. Il continuo mutamento del polo attrattivo tonale (*resurrexit*, bb. 29-42) pare descrivere il frenetico entusiasmo per la notizia della Resurrezione. Il senso di fluttuazione dato dalle continue modulazioni si trasforma sul finire in una crescente apertura (bb. 42-46) culminante nell'*Alleluja* conclusivo arricchito da vivaci fioriture.

A handwritten signature in black ink, reading "A. M. Nanna". The signature is written in a cursive style and is followed by a large, decorative flourish consisting of several overlapping loops and curves.