

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO

Humanæ Litteræ

DIPARTIMENTO

Beni culturali e ambientali

CURRICULUM /CORSO DI DOTTORATO

Beni Culturali e Ambientali - XXVIII ciclo

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

L'OUVERTURE D'OPERA ITALIANA

DALLA MORTE DI MOZART ALLA RESTAURAZIONE

TECNICHE FORMULARI E INNOVAZIONI FORMALI

sigla del settore scientifico disciplinare

L-Art/07

ROBERTO PERATA

TUTOR

Chiar.mo Prof. Cesare Fertoni

COORDINATORE DEL DOTTORATO

Chiar.mo Prof. Gian Piero Piretto

A.A. 2014-15

INDICE

Introduzione	p. 8
Cap. I. Il caso Rossini: dalla creazione di un archetipo al suo superamento	p. 13
Cap. II. Trattati teorici e speculazione estetica	p. 42
Cap. III. Per una scelta dei materiali: cronologie dei principali teatri italiani dal 1791 al 1815	p. 64
Cap. IV. <i>L'ouverture</i> italiana tra il 1792 e il 1815: analisi e statistiche	p. 127
Nota metodologica	
Schede analitiche	
Andreozzi	
<i>Saulle</i>	
<i>Arsinoe</i>	
<i>Armida</i>	
<i>Sesostri</i>	
<i>Piramo e Tisbe</i>	
<i>Il trionfo di Tomiri</i>	
<i>Aci e Galatea</i>	
<i>Ines de Castro</i>	
Capotorti	
<i>Marco Curzio</i>	
<i>Il trionfo di Alessandro</i>	
Bianchi	
<i>Ernesta e Carlino</i>	
Cherubini	
<i>Lodoïska</i>	
<i>Elisa, ou le voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard</i>	
<i>Médée</i>	
<i>L'hotellerie Portugaise</i>	
<i>La prisonnière</i>	
<i>Le deux journées, ou Le porteur d'eau</i>	

Anacréon, ou L'amour fugitif

Faniska

Le crescendo

Les Abencérages ou L'étendard de Grenade

Cimarosa

Il matrimonio segreto

La astuzie femminili

Gli Orazi e Curiazi

Artemisia regina di Caria

Artemisia

Coccia

Amore e dovere, ossia Matilde, ossia Una fatale supposizione

Clotilde

Farinelli

La Pamela (maritata)

I riti d'Efeso

F. Federici

Zaira, ossia Il trionfo della religione

V. Federici

Castore e Polluce

Garcia

Il califfo di Bagdad

Generali

Pamela nubile

La calzolaja

L'idolo cinese

Le lagrime d'una vedova

Cecchina suonatrice di ghironda

Adelina

La contessa di colle erboso

Gnecco

La prova di un'opera seria

Alfonsina e Filandro

Edippo a Colono

P. A. Guglielmi

Il trionfo di Camilla

La morte di Cleopatra

Siface e Sofonisba

P. C. Guglielmi

La fiera

Il naufragio fortunato

Asteria e Teseo

L'equivoco degli sposi

Amor tutto vince

La sposa del Tirolo

Amori e gelosie tra congiunti

Manfroce

Ecuba

Marinelli

Quinto Fabio

Lo sposo a forza

Mayr

Lodoviska

Un pazzo ne fa cento

L'intrigo della lettera

Che originali o sia La musicomania

L'avarò

Labino e Carlotta

L'accademia di musica

La locandiera

Gli sciti

Argene

Ginevra di Scozia

Le due giornate o sia Il portatore d'acqua

I misteri eleusini

Le finte rivali

Cora

Elisa

L'amor coniugale

Un vero originale

Il ritorno di Ulisse

Mellara

Zilia

G. Mosca

I pretendenti delusi

I tre mariti

La diligenza a Toigni, ossia Il collaterale

Don Gregorio imbarazzato

L. Mosca

L'amore per inganno

L'audacia delusa

Nasolini

La Merope

Nicolini

I baccanali di Roma

I Manli

Orgitano

L'inferno ad arte

Orlandi

La dama soldato

Paër

Circe

Il matrimonio improvviso ossia I due sordi

Ero e Leandro

Cinna

La virtù al cimento ossia La Griselda

Camilla

La testa riscaldata

Achille

Agnese

I baccanali

Paisiello

La locanda

I giuochi d'Agrigento

Elfrida

Elvira

Didone abbandonata

La Daunia felice

L'inganno felice
Proserpina

Palma
Gli amanti ridicoli

Pavesi
L'avvertimento ai gelosi
La festa della rosa
Il servo padrone ossia L'amor perfetto
Il trionfo delle belle
Odoardo e Cristina

Portogallo
L'inganno poco dura
Oro non compra amore

Puccitta
I due prigionieri

Salieri
Palmira regina di Persia
Il moro
Falstaff, ossia Le tre burle
Cesare nell'isola di Farmacusa
L'Angiolina, ossia Il matrimonio per sussurro

Spontini
I puntigli delle donne
L'eroismo ridicolo
La vestale

Trento
Efigenia in Aulide

Tritto
Apelle e Campaspe

Weigl
La principessa di Amalfi
L'amor marinaro ossia Il corsaro
Il rivale di se stesso

Winter
La Belisa, ossia La fedeltà riconosciuta

Zinagarelli

Il mercato di Monfregoso
Ines de Castro

Cap. V. Aspetti formali	p. 254
L'introduzione	
Il primo tema	
L'espansione e la transizione	
Il secondo tema	
Il crescendo	
La coda dell'esposizione	
La sezione centrale	
La ripresa	
La coda e la stretta	
L'orchestra delle <i>ouverture</i>	
Scrittura e improvvisazione	
Cap. VI. Conclusioni	p. 352
Bibliografia	p. 364

INTRODUZIONE

Il periodo della storia del melodramma che sta tra la fine del periodo classico e l'inizio di quello romantico rimane, all'inizio del XXI secolo, uno dei meno conosciuti e frequentati dalle programmazioni dei teatri contemporanei. Lo studio accademico di autori come Mayr o Paisiello, le sporadiche rappresentazioni di opere di Spontini o Cherubini, così come gli sforzi di gruppi e istituzioni specifiche, non sono riuscite a dissipare del tutto la nebbia che ancora lo avvolge, responsabile di quell'impressione di "vuoto" nella produzione tra Mozart e Rossini; e per converso, la scomparsa del contesto della realtà teatrale di quegli anni ha in qualche misura ingigantito la figura di quest'ultimo (grazie anche al *revival* della seconda metà del secolo scorso), visto ora come l'inventore di magnifiche novità (vedi il suo famoso *crescendo*), ora come gran conservatore e ultimo baluardo di un gusto classico di fronte all'incipiente Romanticismo, che egli stesso avrebbe avversato fino al punto di ritirarsi dalle scene, all'apice della carriera e del successo, a soli trentasette anni.

Contribuiscono alla percezione di una cesura molti diversi fattori, interni ed esterni all'ambiente musicale: il tramonto della cosiddetta scuola napoletana, che vive in quegli anni i suoi ultimi momenti di gloria, e che si dissolverà pochi decenni più tardi negli ultimi celebri docenti di conservatorio¹; l'ascesa del sinfonismo austro-tedesco, che attraverso le gigantesche figure di Mozart, Haydn e Beethoven comincia a dirottare l'attenzione verso una musica strumentale che fino ad allora era stata, per lo meno nella considerazione sociale coeva, subalterna a quella operistica e sacra; il tramonto del fenomeno dei castrati, protagonisti indiscussi delle scene europee per gran parte del '700; la crisi dell'opera seria e l'emersione - accanto all'opera buffa- di generi nuovi, come la farsa veneziana, o "misti", come il dramma giocoso, il dramma eroicomico o la commedia sentimentale; i mutamenti nel gusto strumentale e nella struttura delle orchestre; il tramonto della *res publica* musicale europea italianamente intesa, e la progressiva divaricazione degli stili e dei gusti musicali nazionali; i rivolgimenti politici, sociali e militari portati dalla rivoluzione francese e dalle campagne napoleoniche, con le relative conseguenze sull'impresariato aristocratico e i suoi teatri, sulla loro programmazione ma anche sui soggetti dei libretti. E tuttavia, molti dei protagonisti musicali di quei cambiamenti, come (per restare solo all'Italia) Farinelli, Francesco e

¹ V. per tutti il caso di Vincenzo Lavigna (1776-1836), che fu allievo a Napoli di Fenaroli e Paisiello: trasferitosi a Milano, fu tra l'altro maestro di Giuseppe Verdi.

Vincenzo Federici, Generali, Gnecco, Nasolini, Nicolini, Orlandi, Pietro e Carlo Guglielmi, Giuseppe e Luigi Mosca, Pavesi, Portogallo, Puccitta, Weigl, Zingarelli rimangono oggi pressoché sconosciuti ai più, mentre una sorte di poco migliore spetta a compositori come Cherubini, Cimarosa, Mayr, Paër, Paisiello, Salieri e Spontini, i cui nomi sopravvivono spesso attraverso pochi titoli estrapolati da una produzione molto più vasta.

Il mutamento dei generi, orientati come si è visto verso una maggiore "leggerezza" rispetto ai passati fasti dell'opera seria e della *tragédie lyrique*, magari specchio di una necessità d'evasione rispetto ai tragici eventi bellici che insanguinarono l'intero continente, insieme con la moltiplicazione delle sale iniziata negli ultimi anni prima della rivoluzione, comportò con ogni probabilità anche grossi cambiamenti nei modi della composizione musicale: trasformandosi da genere d'*élite* a prodotto di consumo, l'opera -nelle sue varie declinazioni tardo-settecentesche e di primo Ottocento- incontra nel pubblico una sete di novità e tempi di realizzazione sempre più stretti, che sfociano nella nascita di convenzioni -sia teatrali che musicali- sempre più stringenti. Chi non ha sentito l'aneddoto secondo cui *Il barbiere di Siviglia* sarebbe stato composto da Rossini in meno di tre settimane? Senza nulla togliere al genio del Pesarese o allo splendore di questa partitura, si tratta in realtà di una prassi diffusa nei teatri -soprattutto italiani- di quegli anni: di regola il compositore, contrattato nella stagione precedente, riceveva il libretto dell'opera che gli veniva commissionata con circa un mese di anticipo rispetto alla prima, e anche se in molti ce la facevano, non si contano i casi di ritardi, cancellazioni o annullamenti di contratti. Un sistema produttivo del genere non avrebbe potuto reggere se la mano dei compositori non fosse stata in buona misura guidata non solo dall'esperienza e dall'abilità, ma anche da una serie di convenzioni formali e da soluzioni di tipo quasi "formularie" (come quelle individuate sin dalla fine dell'Ottocento nel canto gregoriano) che limitavano fortemente la necessità del compositore di operare delle "scelte", riducendo di conseguenza i tempi di lavoro². Questo

² L'idea che i compositori di ambito teatrale lavorassero sulla base di procedimenti di carattere formularie, affiora qua e là in numerosi scritti musicologici: cfr. ad esempio SALA 1995, pag.146s (con riferimento al *mélo romantico*): "Un'ultima questione che vorrei almeno sfiorare (ma che meriterebbe uno studio più ampio e sistematico) è quella della ricorrenza di certe **formule musicali** più o meno standardizzate che funzionano come un repertorio a partire dal quale il compositore crea la sua partitura, come un prontuario al quale far ricorso secondo la bisogna. [...] Precisare i contorni di questa langue, recuperare questo potenziale **formulario musicale** dovrebbe costituire uno degli sviluppi più auspicabili e urgenti [...] Per il momento basti mettere in luce qualche caratteristica generale di questo insieme di materiali musicali latenti che compongono il versante sonoro dell'"immaginazione melodrammatica". Dico latenti poiché nell'Ottocento non esistevano raccolte di pezzi prefabbricati tipo i fogli di suggerimenti musicali (cue sheets) del cinema muto. Non bisogna perciò pensare a un repertorio in senso materiale, ma a un insieme di loci communes, di exempla interiorizzati dal musicista e fortemente condizionanti la sua attività compositiva. D'altra parte, in quanto tutto votato alla ricerca dell'effetto, il *mélo* [e con esso il melodramma, e più tardi la musica del cinema muto e dei cartoni animati] non solo

mondo di convenzioni e di formule ha iniziato a essere studiato e messo in evidenza in tempi recenti dagli studiosi che si sono occupati della cosiddetta *topic theory*³, nonché da importanti contributi specifici al campo operistico, che ne hanno illustrato in particolare i principali aspetti formali, nonché i "codici" comunicativi, anche in relazione ai suoi aspetti rituali⁴.

Rimane tuttavia la sensazione che i fondamentali processi compositivi di quel repertorio attendano ancora di essere svelati nella loro più intima essenza. Se qualcuno di noi oggi dovesse comporre un'opera comica in uno stile -poniamo- "1810", ci basterebbe conoscere la coeva teoria dell'armonia, avere qualche rudimento di contrappunto e di strumentazione, sapere che potremmo articolarla in uno o due atti, e conoscere la sequenza dei numeri musicali che ci si aspetta da noi (ad esempio: sinfonia, introduzione e coro, cavatina, duetto, ecc.)? E tuttavia, alla formulazione di modelli più dettagliati osterebbe con ogni evidenza il problema dei libretti (anch'essi per lo più stereotipati, ma comunque estremamente

consente ma perfino pretende di essere analizzato dal punto di vista retorico.)". E ancora, pag. 159ss: "Dobbiamo concludere che può essere ricostruito un formulario musicale, una sorta di pattern book ideale a cui i musicisti facevano di volta in volta riferimento? Tale formulario non esiste (giova ripeterlo) in senso materiale e va semmai inteso come un codice drammatico-musicale la cui normatività interna, piuttosto forte, corrisponde a un sistema di attese altrettanto rigido da parte del pubblico. [...] Il mélo è un genere il cui tasso di convenzionalità sembra escludere ogni autonomia creativa. [...] Se mai un lavoro di ricostruzione del repertorio di effetti e procedimenti caratteristici dello spettacolo *mélodramatique* sarà avviato, esso dovrà tener conto che la standardizzazione dei patterns musicali è funzionale sì al montaggio drammatico-musicale complessivo, ma non si riferisce mai al piano situazionale in modo biunivoco. Tali margini di indeterminazione semantica servono a compensare la ridondanza informativa destinata alla lunga a deludere le aspettative del pubblico per troppa prevedibilità"; DALLAPICCOLA 1965, pp. 117-139 (citato da BEGHELLI 2003, p. 488): "Il popolo italiano, attraverso questo **stile formulario**, trovava la chiave per la comprensione della situazione drammaturgica e per vibrare all'unissono con essa: questo stile, che vorrei definire dell'epiteto fisso, costituiva un validissimo aiuto per l'uditorio"; DALMONTE 1979, pp. 53-69.

³ Sulla *topic theory*, cfr. RATNER 1980; POWERS 1987; MONELLE 2000: di particolare interesse il cap. 2, "The search for topics", in cui M. affronta tra l'altro i profili storici della *topic theory*, Ratner, e la m. militare e da caccia; e il cap. 3, "*Topic and Leitmotiv*", in cui approfondisce appunto alcuni *topics* del repertorio wagneriano (*Noble horses and disphoric women, The Galop volant, The Pianto, The Passus Duriusculus*). In particolare, p. 33: "Each topic needs a full cultural study. There is much work here for future doctoral programs"; e cap. 3, p. 80: "In this age of interdisciplinary and comparative studies, comprehensive descriptions of musical topics might seem an attractive occupation for musicologists tired of positivism and formalism. Such descriptions require considerable learning in social history, literature, and organology, as well as the history of functional musics: hunting calls, military trumpet signals, traditional ballads, and dance tunes. Perhaps one day an inventory of topics might be envisaged, offering an indispensable guide to musical interpretation. There are already brief lists of topics in Ratner (1980) and Agawu (1991, p. 30), though these authors give little more than labels. However, musical topic theory may be at its weakest in the area of inventorization. The analysis of music is like the most thrilling archaeological fieldwork; it constantly unearths new topics. The analyst needs to be just as concerned to discover the new, as to confirm the already known. **Yet not all signifying items are topics. The central questions of the topic theorist are: Has this musical sign passed from literal imitation (iconism) or stylistic reference (indexicality) into signification by association (the indexicality of the object)? And, second, is there a level of conventionality in the sign? If the answers are positive, then a new topic has been revealed, whatever the period of the music studied.**"; MCKAY 2007, p. 159-183.

⁴ Cfr. BEGHELLI 2003; BEGHELLI 1994, pp. 49-77; POWERS 1987, pp. 65-90.

mutevoli), della lingua, della versificazione. Ecco perché si è scelto di concentrare quest'indagine su un territorio al contempo neutrale ed esemplare, archetipico, come quello della sinfonia o *ouverture*, nel quale è possibile riscontrare -attraverso l'astrattezza propria della musica strumentale- molte delle novità di gusto e tecnica che possono poi essere ritrovate in arie, cori e concertati; e al fine di individuare un territorio il più possibile omogeneo, si studierà in particolare il repertorio italiano⁵, intendendo con ciò non solo quanto scritto per teatri della penisola da compositori italiani, ma anche la produzione di autori d'origine transalpina dimoranti e operanti in Italia (come Weigl, Paer, Mayr, Orlandi, Portogallo), insieme a quella di alcuni compositori italiani stabilmente attivi oltralpe (come Salieri o Cherubini)⁶. Per quanto riguarda gli orizzonti temporali, premesso che ogni delimitazione di un periodo storico non può che essere convenzionale, essendo di solito impossibile stabilire con assoluta precisione un "prima" e un "poi", è sembrato ragionevole scegliere due date simboliche che -almeno viste dal nostro tempo- fossero rappresentative dei mutamenti cui sopra si è fatto cenno, individuandole rispettivamente nel 1791, anno della morte di Mozart, ma anche dell'inizio della fuoriuscita della rivoluzione dai confini francesi, e nel 1815, anno della definitiva caduta di Napoleone, della restaurazione ma anche della consacrazione di Rossini a nuovo sovrano del teatro d'opera italiano.

Nel campo specifico della sinfonia d'opera italiana, questi estremi temporali rappresentano anche gli estremi tra diverse concezioni formali: il lascito di Mozart (fondamentale per noi oggi, ma quanto conosciuto in Italia alla data della sua morte o negli anni immediatamente successivi?) è sostanzialmente ravvisabile nei due schemi formali della sinfonia in un solo movimento, bitematica ma senza sviluppo (come nelle *Nozze di Figaro*) e dell'*ouverture* con introduzione lenta seguita da un movimento rapido in stile fugato, ultimo retaggio dell'*ouverture* alla francese (come in *Die Zauberflöte*); nel 1815, il modello -

⁵ Sui problemi di definizione del repertorio italiano per il XVIII secolo, cfr. DAHLHAUS 2009, p. 109s.: "In una difficoltà d'altro genere si incappa se si cerca di dire quali fenomeni del XVIII secolo debbano considerarsi musica italiana. Dal punto di vista storico-sociale si rivela decisivo il fatto che tutta l'Europa - esclusa la Francia - era coperta da una rete di teatri di corte italiani che si estendeva da Napoli a San Pietroburgo, da Madrid a Vienna, da Milano a Londra. Chi componeva opere italiane non aveva tuttavia affatto bisogno di essere d'origine italiana, come mostrano i casi di Johann Adolph Hasse e di Florian Gaßmann, ma soprattutto di Gluck e di Mozart. I contemporanei intendevano, con questo termine, un modo di scrivere di cui chiunque, a prescindere dalla sua provenienza, poteva appropriarsi, senza che dovesse sopportare per questo, come nel XIX secolo, il rimprovero di mancare di "autenticità". Il tentativo di una definizione stilistica si rivela tuttavia contraddittorio, poiché gli stessi compositori che a Napoli si assoggettavano alle convenzioni del tipo d'opera metastasiano erano propensi, quando scrivevano per le corti di Stoccarda o di San Pietroburgo, a esperimenti, della cui messe non si riesce ancora per il momento a farsi un'idea chiara; le imprese arrischiate nelle quali Gluck si cimentò a Vienna sono state poste in risalto, a torto, come una "riforma dell'opera" unica nel suo genere, come se altrove non si fosse praticato altro che una tradizione degenerata in sciatteria".

⁶ Un'ampia disamina del parallelo repertorio francese si trova in TAÏEB 2007.

praticamente unico- è la sinfonia rossiniana, in due movimenti, con un'introduzione lenta tripartita seguita da un allegro in forma sonata senza sviluppo, al cui interno sono presenti però sostanziali novità sia nella zona di transizione tra il primo e il secondo tema, sia per l'introduzione del famoso crescendo⁷. Non solo, ma la sinfonia d'opera esce in questi anni dall'ambito strettamente teatrale, per entrare con sempre maggiore insistenza- nelle nascenti programmazioni sinfoniche, eredi delle "accademie strumentali" settecentesche, acquisendo così una dignità autonoma, cui lo strepitoso successo (foriero anche della creazione di numerosi falsi) delle sinfonie di Rossini deve aver contribuito in maniera decisiva.

Questi radicali mutamenti pongono numerose domande: come vi si è giunti? Quali percorsi sono stati sperimentati nel frattempo? Esistono altri modelli formali? A chi si devono le principali innovazioni? Quali influssi esercitarono le coeve esperienze francesi e austro-tedesche? E viceversa, è possibile riconoscere un'influenza della sinfonia d'opera italiana di quegli anni sulla produzione d'Oltralpe? Esiste una riflessione teorica in merito? L'omologazione intorno a un unico modello formale può essere intesa come la formazione di un "prontuario formulare" non scritto, ma disponibile grazie all'esperienza? Quale margine di libertà rimaneva ai compositori attivi in quel momento? E se la forma era davvero così prestabilita, qual è il vero contributo autorale dei singoli compositori? In che modo la sinfonia d'opera, estrapolata dal contesto operistico, si è inserita nella vita concertistica delle cosiddette accademie strumentali, e in che misura ha condizionato da qui l'evoluzione del gusto sinfonico?

⁷ Sulla sinfonia d'opera rossiniana, v. *infra*, cap. I.

CAPITOLO I

Il caso Rossini: dalla creazione di un archetipo al suo superamento

Quando un Rossini giovanissimo di affacciò sulla scena lirica italiana di inizio Ottocento, si può dire che non avesse grandi certezze in fatto di *ouverture*. Non è noto se avesse avuto occasione di studiare i precedenti mozartiani, e in particolare *Le nozze di Figaro*, che avrebbero potuto fornire quell'archetipo di forma sonata senza ritornello e senza sviluppo che poi incontreremo nelle opere della prima maturità; tuttavia questo modello si era affermato nella prassi italiana di fine '700, derivando -più che da Mozart- dalla caduta degli ultimi movimenti della *ouverture* all'italiana barocca, con sopravvivenza del solo primo movimento (allegro), e dalla sua graduale espansione dalla struttura preclassica (monotematica bipartita) a quella classica; inoltre, nello stesso periodo alcuni autori (come Cimarosa, Paër e Mayr) avevano cominciato a premettere a tale movimento un'introduzione più lenta. In attesa di una più ampia disamina della prassi operistica italiana di quegli anni (v. *infra*), bisogna ammettere che, come ha evidenziato Philip Gossett nel suo saggio *The Overtures of Rossini*⁸, le prime *ouverture* rossiniane sembrano tracciare un processo attraverso il quale prende gradualmente corpo un archetipo strutturale, una formula, di cui il compositore si servirà con crescente sicurezza e maestria, e che può forse aiutare a comprendere l'estrema celerità della genesi della maggior parte delle sue opere, *ouverture* comprese.

La forma "standard" dell'*ouverture* rossiniana è in due movimenti: il primo -andante o adagio- serve principalmente ad affermare la tonalità, e presenta solitamente una tripartizione: una prima sezione accordale che tocca i principali gradi della tonalità, una seconda a carattere più melodico, e una terza cadenzante su un pedale di dominante; il secondo -allegro (vivace)- costituito da una sorta di forma sonata bitematica senza ritornello dell'esposizione e senza sviluppo, ma con l'aggiunta del famoso crescendo dopo il II tema. Quest'ultimo, che a volte ha carattere più cantabile, è di solito affidato ai fiati. Le due parti si ripetono uguali, salva l'unità tonale nella seconda. Il crescendo è di solito basato sulla sola alternanza di armonie di I e V, con la reiterazione di modelli via via più brevi (cambio d'armonia sempre più ravvicinato); al culmine del crescendo si trova di solito un giro armonico I-VI-IV (o II6)-V-I con melodia al

⁸ GOSSETT 1979.

basso, spesso ripetuto due volte, seguito da cadenze composte (I-II6/IV-V-I) ripetute, per finire con la reiterazione della tonica. Gossett⁹ sintetizza così lo schema:

THE ARCHETYPICAL ROSSINI OVERTURE	
Slow Introductory Section	I—V
Quick Main Section	
Exposition: First theme	I
Transition	I—V of V
Second theme	V
Crescendo	V
Cadences	V
Short Modulation	V—V'—I
Recapitulation: First theme	I— \flat VI
Transition	\flat VI—V
Second theme	I
Crescendo	I
Cadences	I
Additional cadences	I

Diagram 1

Un'analisi ravvicinata dell'intero *corpus* delle sinfonie rossiniane può aiutarci a comprendere meglio il pensiero di Gossett e soprattutto a valutare dove e quando questo archetipo trovi applicazione.

Il corpus delle sinfonie di Rossini - Premessa metodologica e analisi

Come dice Gossett,

although it is unfashionable to describe sonata-form movements as having two 'themes', such a description is appropriate for the main section of a Rossini overture, where single, closed, coherent periods characterize the tonic and dominant regions.¹⁰

Tuttavia, nella ricerca di una più precisa definizione di ciò che succede all'interno delle varie sezioni, si è pensato di approfondire il dato fraseologico e armonico individuando elementi più piccoli: ad esempio, la generica definizione di una porzione di sinfonia -da mis. *x* a mis. *y*- come transizione o secondo tema o area tematica non ci dice molto su quello che succede al suo interno (c'è un motivo? più di uno? ci sono frammenti o incisi ripresi da, o che torneranno in, altre sezioni? ci sono ripetizioni? qual è il percorso tonale? ecc.). Tali elementi vengono di

⁹ GOSSETT 1979, p. 5

¹⁰ GOSSETT 1979, p. 7.

seguito definiti con lettere dell'alfabeto latino, seguite da un numero che indica la loro durata in misure; eventuali varianti (ripetizioni ornate, chiuse o aperte, modifiche armoniche, contrazioni, ecc.) che tuttavia non ne mettano in dubbio la derivazione dall'elemento principale vengono indicate con la stessa lettera seguita dai segni ', ", ecc. L'analisi di ogni sinfonia è preceduta dall'indicazione dell'opera o delle opere cui appartiene, della data di prima rappresentazione, della fonte cui si è attinto, e seguita da un breve commento su eventuali particolarità riscontrate.

Tutte le sinfonie di Rossini sono state composte come *ouverture* per le opere di cui portano il titolo, ad eccezione delle quattro qui indicate con le lettere A, B, C, D. Per queste ultime, stanti i problemi di autenticità e la scarsa accessibilità delle fonti, si sono riportate in sintesi le informazioni date da Gossett.

A. Sinfonia "al Conventello" - 1806-7(?). Fonte: ed. a stampa dalla Biblioteca del Conservatorio di Pesaro.

Sinfonia giovanile in re magg.; il primo tema è stato riutilizzato ne *Il signor Bruschino*. Sui problemi di autenticità, cfr. Gossett, *The Overtures of Rossini*, p. 24ss.

1. DEMETRIO E POLIBIO – 1806 (ma prima rappr. 1812). Fonte: ed. a stampa Ricordi del 1826.

Adagio	C	do magg.	accordi $\phi\xi\theta$.	1-7 α 7 introduz. della tonalità 8-25 β 18 elem. mel.
Allegro	6/8	do magg.	I T	1-18 a8 a8+3 19-27 b9
		sol magg.	II T	28-49 c9 c'12
		mib magg-		49-66 d17
		riconduz. a do magg.		66-72 e6 73-121 a8 a8 a'13 a4 a12 (giro cad.) a4 122-132 b12 (giro cad.) 133-145 f13 cad. (I-VI-IV-V)x2 + 2x2 + 5T

B. Sinfonia in re magg. - 1808

Secondo tema riutilizzato ne *L'inganno felice*.

C. Sinfonia in mi bemolle magg. - 1809

Riutilizzata con modifiche ne *La cambiale di matrimonio* (1810) e anche in *Adelaide di Borgogna* (1817).

D. Sinfonia "obbligata a contrabbasso" in re magg. - 1807-10 (?)

Dubbi di autenticità: cfr. Gossett, *The Overtures of Rossini*, p. 25ss.

2. LA CAMBIALE DI MATRIMONIO - 1810. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi

Revisione della sinfonia C, scritta durante gli studi a Bologna. Termina esattam. come quella del *Guglielmo Tell* (Osborne, p. 10). Per un confronto tra le due versioni, v. Gossett, *The Overtures of Rossini*, p. 15-16. E' la prima *ouverture* a presentare lo schema formale che sarà poi adottato nella maggior parte delle ouv. successive:

And. maest.	mib magg.		1-8 α8 doppio giro cadenzale (I-IV-V/V-V-VI; IV-V/V-V-I)
			8-17 β10 elem. melodico (corno solo)
			17-23 γ7 ped. V
All. vivace	mib magg.	I T	24-38 a15
		espans/	39-46 b4x2
		transiz.	47-68 b'2x3 c5 c'8 d3(collegam.)
	mib magg.	II T/I	69-87 b8 d3 b7
			87-102 e8x2 (corno solo)
			103-122 b'8 f9 d3

sib magg.	II T/V	123-141 b8 d3 b7
	precresc.	142-149 g8 (ped. V)
	cresc.	149-171 h(2x3 + 1x4 + 2x2 +10)
		172-176 i5 (riconduz.)
mib magg.	I T	177-191 a15
	[no transiz.]	
mibmagg.	II T	192-210 b8 d3 b7
		210-225 e8x2
	precresc.	226-235 g8 ped. I
	cresc.	234-245 h(2x6)
	giro arm.	246-261 j8(I-VI-II6/5-V)x2
		263-269 k2x2 k1x4 (V-I)
		270-281 l11 reiteraz. della tonica

3. L'EQUIVOCO STRAVAGANTE - 1811

Cinque diverse *ouverture* sono attribuite all'*Equivoco*: quella di *Torvaldo e Dorliska* (1815, v. *infra*) [appare nella maggior parte dei ms], quella di *Aureliano* (spartito Ricordi della metà dell'800, usata anche in *Barbiere*, 1816, ed *Elisabetta*, 1815, v. *infra*), quella della *Cambiale* (parti d'orchestra a Ravenna, v. *infra*), un'*ouverture* in re magg. (MS della Bibliothèque Nationale di Parigi), e un'*ouverture* in fa magg. (spartito Leidesdorf di Vienna, ca. 1820). Sui problemi di autenticità, cfr. Gossett, *The Overtures of Rossini*, p. 30ss.

4. L'INGANNO FELICE - 1812. Fonte: spartito a stampa ed. Ricordi

Stessa *ouverture* di *Ciro in Babilonia* (v. *infra*).

N.B.: un MS del conservatorio di Napoli, recante la dicitura "Teatro de' Fiorentini, 1815" (ma sotto il titolo specifica "Rappresentata la prima volta al Teatro S. Mosè di Venezia - 1812) reca una musica completamente diversa.

Forse la prima *ouverture* a stabilire il modello per quelle successive: introduz. (andante) + allegro (forma sonata senza sviluppo, ma con il crescendo dopo il II tema, sia nell'esposizione che nella ripresa).

Andante sost.	re magg.		1-7 α 7 (giro arm I-V, II-V)
			8-14 β 7 (giro arm. I+V-VI-bVI)
			15-27 γ 13 (ped. V)
Allegro	re magg.	I T	28-36 a8
			37-44 a'8
		esp./transiz.	44-72 b8 c10 d11 (->V/V)
	la magg.	II T	73-89 e4(I-II-V-I)x4
		pre-crescendo	89-92 f4 (alt. I-IV su ped. I)
		cresc.	93-100 g2x3 g'1/2x4
		giro arm.	101-111 h4(I-VI-II6-V)x2 h'1/2x4(V-I)
		riconduz.	112-120 i9
	re magg.	I T	121-128 a8
			129-135 a'8
		esp./transiz.	136-156 b'9(bVI) d11 (-->V)
	re magg.	II T	157-172 e4(I-II-V-I)x4
		pre-crescendo	173-176 f4 (alt. I-IV su ped. I)
		cresc.	177-184 g2x3 g'1/2x4
		giro arm.	185-199 h4(I-VI-II6-V)x2 h'1x4 h"1/2x4
			199-203 j5 (reiteraz. della tonica)

5. CIRO IN BABILONIA - 1812

Stessa *ouverture* de *L'inganno felice*, v. sopra.

6. LA SCALA DI SETA - 1812. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

Tre MS (a Firenze, Bruxelles e Boston) conservano una diversa *ouverture* da quella oggi normalmente ritenuta autentica. Sui problemi di autenticità delle due versioni, cfr. Gossett, *The Overtures of Rossini*, p. 20ss.

Overture leggerm. anomala, sia per l'uso dei fiati in maniera concertante, sia in quanto nell'Allegro si incontra un accenno di "sviluppo":

All. vivace	do magg.		1-3 α5 (rapide terzine di crome sulla scala di do)
Andantino	do magg.		4-5 (accordo conclusivo di α5) 6-13 β8 (elem. melodico ->V) 13-21 γ8 (iteraz. della V e giro arm. I-V/rel- VI=IV-V)
Allegro	do magg.	I T	22-52 a16 a15
		esp./transiz.	53-81 b4 b'4 b"4 c12(-->V/V) d5(collegam.)
	sol magg.	II T	82-101 e12 e8
		precresc.	102-109 f4x2 (ped. I)
		cresc.	110-121 g2x4 g1x2 g1/2x4
		giro arm.	122-129 h4(I-VI-IV-V)x2 130-133 i1(V-I)x4 134-136 j3(reiteraz. della T) 136-144 finta riconduz., in realtà mod. a mib+ ~sviluppo? 145-154 e10[II T in mib+ (=bVI sol)] 155-162 e8(II T in do-) 163-178 k16(giro cad. in do-: I-VI-I6/4-+IV-V) 179-185 l6(riconduz.)
	do magg.	I T	186-216 a16 a15
		esp./transiz.	217-241 b4(bVI) b4 c12(-->V/I) d5(collegam.)
	do magg.	II T	242-261 e12 e8
		precresc.	262-269 f4x2 (ped. I)
		cresc.	270-277 g2x4 g1x2 g1/2x4
		giro arm.	282-289 h4(I-VI-IV-V)x2
		coda	290-306 m17 (reiteraz. della cad.) 306-310 n5 (reiteraz. della tonica)

7. LA PIETRA DEL PARAGONE - 1812

Att.: uno spartito ottocentesco (Launier, Paris) della Fondaz. Rossini di Pesaro reca la stessa sinfonia di *Cenerentola*. In realtà però *l'ouverture* è quella del *Tancredi* (->). Osborne non ne parla.

Andante marcato	re magg.		1-6 α6 (giro arm I-IV, II-V) 7-18 β12 (elem. melodico) 18-30 γ12 (ped. V)
Allegro	re magg.	I T	31-38 a8 39-42 a'4 (fa#-) 43-49 a7
		esp.	50-55 b6
		transiz.	56-86 b'6 b"6 c19 (-->V/V)
	la magg.	II T	87-95 d1+4(I-II-V-I)x2
		cresc.	96-111 e4x3 e'2 e"1x2
		giro arm.	112-121 f4(I-VI-II6-V) f1(IV-V-I)x3 +3
	re magg.	I T	122-129 a8 (I-V-II-V-I) 130-133 a'4 (fa#-) <i>NB: manca ripetiz. di a8</i> <i>NB: manca espansione/transizione</i>
	re magg.	II T	134-141 d4(I-II-V-I)x2
		cresc.	142-157 e4x3 e'2 e"1x2
		giro arm.	158-161 f4 (I-VI-II6-V)
		coda	162-193 g10(I-VI-V-I) g'10(I-bIII-+IV-V-I) h11

8. L'OCCASIONE FA IL LADRO - 1812. Fonte: partitura a stampa, ed. critica Ricordi/Fondaz. Rossini Pesaro.

Andante	do magg.		1-12 α12 [giro cad. (N.B. I e V acc. ribattuti ⊗ξη)]
			13-33 β21 (elem. melodico)
Tempesta - Allegro	(proviene dalla <i>Pietra</i> , poi usata anche in <i>Barbieri</i>)		
	do min.	[I T]	34-46 a12 [I Tema] (I-->V)
		transiz.	46-56 a'12(I-->V/rel.)
	mib magg.	II T	56-66 b12
		riconduz.	66-84 c22
	do min.		85-92 a"8[I tema con testa del II] (I-->V)

92-105 a¹³(ripetiz. variata) I-V

105-121 a¹⁶ [I Tema al V°]

121-fine coda su ped/V

9. IL SIGNOR BRUSCHINO - 1813. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

Ouverture diventata famosa anche per l'espedito comico dei colpi dei violini con il legno dell'arco sui leggi. Manca l'Andante. Primo tema dell'Allegro preso dalla *Sinfonia "al Conventello"* (A).

Allegro	re magg.		1-38 a ¹² a ⁸ a ⁸ a ¹⁰ [~introduz., sull'elem. ritm. ε.ξθ (cfr. Mozart K550); giro arm. VI-II-V-I, IV-+IV-V-I, V]
		I T	39-54 a ⁹ a ⁷
		esp.	55-62 b ⁸
		transiz.	63-89 b ⁴ c ²³ (--> V/V)
	la magg.	II T	90-100 d ¹¹
		pre-crescendo	101-108 e ⁴ (I-IV su ped. I)x2
		cresc.	109-120 f ^{4x3}
		giro arm.	121-139 g ¹⁰ (I-VI-II6-V) g ^{4x2}
		riconduz.	140-153 a ¹⁴
	re magg.	I T	154-169 a ⁹ a ⁷
		esp./transiz.	170-204 b ¹² (bVI-iv-+IV-V/I) c ¹³ a ¹⁰
	re magg.	II T	205-215 d ¹¹
		pre-crescendo	216-223 e ⁴ (I-IV su ped. I)x2
		cresc.	224-235 f ^{4x3}
		giro arm.	236-253 g ¹⁰ (I-VI-II6-V) g ⁴ (I-II-V)x2
			254-261 h ⁸ (reiteraz. della cad. V-I)
			262-272 i ¹¹ (reiteraz. della tonica)

10. TANCREDI - 1813. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

Stessa *ouverture* de *La Pietra* (v. sopra)

11. L'ITALIANA IN ALGERI - 1813. Fonte: partitura a stampa ed. critica Ricordi/Fondaz. Rossini Pesaro.

Andante	do magg.		1-7 $\alpha 7$ (elem. ritmico)
			8-18 $\alpha 8$ (+elem. melodico) $\beta 3$
			19-32 $\gamma 8 \delta 6$ (-->V)
Allegro	do magg.	I T	33-51 $a 8 a' 8 a'' 2x2$
		espansione	52-55 $b 4$
		transiz.	56-81 $b' 4 c 8 d 9+2$ (-->V/V) $e 3$ (collegam.)
	sol magg.	II T	82-105 $f 9 g 3 f 9 g 3$
		pre-crescendo	106-110 $h 4$ (I-IV su ped.)
		cresc.	110-127 $i 4x2 i' 2x3 i'' 1x4$
		giro arm.	128-141 $j 4(I-VI-II 6-V)x 2 k 1(I-II 6-V-I)x 3 +3$
		riconduz.	141-146 $e' 5$
		do magg.	I T
		transiz.	166-183 $b 13$ (bVI-->V/I) +2 $e 3$ (collegam.)
	do magg.	II T	184-207 $f 9 g 4 f 8 g 3$
		pre-crescendo	208-211 $h 4$ (I-IV su ped. I)
		cresc.	212-229 $i 4x2 i' 2x3 i'' 1x4$
		grio arm.	230-240 $j 4(I-VI-II 6-V)x 2 k 1(I-II 6-V-I) x 3$
		coda	241-251 $m 11$

12. AURELIANO IN PALMIRA - 1813

L'*ouverture* fu riutilizzata per *Elisabetta* (1815) e poi per *Barbiere* (1816, v.). Anche il coro iniziale "Sposa del grande Osiride" divenne poi "Ecco ridente in cielo" all'inizio del *Barbiere*.

13. IL TURCO IN ITALIA - 1814. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

L'*ouverture* fu riutilizzata per *Sigismondo* e *Otello*. **NB:** uno spartito Breitkopf & Härtel del 1820 (su www.imslp.org) riporta un'*ouverture* leggermente diversa, con lo stesso Allegro ma diversa introduzione, Andante invece che Adagio, riportata qui sotto tra parentesi.

{	Andante	re magg.		accordi $\xi\theta$ (I, V) all'inizio 1-9 α giro armonico (discesa I-i-V/VI-VI->V) 9-17 β elem. mel. 17-27 γ ped. V	}
	Adagio	re magg.		1-10 α_{10} (elem. ritmico, I-V) 11-21 β_{10} (elem. mel., all'inizio in fa magg.) 21-30 α_{10} (su ped. V)	
	Allegro	re magg.	I T	30-62 a8, a'8, a8, a"9 espans./transiz. 63-115 b8, b'8, b"8, b""8, b""12, b""16	
		la magg.	II T	116-131 c9, c'8 cresc. 132-147 d4x3 d1x2 d1/2x4 giro arm. 148-160 e8 (I-VI-+IV-V) e'2(I-IV-V-I) x2 riconduz. 161-185 f4, f4, c"13	
re magg.		I T	186-218 a8, a'8, a8, a"9 [no transizione]		
re magg.		II T	218-234 c9, c'8 cresc. 234-249 d4x3 d1x2 d1/2x4 giro arm. 250-257 e8 (I-VI-+IV-V) 258-265 e'8		
		coda	266-273 f8 [giro cad. bVI(con VII2/4)-V-I] 274-286 f'13 (reiteraz. della tonica)		

14. SIGISMONDO - 1814

Stessa *ouverture* del *Turco* (v.).

15. ELISABETTA, REGINA D'INGHILTERRA - 1815

Stessa ouv. di *Aureliano in Palmira*, con orchestraz. rinforzata per le dimensioni del San Carlo (Osborne, p. 48), e poi di *Barbiere* (v.).

16. TORVALDO E DORLISKA - 1815. Fonte: spartito a stampa ottocentesco ed. Ricordi.

Il secondo tema dell'Allegro è uguale a quello de *La Gazzetta* e di *La Cenerentola*.

Largo	re magg.		1-6 α6 (giro cad.)
			7-22 β16 (elem melodico)
			23-30 γ8 (ped. V)
All. vivace	re magg.	I T	31-38 a8
			39-46 a'8
		espansione	46-58 b8 c4
		transiz.	58-77 d19 (-->V/V)
	la magg.	II T	78-90 e12
		cresc.	90-105 f4x3 f1x2 f1/2x4
		giro arm.	106-122 g17(anomalo, e riparte dal <i>p</i>)
			122-126 h5 riconduz. a re magg.
	re magg.	I T	127-134 a8
			135-141 a"7 (modulante)
		espansione	142-154 b8 (bVI) c4
		transiz.	154-173 d20 (->V/I)
	re magg.	II T	174-186 e12
		cresc.	186-202 f4x3 f1x2 f1/2x4)
		giro arm.	202-215 g14 (anomalo, e riparte dal <i>p</i>)
		coda	216-238 i23

17. IL BARBIERE DI SIVIGLIA - 1816. Fonte: partitura a stampa ed. critica Ricordi/Fondaz. Rossini Pesaro.

And. maest. mi magg. 1-10 α10 giro cad. (I-II-V-I, VI-V->) [I e V acc. rib. ξθ]

			11-17 β 7 elem. melodico
			17-24 γ 8 giro cad. ->cad. sosp. alla V
All. con brio	mi min.	I T	25-48 a13 a'10
		espansione	48-55 b8
		transizione	56-90 b'8 c12 (-->V/rel) d15 (collegam.)
	sol magg.	II T	91-115 e9 f4 e8 f3
			115-122 e'4x2 (dalla testa del II T, I-V)
		cresc.	123-138 g4x3 g'1x4
		giro arm.	138-146 h4[I-VII(V5/6)-VI-(VII/V5/6)-V]x2
			147-149 h'1(I-IV-V-I)x3
			150-153 i4 riconduz. a mi min.
	mi min.	I T	154-177 a13 a'10
			<i>no transizione</i>
	mi magg.	II T	177-201 e9 f4 e8 f3
			201-208 e'4x2 (dalla testa del II T, I-V)
		cresc.	209-224 g4x3 g'1x4
			<i>in luogo del giro cad. -></i>
Più mosso		coda	225-250 j13x2
			251-254 k2(I-VI-II6-V)x 2
			255-257 k'1(I-II6-V)x3
			258-264 l7 (reiterazione della tonica)

18. LA GAZZETTA - 1816

Ouverture riutilizzata per *La Cenerentola* (v. *infra*).

19. OTELLO - 1816. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

L'Andante è lo stesso del *Turco* e di *Sigismondo* (Osborne, p. 65), con due misure in meno (nel *Turco* però l'indicazione di tempo è Adagio).

Andante re magg. 1-10 α 10 (cad. I-V)

			11-21 β 11 (elem. mel., all'inizio in fa magg.)
			21-29 α 8 (su ped. V)
All. vivace	re magg.	I T	29-48 a4 a'5 a4 a"7
		espansione	49-56 b8
		transiz.	57-86 b'8(->V/V) b"8 c8 d7(collegam.)
	la magg.	II T	87-102 e8 e8
		cresc.	103-118 f4x3 f'1x2 f"1/2x4
		giro arm.	119-137 g5(I-VI-II6-V)x2 g'2(VI-II6-V-D)x2 g"1x2 +2
			137-148 h11 riconduz.
	re magg.	I T	148-167 a4 a'5 a4 a"7
		esp./transiz.	168-196 b8 b8 (bVI-iv--IV-V/I) c6 d7(collegam.)
	re magg.	II T	197-213 e8 e8
		cresc.	213-229 f4x3 f'1x2 f"1/2x4
		giro arm.	229-245 g5(I-VI-II6-V)x2 g'2(VI-II6-V-D)x2 g"1x2 +1
Più mosso		coda	246-258 h2x2 i9 (reiteraz. tonica)

20. LA CENERENTOLA - 1817. Fonte: partitura a stampa ed. critica Ricordi/Fondaz. Rossini Pesaro.

Ouverture ripresa dalla Gazzetta.

Maestoso	mi b magg.		1-15 α 8[I e V acc. rib. in ff $\xi\eta$] α '7 [giro cad. (I-II-V-I, VI-V--IV, bVI-V-IV=VI+6/rel-V/rel)]
			16-21 β 6 (elem. melodico)
			21-31 γ 10 (giro cad. con nuovo elem. ritmico ->cad. sosp. alla V)
All. vivace	mi b magg.	I T	32-64 a11 a'8(ripetiz. "interrogativa" in minore) a"13(ripetiz. variata)
		transiz.	65-96 b8 b'8 c4 c'4 d7(collegam.)
	si b magg.	II T	97-129 e9 f8 e'8 f'7

	cresc.	130-184	g16x3 g'4x2
	giro arm.	185-205	h8(I-VI-IV-V)x2 h'1x4
	riconduz.	205-218	i13
mi b magg.	I T	219-250	a11 a'8(ripetiz. "interrogativa" in minore)
	.		a"13ripetiz. var. (--> bVI=si+ invece che I)
	transiz.	251-282	b8(si magg.) b8(sol# min-=la b min.) c4 c'4 d7
mi b magg.	II T	283-314	e9 f8 e'8 f'7
	cresc.	315-370	g16x3 g'4x2
	giro arm.	371-390	h8(I-VI-IV-V)x2 h'2(I-III-V)x2
		391-401	i11 reiteraz. della tonica

21. LA GAZZA LADRA - 1817. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

Maestoso marziale

	mi magg.		1-3 preparazione
			4-13 α 10 (mov. di marcia, elem. mel. da subito)
			14-23 α '10
			24-31 α "8 (si-, fa#-, mi+)
			32-41 α 10
			42-51 α "11 (do+, si+)
			52-61 β 9 (V)
All. c/brio	mi min.	I T	62-114 a1+8 b10 c7 a'8(maggiore) b'19
		espansione	115-122 d8(mel. al basso)
		transiz.	123-170 d'8 e4 e'4 f8 g14 h10
	sol magg.	II T	171-218 i8+8 j8 i8+8 j7
		cresc.	219-274 k16x3 k'2x2 k"1x4
		giro arm.	275-299 l12(I-IV-IV-V/mi+) m7(collegam.)
	mi min.	I T	299-316 a8 b11
		transiz. -> T+	318-327 h10
	mi magg.	II T	328-375 i8+8 j8 i8+8 j7
		cresc.	376-431 k16x3 k'2x2 k"1x4
		giro arm.	432-445 l14(I-VI-IV-V)

22. ARMIDA - 1817. Fonte: spartito a stampa ottocentesco ed. Ricordi.

Opera seria dalla Gerusalemme liberata, *ouverture* con struttura leggermente diversa dal solito: in luogo della tradizionale bipartizione, alternanza tra andamento di marcia (Andante maestoso, sorta di tema con variazioni, re minore) e Vivace assai (re maggiore, monotematico!). Inoltre è particolare la distribuzione vocale, con un solo ruolo femminile (Armida, sopr.) e ben sei tenori (di cui tre ruoli principali).

23. ADELAIDE DI BORGOGNA - 1817

Ouverture presa dalla *Cambiale* (v.sopra), con qualche modifica di orchestrazione (Osborne, p. 81).

24. MOSE' IN EGITTO - 1818. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

Non c'è una vera e propria *ouverture*, ma solo una introduzione bipartita (Andante - 3/4 - re magg.; Allegro - C - fa magg.) che sfocia direttamente nell'attacco del coro. Nella versione francese del 1827 (*Moïse et Pharaon*) invece, anche se la musica è la stessa, l'Allegro è chiuso (una misura in più). Manca il "crescendo".

25. ADINA - 1818 (ma prima rappr. 1826)

Opera buffa, non c'è *ouverture* (Rossini rifiutò di scriverla in quanto non prevista dal contratto).

26. RICCIARDO E ZORAIDE - 1818. Fonte: spartito a stampa ottocentesco ed. Ricordi.

Ouverture atipica, in quanto dopo un'introduzione di 32 misure (Largo), si alza il sipario e si ode la marcia di una banda sul palco (25 misure). Dopo un tempo cantabile (Andante grazioso, 72 misure), la marcia viene ripetuta ed entra il coro. Manca quindi l'Allegro in forma sonata e il "crescendo". *L'ouverture* forma quindi un tutt'uno con l'introduzione che segue¹¹

27. ERMIONE - 1819

Il MS presente presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli (e pubblicato da Petrucci) - relativo alle rappresentazioni al S. Carlo del 1819- non reca sinfonia, ma comincia direttamente con Introduzione e Coro.

28. EDUARDO E CRISTINA - 1819. Fonte: spartito a stampa ottocentesco ed. Ricordi.

L'opera fu data a Venezia solo un mese dopo la prima di *Ermione* a Napoli, così R. prese ben 19 dei 26 numeri della partitura da opere precedenti: 9 da *Adelaide*, 3 da *Ricciardo e Zoraide*, 7 da *Ermione*. *L'ouverture* combina parti di quelle di *Ricciardo* e di *Ermione*, in particolare l'Adagio è lo stesso di *Ricciardo* (escluse le tre misure iniziali), salvo la diversa tonalità (re minore invece di do minore).

Adagio	re min.		1-3 α3 [accordi ζθ (+IV/7-II6/5-V)]
			4-24 β21 (elem. melodico, re- -->fa+)
			25-42 γ18 (parte ornamentale, fa+ -->V/re)
Allegro	re magg.	I T	43-64 a8, a'6, a8
		espansione	64-72 b8
		transiz.	72-101 b'8 c12 (-> V/V)
	la magg.	II T	92-115 d12 d12
		cresc.	116-131 e8x2
		giro arm.	132-144 f12 (I-VI-+IV-V-I)
			144-150 g2(6^nap-V-I)x2 g'1/2(V-I)x4
			150-159 h10 (reiteraz. della T e riconduz. a re)
	re magg.	I T	160-180 a8, a'6, a8

¹¹ GOSSETT 1979, p. 4.

	esp./transiz.	181-205 b8(bVI) b4 c13 (->V/I)
re magg.	II T	206-230 d12 d12
	cresc.	230-245 e8x2
	giro arm.	246-258 f12(I-VI-+IV-V-I)
		258-264 g2(6^nap-V-I)x2 g'1/2(V-I)x4
		264-274 h11(reiteraz. della tonica)

29. LA DONNA DEL LAGO - 1819

Non c'è *ouverture*, ma solo 16 misure di introduzione orchestrale al coro "Del dì la messaggera".

30. BIANCA E FALLIERO - 1819

Due MS (entrambi della Biblioteca del Conservatorio di Napoli, presenti su IC; si riferiscono rispettivamente alle rappresentazioni al S. Carlo del 1819 e a quelle della Scala del 1820) riportano una sinfonia di rispettivamente 25 (NA) e 23 (MI) misure (le due sinfonie sono praticamente identiche, e anche l'impaginazione dei MS li pone in rapporto di filiazione diretta o da una fonte comune). Esiste poi uno spartito a stampa (Ricordi) del 1827, contenente una sinfonia in tre movimenti (All. vivace, Andante, All. vivace) il cui primo movimento corrisponde ai MS precedenti (ma le misure sono 28), ed è ripreso più ampiamente nel terzo. La paternità è dubbia, dal momento che l'opera non dovrebbe essere stata ripresa dopo il 1820, e data l'abitudine di pubblicare *ouverture* rossiniane non autentiche, magari ricavandole dai materiali dell'Introduzione privati delle parti corali o solistiche.

31. MAOMETTO II - 1820

Poi rivista nella versione francese, *Le siège de Corynthe*. Non c'è *ouverture*, solo una breve introduzione al coro d'apertura.

32. MATILDE DI SHABRAN - 1821

Tre dei numeri della partitura furono affidati da R. a Giovanni Pacini. La prima esecuzione fu diretta a Roma da Niccolò Paganini. L'*ouverture* è quella di *Eduardo e Cristina*.

33. ZELMIRA - 1822

Non c'è *ouverture*, solo poche misure di commento orchestrale prima che il sipario si alzi su un coro di guerrieri.

34. SEMIRAMIDE - 1823. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

L'*ouverture* contiene temi che saranno sentiti poi nell'opera, ed è in tre movimenti:

All. vivace	re magg.		1-42 A42 (molto breve, stabilisce solo la tonalità di re)
Andantino	re magg.		43-111 $\alpha 8 \beta 4 \alpha' 7 \gamma 8 \alpha 8 \beta 4 \alpha' 7 \gamma' 16 \delta 9$ (=reminisc. intr.)
Allegro	re magg.	I T	112-142 a10 a10 a'11
		trans.	143-176 b8 b7 (-->V/V) c11
	la magg.	II T	177-195 d10 d9
		pre-crescendo	195-206 e4x3 (su ped. di la)
		cresc.	207-218 f4x3
		giro arm.	219-241 g8(I-VI-II6-V)x2 h2(+IV-V-I)x2 h'1(V-I)x3
			241-253 i12 (riconduz. a re)
	re magg.	I T	254-284 a10 a10 a'11
		trans.	285-322 b8(bVI) b8 b7(-->V/I) c11
	re magg.	II T	323-327 d10 d9
		pre-crescendo	327-348 e4x3 (su ped. re)
		cresc.	349-360 f4x3

361-382 g8(I-VI-II6-V)x2 h2(+IV-V-I)x2

h'1(V-I)x3

382-400 j9 reiteraz. della tonica

35. IL VIAGGIO A REIMS - 1825. Fonte: partitura a stampa ed. critica Ricordi/Fondaz. Rossini Pesaro.

L'opera (dei cui nove numeri ben cinque furono riutilizzati per *Le Comte Ory*) non ha *ouverture*. La fonte della "Gran Sinfonia nel melodramma Un Voyage a Reims" (MS presente alla Fondaz. Rossini di Pesaro) sarebbe un falso. Cfr. Gossett, Prefazione all'edizione critica dell'opera, p. XXI. L'Introduzione consta di 59 misure d'orchestra (uguali al secondo mov. dell'*ouverture* de *Le Comte Ory*), strutturate come segue:

All. moderato	sol magg.	a20
		b9
	cresc.	c2x3
		c'4, c"2x2, c"2 (giri cad.)
		<i>indi solo (Maddalena)+ coro</i>

36. LE SIEGE DE CORYNTHE - 1826. Fonte: spartito a stampa ed. Ricordi.

L'*ouverture* incorpora parte dell'Allegro vivace d'apertura di quella di *Bianca e Falliero*, e cita anche la *Messa di gloria* composta a Napoli nel 1820. La marcia lenta è presa dall'*Atalia* di Simone Mayr (Osborne, p. 124). La scrittura però appare abbastanza atipica, molto più drammatica del solito, soprattutto per l'impiego, nell'Allegro, di veri elementi di "sviluppo" del materiale tematico, che la avvicinano a un vero movimento di sinfonia; si noti inoltre il massiccio ritorno del tema del I movimento nell'Allegro (quasi che il I mov. fosse solo suo una presentaz.), il percorso armonico del "crescendo" (non basato sulla tradizionale alternanza I-V) e la mancanza del I tema nella ripresa (scontato?).

All. vivace	do magg.	1-8 a4x2
		8-16 a'4x 2 (V)

			17-20 a ² x2 (iii)
			21-28 a ⁴ x2
Marche lugubre grecque			
	fa magg.		29-57 b ⁶ , b ⁵ , b ⁵ , b ⁵ , b ⁵ +3
All. assai	do magg.	I T	58-67 c ⁴ +5
			68-76 c ⁴ +5 in mib +
			77-83 c ⁴ +3
		transiz.	84-88 d ⁵ [espansione al ff, introduz. al basso di un disegno che farà parte del II T (84-85)]
			89-127 d ⁵ d ⁵ d ⁹ d ⁶ d ⁶ a'13 (-->V/V) [ponte mod.: particolarm. drammatica la sostituz. di modo da 88 a 89 e 93-94]
	sol magg.	II T	128-139 e ¹²
		precresc.	140-146 f ⁴ x2 (ped. I)
		cresc.	147-154 a ⁴ (I-IV-V)x2 155-158 a ⁴ (I-IV-V) (ripetiz. sul V) 159-162 a ⁴ (I-IV-V) [ripetiz. sul iii (si min.)] 163-169 a ⁴ (I-IV-V) (ripetiz. sul I) 170-177 a ⁴ (I-V)x2
		giro arm.	178-191 g ¹⁴ (NB: atipico, discesa cromatica per un'intera ottava nel basso)
		svil.	192-203 a ⁴ x3 (in do, fa, sib) 204-217 a ¹⁴ [periodo mod. (da sib min. a fa min)] 218-232 e ⁵ x3 (fa-, do-, sib-) 232-237 h ⁵ [cad. in sol (V)] 237-256 e ⁶ x2 a ⁴ x2 (ped. di sol) 257-261 a ⁶ [riconduz. a do (progr. "peregrina": mi+, re+, do+)
	do magg.	II T	262-273 e ¹² (NB: ripresa del II T, non del I!!!)
		precresc.	274-280 f ⁷ [ped. I (1 mis. in meno che nell'esposiz.)]
		cresc.	281-288 a ⁴ (I-IV-V)x2 289-292 a ⁴ (I-IV-V) sul V 293-296 a ⁴ (I-IV-V) sul iii (mi min.)

	297-303 a"4+3(I-IV-V) sul I
	304-311 a"4(I-V)x2
giro arm.	312-326 g14 (NB: atipico, discesa cromatica per un'intera ottava nel basso)
coda	326-341 g'16 (reiteraz. della cad. V-I, +IV-V-I, reiteraz. della T)

37. MOÏSE ET PHARAON - 1827. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

Rifacimento di *Mosè in Egitto* (1818). *Ouverture* non in forma sonata, bipartita in due parti di simile lunghezza:

Andante	re magg.	in 3/4(termina sul V)
Allegro	fa magg.	in C

Manca del tutto il crescendo.

38. LE COMTE ORY - 1828. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

Ouverture piuttosto breve, in due movimenti (il secondo è uguale all'introduzione del *Viaggio a Reims*):

I	Allegro	si-?	a20,b32
	Moderato	re+	c27,c28
	Allegro	si-	a19, b32
	Moderato	re+	c12
II	(Allegro)	sol+	A20 - transiz. 15
		cresc.	B9
			C2x3
			C'4, C''2x2, C'''2 (giri cad.)

39. IVANHOE' - 1826

Pastiche tratto da opere precedenti. In particolare, l'*ouverture* è quella di *Semiramide*.

40. GUILLAUME TELL - 1829. Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

Overture in quattro movimenti:

I	Andante	mi-, poi mi+	movimento cantabile per violoncello
II	Allegro	mi-	(tutti)
III	Andante	sol+	movimento cantabile x fl e ob
IV	All. vivace	mi+	movimento monotematico: a8 a8 b8 b8 c4 c4 a8 a8 d8 d8 (e4 e4 f4 do#-) g8 g8 d8 d8 b8 b8 c4 c4 a8 a8 (h4 h4 i16 h4 h4 i16, giri cad.) coda (31)

Dall'analisi del *corpus* delle sinfonie rossiniane di cui sopra, risulta che il modello descritto da Gossett è presente fedelmente in¹²:

La cambiale di matrimonio, 1810/*Adelaide di Borgogna*, 1817

L'inganno felice, 1812/*Ciro in Babilonia*, 1812

La pietra del paragone, 1812/*Tancredi*, 1813

L'Italiana in Algeri, 1813

Aureliano in Palmira, 1813 /*Elisabetta regina d'Inghilterra*, 1815/*Il barbiere di Siviglia*, 1816

Il Turco in Italia, 1814/*Sigismondo*, 1814/*Otello*, 1816

Torvaldo e Dorliska, 1815

La Gazzetta, 1816/*La Cenerentola*, 1817

¹² Diversi titoli indicano il reimpiego della medesima *ouverture* per opere diverse.

La gazza ladra, 1817
Eduardo e Cristina, 1819/*Matilde di Shabran*, 1821
Bianca e Falliero, 1819
Semiramide, 1823/*Ivanhoè*, 1826

mentre fanno eccezione:

Demetrio e Polibio, 1806 (l'Allegro manca sia del crescendo che della ripresa del II T; inoltre la direzionalità è ancora piuttosto vaga e a tratti indecisa)
La scala di seta, 1812 (nell'Allegro c'è lo sviluppo)
L'occasione fa il ladro, 1812 (l'Allegro è una tempesta, formalmente più libero in quanto descrittivo; cfr. Salieri, *Europa riconosciuta*)
Il signor Bruschino, 1813 (manca l'Andante)
Armida, 1817
Mosè in Egitto/Moïse et Pharaon, 1818-1827
Ricciardo e Zoraide, 1818
Bianca e Falliero, 1819 (sinfonia di sole 25 misure)
Le siège de Corynthe, 1826 (3 mov., il 3° è un vero e proprio mov. di sinfonia con tanto di sviluppo)
Le comte Ory, 1828
Guillaume Tell, 1829 (4 movimenti, l'Allegro del IV è monotematico)

Alcune opere sono invece prive di *ouverture* (presentano direttamente l'*Introduzione e coro*):

*L'equivoco stravagante*¹³, 1811
Adina, 1818
Ermione, 1819
La donna del lago, 1819
Maometto II, 1820
Zelmira, 1822
Il viaggio a Reims, 1825

¹³ All'*Equivoco* le fonti attribuiscono in realtà ben cinque diverse *ouverture*, senza che tuttavia si sia pervenuti ad alcuna certezza in merito. Sul punto cfr. GOSSETT 1979, p. 30ss.

La scala di seta e *Il signor Bruschino* sono in realtà eccezioni relative, nel senso che la prima presenta in più un accenno di sviluppo (molto semplice, si limita quasi solo alla ripercussione del secondo tema ai toni vicini), mentre il secondo obbedisce allo schema per quanto riguarda l'Allegro, ma manca dell'introduzione lenta.

L'utilizzo di una struttura archetipica per il movimento principale (Allegro) prescinde dal carattere dei temi, tanto che si hanno casi di reimpiego della stessa *ouverture* con sostituzione del solo secondo tema (come in *Sigismondo* e *Otello*, o *Matilde di Shabran* e *Eduardo e Cristina*, o *Torvaldo e Dorliska*, *La Gazzetta* e *La cenerentola*)¹⁴. A questa struttura R. arrivò attraverso tentativi successivi, quasi che nelle prime *ouverture* non padroneggi ancora la forma: *Demetrio e Polibio* non ha né il crescendo né la ripresa del secondo tema, e Gossett racconta il curioso aneddoto di Diabelli intento a correggere la partitura per renderla formalmente accettabile in vista di una edizione viennese¹⁵; la *Sinfonia in mi bemolle* (C) e *La cambiale di matrimonio* sembrano particolarmente incerte nel percorso armonico della transizione tra primo e secondo tema: ne *La cambiale*, la transizione tra primo e secondo tema rimane dapprima in tonica, onde il secondo tema è esposto in mi bemolle come il primo; poi lo stessa transizione è ripetuta con modulazione alla dominante, e solo a questo punto viene ripresentato il secondo tema nella (corretta) tonalità di si bemolle. Nella sua forma matura, la transizione invece comincia sempre fortissimo sulla tonica della tonalità principale, e si dirige poi senza esitazioni verso la dominante della dominante (o dominante del relativo in caso di tono d'impianto minore), la quale, ad accrescere la tensione in vista del secondo tema, viene sempre prolungata in forma di pedale. Sempre nella *Cambiale*, il "crescendo" muove i suoi primi passi: pur essendo collocato dopo il secondo tema, la sua costruzione appare ancora incerta (lo stringendo armonico nell'alternanza tra V e I non obbedisce ancora alla logica ferrea che si incontrerà nelle *ouverture* successive), priva la prima volta del classico giro cadenzale (con melodia al basso) I-VI-IV-V, e torna nella ripresa in una forma diversa. La forma matura del crescendo si incontra invece per la prima volta ne *L'inganno felice*, seppure in una forma più breve di quanto si osserverà più avanti (2x3 + 4x1), e preceduto da una sorta di pre-crescendo costituito da un pedale di tonica alternante I e IV6/4; tale pre-crescendo torna ancora ne *Il signor Bruschino* e *L'Italiana in Algeri*, per poi scomparire. Lo sviluppo invece è presente in *Demetrio e Polibio*, nella *Sinfonia in re magg.* (B) e ne *La scala di seta*; scomparirà da tutte le *ouverture* successive, per fare ritorno, con una complessità e drammaticità infinitamente superiori, ne *Le siège de Corynthe*.

¹⁴ Cfr. GOSSETT 1979, p. 8.

¹⁵ GOSSETT 1979, p. 16.

Due elementi in particolare sono stati esaustivamente descritti da Gossett nel saggio citato: la transizione tra il primo e il secondo tema nella ripresa, e il crescendo. Riguardo alla prima,

the archetype here divides into two families, independent of chronology. In the first, Rossini concludes the opening theme with a deceptive cadence to bVI, adapts the exposition transition for use in the recapitulation, and arrives at V of I instead of V of V. In the second he cuts out the transition entirely, proceeding directly from the first theme (which may be truncated) to the tonic statement of the second theme.

Riguardo al secondo,

Rossini invariably places the crescendo between the second theme and the cadence section, and except for key and details of orchestration it is identical in the exposition and recapitulation. [...] In a typical crescendo the central phrase moves in antecedent from I to V and in the consequent back from V to I; it does not introduce other chords and never establishes a cadential harmonic pattern, such as I-IV-V-I. As phrase length decreases, the harmonies alternate more rapidly, but we still do not perceive the crescendo as strongly cadential. It functions instead practically as a tonic pedal. [...] The facile Rossini crescendo, then, is a rather sophisticated manipulation of harmonic rhythm, phrase structure, melodic design, register, dynamics, and instrumentation, carefully controlled to produce the maximum effect.

Nel suo saggio *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*¹⁶, Gossett si sofferma sulla estrema "pulizia" dei manoscritti rossiniani conservati, interrogandosi se essi costituiscano "belle copie" o se davvero l'autore non fosse solito fare correzioni, procedendo con assoluta sicurezza nella (rapidissima) stesura delle sue partiture¹⁷. Sulla base di un'indagine sull'unico manoscritto rimasto allo stato di abbozzo, quello di *Teodora e Ricciardino*, Gossett ipotizza molto ragionevolmente che R. cominciasse da uno schizzo comprendente le linee essenziali:

normally the first violin when it carries the melody, the bass of harmony, and all vocal lines. [...] Having completed a sketch of the entire piece, or a large portion of it, in this manner, he would return to the beginning and fill the remainder of the orchestration and accompaniment. [...] Rossini had time for neither

¹⁶ GOSSETT 1970

¹⁷ La storiografia rossiniana è oggi unanime nel ritenere la rapidità della genesi delle opere rossiniane, più che una scelta, un portato del sistema teatrale italiano del primo '800, le cui committenze, pur contrattate generalmente con circa un anno di anticipo, non prevedevano la contestuale consegna del libretto al compositore; questa avveniva invece quasi sempre molto tardi, a un mese o poco più dalla prima rappresentazione programmata.

[complicated passages nor incomplete fragments]. This method of composing demands the acceptance of conventional procedures, no matter how felicitously realized in any specific work"¹⁸.

Cronologia alla mano, si può dedurre che lo schema in questione risulta consolidato a partire dal 1812 e utilizzato in tutte le opere composte fino al 1817, indipendentemente dai teatri e dalle città di destinazione; entra in crisi nel periodo che va dal 1818 al trasferimento a Parigi (il periodo napoletano), nel senso che R., pur facendovi saltuariamente ricorso, sperimenterà anche altre strade: se esso sopravvive in *Eduardo e Cristina* (1819)/*Matilde di Shabran* (1821), e *Semiramide* (1823), numerosi sono i casi in cui l'autore opera altre scelte: *Adina* (1818, non c'è *ouverture*: Rossini rifiutò di scriverla in quanto non prevista dal contratto), *Bianca e Falliero* (1819, sinfonia di sole 25 misure), *La donna del lago* (1819, direttamente *Introduzione e coro*), *Maometto II* (1820, *idem*), *Zelmira* (1822, *idem*). Ora, anche se la rinuncia all'*ouverture* e il voler calare l'opera direttamente nella situazione drammatica possono in qualche modo indicare un cambio nel "clima" operistico che prelude al Romanticismo, va detto che anche le introduzioni rossiniane sembrano soggiacere a processi compositivi simili a quelli descritti per le *ouverture*, ovvero all'invenzione sopra un modello formale-armonico precostituito. In questo caso si incontra di norma una struttura tripartita: dopo una breve introduzione orchestrale si ha un coro d'apertura (A-B-A', in cui il coro canta da solo nella parte A, la parte B contiene a volte l'intervento di comprimari, mentre A' è sempre una versione abbreviata di A), un movimento lento, che di solito introduce un personaggio principale, e una cabaletta conclusiva, affidata allo stesso personaggio principale, con la partecipazione del coro. Questo schema è costante in quasi tutte le opere italiane di R., anche quelle con *ouverture*. Bisogna quindi attendere le opere francesi (escluso il *Viaggio a Reims*, la cui *ouverture*, come è stato accertato, è un falso¹⁹), per assistere a un vero cambiamento.

Negli anni parigini, infine, il modello viene definitivamente abbandonato: o per una più seria adesione allo schema sinfonico (*Le siège de Corynthe*), o per la rinuncia all'*ouverture* in favore di una *Introduzione e coro* che immetta immediatamente *in medias res* (*Il viaggio a Reims*, 1825) o per la sperimentazione di altri modelli, che creino un più stretto

¹⁸ GOSSETT 1970., p. 51s.

¹⁹ R. considerava d'altronde questo un puro pezzo d'occasione, da cui avrebbe estratto poi molto materiale per *Le comte Ory*. In questo senso si spiega la sua resistenza a farlo circolare dopo la prima esecuzione. Lo straordinario successo in tempi moderni (in particolare dopo lo storico allestimento scaligero diretto da Claudio Abbado) è uno di quegli scherzi della storia che potremmo assimilare alla popolarità della sinfonia della *Gazza ladra*, opera oggi praticamente sconosciuta.

legame (espressivo o tematico) con l'opera che segue (*Moïse et Pharaon*, 1827, *Le comte Ory*, 1828, *Guillaume Tell*, 1829). Questa diversificazione negli approcci depone probabilmente a favore dell'idea che R. disponesse di una quantità di tempo maggiore per riflettere e comporre (*l'ouverture de Le siège de Corynthe* ha un livello di complessità tale da escludere -anche per un "genio"- la medesima rapidità di scrittura delle *ouverture* precedenti; quella di *Guillaume Tell* è molto più lunga dello standard, e fu probabilmente composta a opera terminata, citando temi presenti nell'opera stessa, secondo una ricetta che diventerà poi la regola per gli operisti successivi). E chissà se, a dispetto del rifiuto del romanticismo che la storiografia musicale attribuisce a R., l'idea romantica dell'unicità dell'opera d'arte si era fatta nel frattempo strada nella mente del compositore.

Per tornare al modello classico della sinfonia rossiniana, che come si è visto si forma gradualmente tra il 1806 e il 1812, rimane poco chiaro se il processo sia stato del tutto autonomo (quello di un giovane compositore che sperimenta e gradualmente trova la sua strada), o se, e in che misura, vi abbiano influito i modelli di altri autori. Ma quali erano questi modelli? Quali opere Rossini avrebbe potuto ascoltare dal vivo negli anni della sua formazione? A quali partiture avrebbe potuto avere accesso? Qual era -per quanto attiene alle problematiche della forma- lo stato della teoria e della didattica in quegli anni? Per tentare una risposta a questi interrogativi, è necessaria una ricognizione sulla coeva programmazione teatrale della penisola, per capire quali fossero gli autori più rappresentati, di cui analizzeremo quindi un campione significativo di *ouverture*; contemporaneamente, sarà necessaria una disamina dei principali trattati di composizione di fine Settecento e primo Ottocento, in modo da delineare il bagaglio teorico con cui un compositore dell'epoca si sarebbe confrontato nella sua attività.

CAPITOLO II

Trattati teorici e speculazione estetica

Avventurarsi in una trattazione dell'*ouverture* d'opera italiana in un periodo come quello qui preso in esame non può non porre una serie di quesiti preliminari relativi alla scelta dei materiali e al metodo analitico: ad esempio, cosa si intende per *opera italiana*? Opera scritta in *lingua* italiana, da *compositori* italiani, *in Italia*? E in un periodo in cui l'Italia non era che "un'espressione geografica" (Metternich, 1815), a quali confini dovremmo fare riferimento? E che dire di tutta l'enorme produzione italiana per i teatri di tutta Europa²⁰? A queste domande tenteremo di dare una risposta -pragmatica- nel prossimo capitolo. Molte altre domande si impongono tuttavia con assoluta urgenza, e riguardano il modo in cui guardare al materiale raccolto: come già si è visto nel capitolo precedente, la tentazione - irresistibile- è infatti quella di applicare metodi d'indagine, schemi formali, giudizi estetici tratti dal nostro tempo o comunque figli di epoche successive, piuttosto che sforzarci di entrare nel modo di pensare di allora²¹; ma d'altronde, potremmo davvero spogliarci della nostra contemporaneità e "travestirci" mentalmente da uomini di fine '700? Questo problema ha occupato una parte considerevole del dibattito musicologico in campo analitico negli ultimi decenni, senza che si sia arrivati a conclusioni univoche: così l'approccio di Schenker²², che tanto successo ha riscosso presso gli analisti di tutto il mondo nel secondo dopoguerra, è stato affiancato da posizioni più pragmatiche, nella loro perfetta intuitività musicale, rappresentate ad esempio da Charles Rosen²³; la proposta di William Caplin²⁴, che vede la forma come una *grouping structure*, trova il suo perfetto opposto in quella di Leonard Ratner²⁵, volta ricostruire il retroterra teorico ed estetico dei compositori del periodo classico per osservarne lo stile dal punto di vista del '700. Il fatto è che la stessa *possibilità* di approcci così diversi per chi si trova ad occuparsi di analisi oggi, ognuno dei quali in grado di illustrare aspetti

²⁰ Cfr. Introduzione, nota 5.

²¹ Cfr. DAHLHAUS 1982, p. 2: "The picture any age forms of a section of the past is never totally independent of the controversies of its own time, in which it seeks to ascertain the nature of its own historical essence. There is a danger that (since every historian is also a child of his own time) historical judgement will be based indiscriminately and uncritically on the norms we all (necessarily) use to orientate ourselves in our own time. The best way to avoid or at least reduce the danger is to recognize it and thus seek to neutralize it, instead of allowing it to seep into the investigation of a past epoch in the form of implicit assumptions".

²² SCHENKER 1935.

²³ ROSEN 1980, 1997.

²⁴ CAPLIN 1998.

²⁵ RATNER 1980.

interessantissimi del repertorio, stimola una voracità dell'appetito analitico che fatica a privarsi, per perseguire una propria coerenza interna, di una via a favore di un'altra. Ma è possibile, e scientificamente lecito, un approccio per così dire *eclettico* all'analisi di un qualsiasi repertorio, e di questo in particolare? Nell'osservare i *fatti* della musica (ad esempio le partiture, la loro costruzione, la condotta armonica, la strumentazione, ecc.), possiamo celare la lente deformante con cui noi oggi -dal XXI secolo- li osserviamo? E d'altronde, nel ricostruire il complesso delle conoscenze teoriche, estetiche e pratiche di un compositore di fine '700, riusciremo davvero a metterci nei suoi panni, a pensare come lui, a osservare la musica dal suo punto di vista? O sarà pur sempre il suo punto di vista filtrato dalla stessa lente deformante di cui sopra? Personalmente, temo che quest'ultimo vizio sarà difficilmente evitabile, ma questo non può esimerci dal tentativo; un tentativo che però non può comportare, come corollario -o come requisito preliminare- la rinuncia ai mezzi che i vari metodi analitici dell'ultimo secolo ci mettono a disposizione. Proveremo quindi a muoverci su un doppio binario: da un lato quello della teoria e della speculazione estetica tra la seconda metà del '700 e il primo '800, nel tentativo di ricostruire la formazione, il pensiero, la mentalità musicale cui i compositori di allora sottostavano (ricordando però che la teoria *segue* sempre la pratica), dall'altro non esiteremo ad applicare metodi e approcci analitici del nostro tempo nel tentativo di decifrare i dati raccolti e di interpretarli alla luce delle nostre esperienze.

I grandi rivolgimenti politici, sociali ed artistici che si verificarono nel '700, e che ebbero il loro punto culminante nel periodo rivoluzionario, toccano com'è ovvio anche la speculazione teorica, estetica e didattica sulla musica, che naturalmente segue a ruota quanto avviene nella sua viva pratica. Così ad esempio accanto al protrarsi e al perfezionarsi di una didattica ancora fortemente incentrata sul contrappunto di matrice barocca, il cui conservatorismo non stride eccessivamente con l'estetica del cosiddetto "stile severo" allora ancora in auge in ambito sacro, si assiste alla nascita di riflessioni nuove intorno alla melodia e al fraseggio, specchio dei rapidi cambiamenti in atto nel teatro d'opera e nella musica strumentale (e che poi confluiranno inevitabilmente anche nell'ambito sacro); mentre il razionalismo illuminista porta alla comparsa -similmente a quanto sperimentato con l'*Encyclopédie*- di numerosi dizionari di musica, che cominciano a testimoniare di una prima riflessione sulle forme, molta parte della formazione dei compositori italiani -in particolare quelli di area napoletana- dipende da una tradizione non scritta che -sebbene giunta fino a oggi nella pratica di qualche docente di conservatorio- è stata riscoperta nella sua ricchezza solo in tempi recenti. Proveremo quindi a dare testimonianza di quelli che riteniamo i

momenti salienti di questo versante "teorico", dai quali cercheremo di capire come si formava un operista italiano dell'epoca, e quali informazioni potesse avere in tema di *ouverture*. E dato che le idee e le persone -soprattutto in ambiente musicale- circolavano per tutta Europa, non ci limiteremo in questo ai soli testi italiani²⁶, ma toccheremo anche quei testi transalpini che in qualche modo abbiano attinenza con la nostra ricerca²⁷. E' importante però chiarire che si tratterà appunto di una *testimonianza*, dato che molti di questi argomenti sono già stati oggetto di studi specifici, ai quali non possiamo che fare rimando: una sorta di ricognizione preliminare del panorama teorico ed estetico in cui i compositori d'opera italiana di fine '700- primo '800 si trovavano a lavorare.

La scuola napoletana - I conservatori e l'insegnamento dei partimenti

Come è noto, la più importante "piazza operistica" della Penisola, almeno fino all'apertura del Teatro alla Scala (1778) e della Fenice (1792) era costituita da Napoli, che con i suoi teatri, i suoi quattro conservatori e la sua folta schiera di compositori, aveva stabilito un "canone" linguistico ed estetico che aveva colonizzato tutta l'Europa, ad eccezione della Francia, dove si affiancò -non senza qualche resistenza- alla gloriosa tradizione locale inaugurata da Lully e Rameau. Studi recenti²⁸ hanno riportato al centro dell'attenzione la pratica dei *partimenti*, che sebbene ancora non del tutto dimenticata nei conservatori italiani, era stata largamente messa in ombra dai successivi portati della didattica e della teoria tedesca e anglosassone. Tale pratica, che sta alla base della formazione della stragrande maggioranza dei musicisti attivi nel '700 in Italia e in Europa, non è riferibile a un trattato specifico o a un autore (anche se alcuni nomi, come quelli di Leo, Durante e Fenaroli sono più importanti di altri), ma si basava, rispetto alla contemporanea didattica francese e tedesca, su "*different means of transmission - oral and practical, rather than verbal and intellectual*"²⁹, ed è assimilabile a una sorta di lavoro collettivo, in cui l'apporto di generazioni di compositori e didatti contribuì alla formazione di una tradizione che la fortissima emigrazione verso le

²⁶ Un pregiudizio piuttosto diffuso in ambiente musicologico tende a relegare in una posizione del tutto marginale la speculazione teorica italiana del '700: cfr per tutti DAHLHAUS 1984-89, p. 23: "Nessuna teoria musicale italiana fu in grado di esercitare alcuna influenza al di là delle Alpi dopo, e a dispetto di, i trattati speculativi di Giuseppe Tartini e i libri eruditi di Padre Martini" (citato da SANGUINETTI 2012, p. 9).

²⁷ Per quanto riguarda in particolare la forma sonata, nell'imponente bibliografia moderna esistente sull'argomento, si segnala in particolare, per il suo taglio storico, RITZEL 1968. Manca tuttavia al momento uno studio specifico sull'*ouverture*.

²⁸ Cfr. in particolare SANGUINETTI 2012; GJERDINGEN 2007, p. 85-135; GJERDINGEN 2010, p. 43-70.

²⁹ SANGUINETTI 2012, p. 10.

capitali di tutta Europa sparse per ogni dove. Le molte testimonianze sopravvissute, di cui soltanto ultimamente si è cominciato a comprendere il significato e l'importanza, si presentano perlopiù sotto forma di linee di basso cifrato, o di frammenti di voci diverse, che servivano da traccia per un completamento armonico polifonico -a volte anche contrappuntistico- da improvvisarsi alla tastiera. Gli studi pubblicati hanno dimostrato che essi avevano prima di tutto una funzione didattica, nel trasmettere ai giovani compositori i fondamenti dell'armonia, dell'ornamentazione e per certi versi anche del contrappunto, ma che non erano del tutto avulsi, nei loro esempi più alti e complessi, dalla vita musicale dell'epoca, essendo utilizzati anche in pubbliche esecuzioni³⁰. Ciò che comunque è più importante, è che la pratica dei partimenti forniva una serie di schemi, di "ricette", di percorsi armonici, che potevano essere poi riutilizzati a piacimento dai compositori nell'ambito della loro produzione artistica scritta. Inoltre, sono sopravvissuti esempi di partimenti riferibili alle più varie forme musicali, dal concerto alla toccata, dal ricercare alla fuga, dal preludio alla sonata³¹, a testimonianza che la complessità raggiunta da questa pratica semi-improvvisativa riguardava non solo i più vari espedienti armonici, ma anche gli aspetti contrappuntistici e formali. Certo, l'intento didattico -in particolare la necessità di condensare una serie di difficoltà tecnico-compositive in pezzi relativamente brevi- traspare dalla notevole densità musicale di questi pezzi, una densità che trova poi scarso riscontro nella prassi operistica, dove al contrario i contenuti sono molto diluiti e anche solo i due accordi di tonica e dominante possono bastare a riempire decine di battute di un'*ouverture*. Ma quei meccanismi possono facilmente essere ritrovati nei procedimenti d'invenzione di composizioni più ampie³², e proveremo a darne qualche esempio in alcune delle *ouverture* che analizzeremo nel cap. IV.

Rousseau

³⁰ Sul ruolo dell'improvvisazione nella viva pratica musicale anche del '700, si è svolto nel novembre 2013 un convegno presso la Fondazione Cini di Venezia, dal titolo *Con la Mente e con le Mani. Improvisation from 'Cantare super Librum' to Partimenti*, i cui atti sono in via di pubblicazione. I relatori, tra cui in particolare Giorgio Sanguinetti, Peter Schubert, William Porter ed Edoardo Bellotti, hanno testimoniato con dovizia di esempi pratici dal vivo lo stato delle ricerche sul tema, dalle quali emerge un panorama musicale molto più complesso e articolato di quanto il solo repertorio di musica scritta riesca a documentare. Sorprendentemente, oltre all'ovvio filone dell'improvvisazione strumentale solistica, è stata documentata anche una ricca prassi improvvisativa polifonico-corale; ci si chiede -mancano tuttora studi in proposito- se una simile prassi possa essere attestata anche nell'ambito della musica da camera e soprattutto orchestrale, ciò che potrebbe gettare una luce diversa sulla scarna scrittura strumentale degli operisti napoletani.

³¹ SANGUINETTI 2012, cap. 16-21.

³² Cfr. ad esempio GIORGIO SANGUINETTI, *Partimento Schemata in Pergolesi's Sacred Music, Studi Pergolesiani*, in via di pubblicazione.

I continui scambi culturali tra Italia e Francia, la circolazione di opere e operisti italiani in terra francese, l'arrivo di nuovi generi e soggetti teatrali d'Oltralpe nei teatri della Penisola, obbligano a tener conto della speculazione teorica francese in tema di *ouverture*³³. Tra i momenti salienti, va ricordata la voce *Ouverture* nel *Dictionnaire de musique* di Rousseau³⁴. Nel ripercorrerne le due forme principali (cd. alla francese, e all'italiana) Rousseau le colloca abbastanza curiosamente in una sorta di sequenza temporale, di cui il modello inventato da Lully rappresenterebbe il passato, e quello italiano il presente, un presente per il quale propende nettamente:

La Musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des Symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs Instrumens, ont bientôt été laissées aux François, & l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils distribuent aujourd'hui leurs Ouvertures d'une autre manière. Ils débutent par un morceau saillant & vif, à deux ou à quatre tems [*sic*]; puis ils donnent une *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finissent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est, que dans un Spéctacle nombreux où les Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos Ouvertures n'est entendu ni écouté de personne, & que notre premier coup d'archer, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'accord des Instrumens qui le précède, & avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'Auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bien-tôt de lui inspirer; & de déterminer enfin l'Ouverture par un morceau d'un autre caractère, qui, tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'Acteur arrivé sur la Scène exige du Spectateur.

Dopo aver rimarcato -in polemica con l'opinione dei francesi (una polemica in cui si sente l'eco della *querelle des bouffons*)- che ogni *ouverture* è una sonata, prosegue:

Je sais bien qu'il seroit à desirer qu'il y eût un rapport propre & sensible entre le caractère d'une Ouverture & celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais au lieu de dire que toutes les Ouvertures doivent être jettées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos Musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la Musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une Ouverture, & celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques Musiciens se sont imaginés bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'Ouverture tous les caractères exprimés dans la Pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui

³³ Per una più ampia disamina delle premesse teoriche e della discussione estetica sull'*ouverture* nel repertorio francese, cfr. TAÏEB 2007.

³⁴ ROUSSEAU 1768, p. 362s.

est à venir fût déjà passé. Ce n'est pas cela, l'Ouverture la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne Ouverture: voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

Nonostante Rousseau ragioni di un ambito formale più risalente rispetto a quello oggetto della nostra ricerca, quest'ultimo paragrafo riveste un'importanza fondamentale, in quanto tocca un problema molto dibattuto in Francia intorno alla metà del secolo: quello del rapporto tra *ouverture* e dramma³⁵. Era infatti divenuto evidente che tanto la vecchia *ouverture* d'impianto lulliano che quella italiana svolgevano la loro funzione introduttiva senza stabilire alcun nesso con il dramma a seguire; e proprio allora, Rameau prima, e Gluck poi (per citare solo i nomi più significativi e dibattuti negli scritti coevi) avevano cominciato a sperimentare nuove strade, sia introducendo nell'*ouverture* elementi che anticipavano temi o situazioni della vicenda dell'opera (es. Rameau, *Hyppolyte et Aricie*, *Platée*, *Zais* e altre) o si legavano direttamente all'inizio della prima scena (Gluck, *Iphigénie en Aulide: ouverture* non chiusa, termina sulla dominante, su cui Agamennone attacca direttamente 'O Diane impitoyable'). A prescindere dalla sua scelta di parte a favore del modello italiano (in cui si legge tra la righe la polemica con Rameau), ben poco seguita dai suoi connazionali, Rousseau ci conferma di una propensione da parte dei compositori della Penisola a non anticipare il contenuto del dramma, mantenendo l'*ouverture* totalmente indipendente³⁶. Un atteggiamento che prosegue, in linea di massima, fino a Rossini, e che spiega -tra l'altro- l'intercambiabilità delle sue sinfonie³⁷. Questo argomento è in fondo quello che legittima il presente studio sulla sinfonia d'opera italiana tra il 1792 e il 1815, permettendo di ragionare astrattamente sulle modalità di composizione, gli aspetti formali, la strumentazione, la condotta armonica, ecc, senza doverci confrontare costantemente con i contenuti drammatici; non solo, ma la mancanza di una differenziazione tra i generi, per quanto riguarda l'*ouverture*, permette di prendere in considerazione indistintamente sinfonie scritte per opere serie, opere buffe, farse, drammi giocosi, ecc. Non ci sono, in altri termini, convenzioni stringenti che obblighino il

³⁵ Su quest'argomento, cfr. TAÏEB 2007, p. 23ss.

³⁶ L'opportunità che la sinfonia avesse un rapporto con il resto dell'opera era stata affermata già da ALGAROTTI 1755, p. 14: "la sinfonia dovrebbe essere parte integrante del dramma, come appunto l'esordio dell'orazione; in quanto che avrebbe da preparar l'uditore a ricever quelle impressioni di affetto che risultano dal totale del dramma medesimo. Cosicché diverso ha da essere il carattere di una sinfonia che ne disponga a vedere la morte di Didone, da una che ne disponga a veder le nozze di Tetide e di Peleo". L'uso stesso del condizionale ("*la sinfonia dovrebbe essere parte integrante del dramma*") denuncia che la pratica era l'esatto opposto.

³⁷ I numerosi casi di reimpiego della medesima sinfonia in opere diverse, già ampiamente studiati, travalicano anche i confini tra i generi, come è il caso della sinfonia del *Barbiere* (1816), precedentemente utilizzata per *Aureliano in Palmira* (1813) ed *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815).

compositore in procinto di scrivere una sinfonia d'opera al rispetto di una ricetta precostituita, a seconda del genere a cui si legherebbe.

Padre Martini

L'opera di Padre Martini è importantissima nel quadro della vita musicale italiana del secondo '700, sia per l'enorme erudizione (tale da renderlo un vero e proprio punto di riferimento tra i contemporanei) che lo portò a compilare i quattro volumi della sua *Storia della musica*, sia per la sua attività di compositore (sostanzialmente riconducibile allo stile galante allora in voga), sia soprattutto per l'attività didattica (tra i propri allievi ebbe, com'è noto, anche Mozart). In questo campo lasciò un importante trattato di contrappunto, *l'Esemplare*, in due parti, dedicate rispettivamente al contrappunto su canto piano (Parte prima) e a quello fugato (Parte seconda)³⁸; probabilmente l'ultimo grande trattato di contrappunto del suo tempo, contiene riferimenti ai più importanti autori rinascimentali e barocchi, rivelando in particolare la predilezione di M. per la cd. Scuola romana. E' tuttavia curioso che l'opera teorica non rispecchi molto la realtà musicale contemporanea, quale da lui stesso praticata, ormai volta, anche nell'ambito sacro, molto più al cd. stile concertante che non ai rigori contrappuntistici del periodo precedente. Non vi si incontra quindi alcun cenno alla sinfonia, al teatro, alle problematiche della forma che invece stavano acquisendo centralità nel pensiero musicale del tempo.

Schulz

Circa negli stessi anni appare in Germania, a cura di Johann Georg Sulzer, la *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, pubblicata a più riprese tra il 1771 e il 1787. Sorta di enciclopedia delle arti, le voci S-Z furono commissionate a Johann Abraham Peter Schulz (anno di stesura: intorno 1775), al quale deve pertanto essere attribuita quella sulla sinfonia (p. 274s):

Die Opersymphonien nehmen mehr oder weniger von der Eigenschaft der Kammersymphonie an, nachdem es sich zu dem Charakter der vorzustellenden Oper schickt. Doch scheint es, daß sie weniger

³⁸ MARTINI 1774-1775.

Ausschweifung vertragen, und auch nicht so sehr ausgearbeitet sehn dürfen, weil der Zuhörer mehr auf das, was folgen soll, als auf die Symphonie selbst, aufmerksam ist. Da die mehreren unserer großen Opern denselben Charakter und eine bloße Ohren- und Augenverblendung zum Grund zu haben scheinen, so thut die Symphonie schon ihre Wirkung, wenn sie auch nur bloß wolklingend lärmet. Wenigstens haben die Opersymphonien der Italiäner niemals eine andre Eigenschaft. Die Instrumente lärmen in den Allegros über einen Trommelbaß und drey Akkorden, und tändeln in den Andantinos ohne Kraft und Ausdruck; auch achtet kein Zuhörer in Italien auf die Symphonie.

Non una gran considerazione per gli Italiani, non c'è che dire! Tuttavia, ricaviamo anche da questa testimonianza qualche informazione utile: 1) l'*ouverture* è considerata una versione in qualche modo "semplificata" della sinfonia (o della sinfonia da camera); 2) tale semplificazione si giustifica con il suo scarso rilievo per gli spettatori (che "intanto non ci fanno caso"); 3) per raggiungere il suo effetto, è sufficiente che faccia chiasso (un passo che ricorda curiosamente Rousseau, là dove dice che secondo gli Italiani nessuno fa caso al tanto celebrato primo colpo d'arco delle *ouverture* francesi, dato che l'opera è uno spettacolo molto affollato dove gli spettatori fanno molto rumore).

Sulzer

Allo stesso Sulzer dovrebbe essere invece attribuibile la paternità della voce 'Overture' nella medesima *Allgemeine Theorie der schönen Künste*³⁹:

Ouvertüre. Ein Tonstück, welches zum Eingang, zur Eröffnung eines großen Concerts, eines Schauspiels, oder einer seherlichen Aufführung der Musik dienet. [...] Da sie nichts anders als eine Einleitung ist, die den Zuhörer für die Musick überhaupt einnehmen soll, so hat sie keinen nothwendigen und beständigen Charakter. Nur könnte davon überhaupt verlangt werden, daß er dem Charakter der Hauptmusik, der die Ouvertüre zur Einleitung dienet, angemessen, folglich anders zu Kirchenstüfen, als zu Opern, und zur hohen tragischen Oper anders, als zum angenehmen Pastoral sehn sollte. [segue descrizione dell'*ouverture* alla francese]. Die Ouvertüren sind in den neuern Zeiten selten geworden; weil sowohl die Fuge, als die verschiedenen tanzmelodien, mehr Wissenschaft, Kenntnis und Geschmack erfordern, als der gemeine Haufe der Tonsetzer besitzt. Hierdurch aber ist der gute Vortrag, der jedes Stüf von dem andern unterscheiden sollte, und zu dessen Uebung die Ouvertüren sehr vortheilhaft waren, an manchem Orte sehr gefallen. Im vorigen Jahrhundert hat man die besten Ouvertüren aus Frankreich erhalten, wo sie, wie gesagt worden, zuerst aufgenommen sind. Nachher wurden sie auch anderwärts in Deutschland, wo,

³⁹ SULZER 1778, p. 389.

außer dem großen Bach, noch andre seines Namens, ingleichem Händel, Fasch in Zerbst, und unsre benden Graun, besonders aber Telemann sich hervorgethan haben.

Anche qui, l'*ouverture* non gode di grande apprezzamento, ma facendo eco alla contemporanea speculazione francese, si ritiene auspicabile che essa abbia almeno un carattere attinente all'argomento del dramma che introduce. Curiosamente, dagli esempi citati (o. alla francese, Bach Händel, Fasch, Graun) e dal confronto con la voce "Symphonie" sopra riportata, sembra emergere una distinzione terminologica: *ouverture* sarebbe l'introduzione delle opere francesi, oltre che di concerti, spettacoli teatrali o comunque "visivi" ("einer seherlichen Aufführung"); la sinfonia d'opera (*Opernsymphonie*) l'introduzione all'opera italiana. L'eco di questa distinzione terminologica è rimasta fino ai nostri giorni.

Vallotti

Importante figura di erudito, compositore e didatta, Vallotti aveva previsto per la sua opera teorica un piano di pubblicazione in quattro volumi, rimasto incompiuto⁴⁰ a causa della sua morte; esso è stato portato a termine, sempre sotto il titolo *Trattato della moderna musica*, sulla base dei suoi manoscritti conservati presso l'archivio della Cappella Musicale della Basilica del Santo (Padova, Biblioteca Antoniana, 1950). Come emerge da quest'ultima edizione, il trattato nel suo complesso comprende i fondamenti della teoria musicale, dell'armonia (non senza qualche eccentricità), e del contrappunto, con numerosi riferimenti alle problematiche dello stile ecclesiastico, mentre non tratta le problematiche della forma del cosiddetto stile concertante, né tanto meno quelle dello stile teatrale.

Lacépède

Apparso nel 1785, il trattato di Lacépède⁴¹ è in quattro volumi, di cui il secondo interamente dedicato alla musica teatrale; al suo interno l'*ouverture* occupa ben trentotto pagine, con esempi dalle opere di Gluck. La tesi di fondo, riferita all'ambito della *tragédie lyrique*, è che l'*ouverture* non solo dev'essere in rapporto col resto dell'opera, ma ne è una

⁴⁰ VALLOTTI 1779.

⁴¹ LACÉPÈDE 1785.

parte indissolubile⁴². Egli si pone quindi in netto contrasto con la tesi sostenuta da Rousseau nel suo *Dictionnaire* (v. sopra); la sua opinione riflette una corrente ormai maggioritaria in Francia, ma che scarsa rilevanza ha invece in ambito italiano, dove il principio d'indipendenza dell'*ouverture* continuerà a prevalere ancora a lungo. Inoltre, la preferenza accordata al modello gluckiano (in particolare le sinfonie di *Iphigénie en Aulide*, *Alceste* e *Iphigénie en Tauride*) lo fa propendere per una forma aperta che non corrisponde a quella della sinfonia in un movimento con introduzione lenta e forma sonata che sta ormai emergendo tra i compositori, ma che avrà importanti sviluppi nell'Ottocento, come dimostrerà l'apprezzamento e l'interesse di Wagner per i medesimi esempi⁴³.

Grétry

Pubblicati nel 1789, i *Mémoires ou Essais sur la musique* non sono un trattato teorico come quello di Lacépède, o un dizionario enciclopedico, come quello di Rousseau, ma - appunto - un libro di memorie, per cui gli argomenti non vi trovano una trattazione organica o sistematica; tuttavia

il apparaît que la dimension poétique de l'ouverture est systématiquement recherchée selon deux idées directrices déjà rencontrées dans les écrits antérieurs: l'ouverture peut annoncer soit le genre de la pièce, soit la première scène et, dans ce dernier cas, se confondre parfois avec elle; elle peut en outre remplir simultanément ces deux fonctions. Mais si les buts sont aisément réductibles à ces deux préoccupations générales, les procédés qui en permettent la réalisation traduisent une imagination en perpétuel renouvellement et un pragmatisme artistique difficilement réductible à un catalogue de recettes de composition.⁴⁴

Questa posizione è importante prima di tutto per il ruolo di primissimo piano occupato dall'autore nell'ambito dell'opera comica francese (la fama delle sue opere era tale da indurre Mozart a citarne una nel *Don Giovanni*), sia per il pragmatismo che la connota, che pur accogliendo le istanze -ormai prevalenti- dell'estetica francese in tema di *ouverture*, lascia al compositore scegliere caso per caso quale legame stabilire con l'opera che segue⁴⁵.

⁴² Cfr. TAÏEB 2007, p. 38.

⁴³ RICHARD WAGNER, *L'ouverture di Iphigénie en Aulide*, 1854, citato da TAÏEB 2007, p. 43.

⁴⁴ TAÏEB 2007, p. 50.

⁴⁵ Per una più ampia disamina delle posizioni di Grétry, ma anche degli autori successivi, in merito all'*ouverture* d'opera in Francia, si fa rimando al più volte citato TAÏEB 2007. Qui interessa riprendere i filoni principali della discussione, per vedere se e quale influsso queste idee abbiano esercitato sulla sinfonia d'opera italiana.

Galeazzi

Publicato tra il 1791 e il 1796, il trattato di Galeazzi⁴⁶ è probabilmente il più ricco di spunti ai fini della nostra ricerca. In ordine di apparizione, la prima riflessione che troviamo riguarda l'articolazione della melodia. Per quanto siamo riusciti a trovare, è la prima volta che se ne parla in ambito italiano; l'argomento però era stato sollevato da tempo in ambito tedesco, in particolare da Mattheson⁴⁷, Riepel⁴⁸ e Koch (v. *infra*). Riportiamo di seguito alcuni dei passi più significativi di questo trattato ai fini della nostra ricerca:

Vol. II - Articolo III - "*Della Melodia in particolare, e delle sue parti, membri, e Regole*" [p. 253ss]

Ogni ben condotta Melodia dividesi in due parti, o insieme unite, o separate per mezzo di un Ritornello. La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. *Preludio*, 2. *Motivo principale*, 3. *Secondo motivo*, 4. *Uscita a' Toni più analoghi*, 5. *Passo Caratteristico*, o *Passo di mezzo*, 6. *Periodo di Cadenza*, e 7. *Coda*. La seconda parte poi è composta di questi membri: 1. *Motivo*, 2. *Modulazione*, 3. *Ripresa*, 4. *Replica del Passo caratteristico*, 5. *Replica del Periodo di Cadnza*, e 6. *Replica della Coda*. [...]

26. Il *Preludio* altro non è che un preparativo al vero Motivo di una composizione: non si fa sempre, e sta in arbitrio del Compositore il praticarlo. [...] E' bene, che il Preludio (qualora ve ne sia uno) sia talvolta richiamato nel decorso della Melodia, acciò non comparisca un pezzo staccato, e separato interamente dal resto, giacché la regola fondamentale della Condotta consiste nell'*Unità delle idee*.

27. Il motivo poi non è altro che l'idea principale della Melodia, il Soggetto, il Tema, dirò così, del discorso Musicale, e su cui tutta la Composizione aggirar si deve. [...] Il motivo deve infallibilmente incominciare colle corde costituenti il Tono, cioè colla I, o colla 3, o colla 5 di esso: deve poi esser ben rilevato e sensibile, poiché essendo egli il tema del discorso, se non vien bene inteso, neppur s'intenderà il consecutivo discorso: si fa sempre terminare il Motivo con una cadenza o nel Tono principale, o alla 5, o alla 4 di esso. Ne' Duetti, Terzetti, e Quartetti, sì vocali che istromentali si fa spesso replicare due volte questo periodo in diverse parti. [...] ogni buona composizione deve sempre crescere in effetto dal principio al fine: se adunque si sceglie un sorprendente motivo, sarà molto difficile che la composizione

⁴⁶ GALEAZZI 1791-1796 [1799-1800].

⁴⁷ MATTHESON 1737, poi rielaborato in MATTHESON 1739. Per quanto nella sua analisi delle componenti della melodia Mattheson si rifaccia al confronto con il discorso parlato, già stabilito nei primi anni del '600, ribadendo il parallelo con le parti dell'orazione retorica, la sua speculazione è importante nel focalizzare l'attenzione sul fraseggio, elemento che non solo andava acquistando grande importanza nel nuovo stile musicale di quegli anni, ma che avrebbe occupato un ruolo fondamentale nella teoria e nell'estetica musicale di fine '700-inizio '800, dando il via alla speculazione sulle forme musicali.

⁴⁸ RIEPEL 1752-1768. La speculazione teorica di Riepel costituisce una sorta di *trait-d'union* tra quella di Mattheson e quella di Koch: superando il vecchio parallelo con il discorso retorico, Riepel comincia a considerare l'articolazione della melodia e delle sue parti come un elemento fondamentale della composizione musicale, al pari (se non prima) dell'armonia e del contrappunto. Gli esempi in cui illustra le possibilità di ampliamento di una cellula melodica attraverso note aggiunte ricordano tra l'altro in modo impressionante l'analisi schenkeriana.

vadi a crescere, anzi all'opposto andrà considerabilmente a scemare, ciò che screditerà totalmente la Composizione ad onta di un bellissimo Motivo: se all'incontro si farà uso di un mediocre Motivo, ben condotto secondo i precetti, che ora daremo, la Composizione accrescerà sempre più il suo effetto, ciò che la renderà ad ogni istante più interessante [...]: onde d'ordinario un eccellente motivo è per lo più indizio di una cattiva composizione, il cui merito, come già si è detto, nella Condotta, e non nel Motivo consiste. Chiamo *secondo Motivo* ciò che nella Fuga dicesi Controsoggetto, vale a dire un pensiero, che o dedotto dal primo, ovvero interamente ideale, ma bene col primo collegato succeda immediatamente al periodo del motivo, e che serve talvolta per condurre fuor di Tono andando a terminare alla Quinta del Tono, o alla Terza minore ne' Toni di Terza minore. [...] Questo periodo non si fa che ne' pezzi molto lunghi, ne' brevi si tralascia, onde non è essenziale. [...]

29. L'*Uscita di Tono* succede subito dopo il secondo motivo, o con esso, se ve n'è uno, ovvero subito dopo il vero Motivo. [...]

30. Il *Passo Caratteristico*, o *Passo di mezzo* è una nuova idea, che s'introduce per maggior vaghezza verso alla metà della prima parte⁴⁹; deve questo esser dolce, espressivo, e tenero quasi in ogni genere di composizioni, e deve farsi nel Tono istesso, in cui si è fatta l'Uscita. Molte volte un tal periodo si replica, ma ciò soltanto nelle Composizioni molto estese: nelle piccole bene spesso si tralascia interamente.

31. Segue poi il *Periodo di Cadenza*. E' questa una nuova idea, ma sempre dipendente dalle precedenti, e specialmente dal Motivo, o secondo motivo; ed in esso si dispone, e prepara la Melodia alla Cadenza. [...] nel periodo di cui si tratta si farà pompa di brio [...]. Nella Musica Istromentale bene spesso si replica due volte questo periodo, disponendolo in due diverse parti, acciò ognuno faccia spiccar la propria abilità. [...]

32. Dopo fatta la Cadenza finale, che chiude l'ultimo periodo di Cadenza, non di rado invece di terminar ivi la prima parte, si aggiunge elegantemente un nuovo periodo, che dicesi *Coda*, quale è un'aggiunta, o prolungamento della Cadenza. [...]

33. [...] In tutti i pezzi di Musica, di qualunque genere o stile siano essi, divisi in mezzo da un ritornello ovvero tutti seguiti, si chiude sempre la prima Parte alla Quinta del Tono principale, raramente alla Quarta, e spesso alla terza minore ne' Toni di terza minore.

34. La seconda Parte poi incominciassi anch'ella col suo Motivo, quale si può fare in quattro modi diversi: 1. Cominciandolo col Preludio analogo a quello della prima Parte, se pur ve ne fu uno, e trasportato alla Quinta del Tono, o diversamente modulato [...]. 2. Cominciando la seconda parte col motivo istesso della prima, trasportato alla Quinta del Tono: anche questo modo è in disuso [...]. 3. Si può cominciare la seconda parte da qualche passo preso a piacere nella prima, e specialmente dalla Coda (se ve ne fu una), ma nel Tono istesso in cui finì la prima parte [...]. 4. Finalmente l'ultimo modo è di incominciare la seconda parte con un pensiero affatto nuovo, ed estraneo, ma in tal caso non è bene farlo nel Tono in cui si è lasciata la prima parte, ma bensì per maggior sorpresa in qualche Tono analogo sì, ma staccato, ed improvviso. Questo Periodo è sempre essenziale.

⁴⁹ Vale la pena osservare che, in base alle definizioni date al §27 e 30, il *secondo motivo* è assimilabile a quello che noi oggi chiameremmo una seconda frase, o un conseguente; mentre quello che oggi viene comunemente definito come secondo tema corrisponde al *passo caratteristico*, che infatti si trova 'verso la metà della prima parte' dopo l'uscita di tono; la cosa trova conferma anche al successivo §37, dove si dice che nella ripresa il passo caratteristico dev'essere lo stesso della prima parte, 'mutato solo di tono' (v.). Cfr. HEPOKOSKI - DARCY 2006, p. 118.

35. Vieni poi la *Modulazione*, la quale si fa con servirsi sempre de' passi, ed idee concatenate col primo, o secondo Motivo, ovvero col Motivo della seconda parte. [...]

36. Alla Modulazione succede la *Ripresa*. Per quanto la modulazione sia distante dal Tono principale della Composizione, deve a poco a poco ravvicinarsi fin tanto che cada naturalmente bene e regolarmente la Ripresa, cioè il primo Motivo della prima parte nel proprio natural Tono, in cui fu già scritto. [...] se poi non si voglia tanto allungar la Composizione basterà riprendere il Passo Caratteristico nello stesso Tono Fondamentale trasferito. [...]

37. La replica poi de' tre ultimi periodi della prima parte si fa trasportandoli del Tono principale, e scrivendoli l'un dopo l'altro coll'ordine stesso, che avevano nella prima parte. Il Passo Caratteristico deve esser lo stesso di quello della prima parte, (mutato solo il Tono) ma il periodo di Cadenza si può variare volendo, purché conservi una tal quale analogia con quello della prima parte; la Coda poi si può anche tralasciare, o affatto mutarla, se non si voglia replicare tal quale fu nella prima parte [...].

Come si vede, anche se il discorso sembra vertere sulla melodia in generale, sembra di assistere in realtà all'illustrazione della forma tripartita A-B-A, che in quel periodo valeva tanto per la sonata che per l'aria.

ARTICOLO VI - "*Della Condotta delle Composizioni di stile Istromentale puro*" [p. 279ss; in particolare p. 288ss, §93]:

93. [...] Sonovi due specie di Sinfonie: la prima dicesi più propriamente *Overtura*, o *Apertura*, e serve d'introduzione agli spettacoli teatrali; la seconda detta precisamente *Sinfonia* serve nelle private Accademie. Sono divise le opinioni de' dotti Autori intorno al modo di fare una buona Overtura Teatrale: vogliono alcuni, che ella esprima in compendio l'intera azione, che si dovrà rappresentare: vogliono altri, che ella prepari soltanto l'Udienza al carattere della prima scena: ma siccome le prime scene soglion per lo più esser fredde, e di nessun sentimento, e che il voler dare un'idea dell'intero Dramma, oltre l'esser un presumer troppo il voler tanto esprimere con soli Stromenti, è anche un prevenire senza necessità l'Udienza di ciò, che per il merito della novità, le deve recare colla sorpresa il maggior piacere; se mi è lecito l'avventurar la mia qualunque siasi opinione, vorrei che l'Overtura fosse soltanto di un Carattere allusivo a tutto il corpo del Dramma, senza esprimer cosa alcuna in particolare: così se il Dramma è Tragico, si farà un'Overtura Tragica, e mesta, se il Dramma è giocoso, e Comico un'Overtura brillante, di spirito, e scherzevole, e così via discorrendo. La distribuzione de' periodi nell'Overtura si fa come nel Quartetto, ma la Melodia molto ne differisce per la sua natura, e Carattere, e per la divisione, che ella deve soffrire in tante diverse parti, che tutte devono sentirsi e spiccare.

Poco più sopra, sul quartetto aveva scritto:

80. [...] Tanto i Quartetti, che i Trio si fanno per lo più di tre pezzi, cioè un Primo Tempo, un Adagio, ed un Rondò o ultimo tempo, o Variazioni [...]. Quanto alla Melodia, s'incomincia, se si vuole, con un ben

inteso preludio, oppure col vero Motivo, collocato per lo più nella Parte superiore, o primo violino, che si fa ripeter poi al secondo. Si fa quindi, se si vuole, un secondo Motivo [...]. Si viene dopo al passo caratteristico [...]. Il periodo di Cadenza si fa per lo più ripetere a due parti prese a piacere. [...] La Modulazione s'intreccia con tutte le quattro parti, ovvero si fanno de' soletti in varie parti distribuiti, e ripetuti fino alla ripresa.

Interessante anche una riflessione sulle tonalità (p.293ss):

102. Per chi non avesse fatte le opportune riflessioni, ecco quali sono i principali caratteri de' Toni moderni.

C è un Tono grandioso, militare, atto ad esporre grandi avvenimenti, serio, maestoso, e di stepito [*sic*]. Il suo minore è un Tono Tragico, e atto ad esprimere grandi disavventure, morti di Eroi, ed azioni grandi, ma luttuose, funeste, e lugubri.

D è il Tono più allegro, e gajo che abbia la Musica: egli è strepitoso in sommo grado, atto ad esprimer feste, nozze, allegrie, giubili, esultazioni, encomj ec. Il suo minore totalmente opposto è estremamente malinconico, e tetro: è però di poco uso fuor delle modulazioni.

Eb è un Tono Eroico, maestoso all'estremo, grave, e serio: in tutti questi caratteri è superiore allo stesso C. [...]

E è un Tono assai stridulo, acuto, da fanciulli, piccolo, ed alquanto aspro. Il suo minore è quasi proscritto dalla Musica di buon gusto, fuorché nelle modulazioni.

F è maestoso, ma meno dell'Eb, e del C. [...] Il suo minore è attissimo ad esprimere il pianto [...].

G è un tono innocente, semplice, freddo, indifferente, e di poco effetto. Il suo minore ha quasi lo stesso Carattere del C terza minore: ma un poco meno grandioso [...].

Ab non si usa molto per la sua difficoltà. [...]

A è sommamente armonioso, espressivo, affettuoso, scherzevole, ridente, ed allegro. Il suo minore è all'opposto al sommo lugubre, e tetro. [...]

Bb è un Tono tenero, molle, dolce, effeminato [*sic*], atto ad esprimer trasporti o amore, vezzi, e grazie. Il suo minore poco si pratica per la troppa difficoltà.

B è Tono aspro, stridulo più dell'E [...]. Il suo minore è proscritto dalla Musica di buon gusto.

C'è anche qualche osservazione sulla scelta del tempo (p. 295):

103. Riguardo all'Andamento, è noto ad ognuno, che un movimento lento, grave, e posato è più atto a dare alla Melodia un'espressione grave, nobile, o patetica, che un movimento allegro, e vivace, che si lascerà [*sic*] per le espressioni allegre, e briose: un'andamento [*sic*] più veloce ancora, come un *allegro assai* è attissimo ad esprimere la collera, lo sdegno, l'agitazione ec.

104. Anche il tempo entra per la sua parte nell'espressione. Qualora si tratta di esprimere cose grandi, magnifiche, e maestose, il Tempo ordinario [C] è il più a proposito; la Tripola [3/4] è ottima per esprimere cose familiari, e triviali, la Dupla [2/4] ha un carattere ancora più piccolo, e meschino, La Sestupla [6/8] serve soltanto all'espressioni buffe, ridicole, o alle pastorali, a' balli, e simili.

Interessanti infine alcune riflessioni sullo stile teatrale (§108ss, p. 297ss), tra cui:

111. Devesi poi sapere la capacità, e l'effetto del Teatro per cui si scrive, poiché in un vaso piccolo, e ristretto conviene riempir di note l'istromentatura, e scriver molto trito, altrimenti ne languisce l'effetto. All'apposto [sic] ne' grandi Teatri, convien scrivere poche note, chiaro, e spianato con pochissima stromentatura, non spezzata, né trita, altrimenti ne risulterà confusione all'orecchie degl'ascoltanti.

Riassumendo: 1) l'*ouverture* dovrebbe avere soltanto un carattere vagamente allusivo all'argomento del dramma, concordando con esso lo spirito generale ma senza anticiparne i contenuti tematici, né legarsi direttamente alla prima scena (opinione condivisa da Rousseau e da Schulz, proprio in merito all'*ouverture* all'italiana); 2) dal punto di vista formale sarebbe praticamente identica al primo movimento di un trio, quartetto o sinfonia: può avere uno o due temi, ed essere preceduta o meno da un'introduzione (*preludio*); 3) la forma viene vista come sostanzialmente bipartita, l'eventuale zona modulante (che noi oggi chiamiamo *sviluppo*) non viene percepita come la parte centrale di una tripartizione, e può essere sostituita da un episodio cantabile (v. esempi in Mayr). Grande evidenza hanno invece i periodi cosiddetti di *passo caratteristico* (secondo tema) e di *cadenza*, in cui possiamo vedere il punto germinale del futuro crescendo e dei giri cadenzali che lo concludono; 4) le tonalità non sono tutte uguali: l'insistenza non solo sul loro presunto carattere, ma sull'effetto stridente o di cattivo gusto di alcune di esse testimonia probabilmente della sopravvivenza di accordature non equabili. Si noti in particolare la predilezione per il D, che -anche per l'evidente comodità per gli archi- è di gran lunga il tono più usato nelle *ouverture* operistiche. C'è comunque una sorta di codice (derivato dalla teoria greca?) che lega direttamente la scelta della tonalità alla situazione drammatica; 5) anche l'Andamento e la scelta del tempo sottostanno a un codice predefinito (v.); 6) interessante nella sua originalità la considerazione sulla densità di scrittura, che dovrebbe essere maggiore nelle opere scritte per teatri piccoli (per non sembrare vuota) e minore in quelle per teatri grandi (per ragioni di chiarezza): ciò che potrebbe in parte spiegare la scrittura di Paisiello, particolarmente scarna, guarda caso concepita per uno dei maggiori teatri dell'epoca (il San Carlo).

Gervasoni

Di poco successivo, il trattato di Gervasoni⁵⁰ è diviso in tre parti: I - Della teoria musicale; II - Introduzione alla pratica della musica; III - Della composizione musicale in generale. Quest'ultima contiene nozioni essenziali di contrappunto, armonia, nonché elementi di fraseologia e forma. Di qualche interesse il cap. XI, 'Composizione della musica instrumentale', par. 1, 'Della sonata' (p. 464ss.). Dopo aver dichiarato che la sonata consta solitamente di più movimenti, ammette che

si compongono ancora sonate d'un sol pezzo, il quale per lo più è un Allegro. [...] Un pezzo che si dà per una sonata, per semplice che sia, dev'essere formato da due parti, e queste per tal modo ordinate, che ciascheduna di esse racchiuda la conveniente modulazione. La prima parte deve aver principio nel tono che si è prescelto, a tenore del quale s'arri la chiave di quegli accidenti che al medesimo appartengono, e nel quale ordinatamente dispongasi l'invenzione della melodia, ed in tal modo che il motivo principale nasca ben chiaro e distinto. [...] Nella tessitura della prima parte, oltre alla distribuzione delle frasi con una buona e conveniente proporzione, si richiede necessariamente la prima modulazione ordinaria; di modo che, se il tono scelto è maggiore, deve questa prima parte terminare nel tono della quinta; e se il tono principale è minore, in quello della terza. Non havvi poi alcuna legge determinata pel giro della modulazione nella seconda parte d'un pezzo; ed in questa infatti non solo si praticano le diverse modulazioni ordinarie e straordinarie delle quali il tono principale è suscettibile, ma ancora secondo il capriccio de' compositori s'impiegano le modulazioni le più ricercate: purché il pezzo venga terminato nel tono principale che si dee mai sempre aver di mira, e nel qual infatti rimaner si dee più che negli altri toni relativi. [...] Riesce pur anche oggetto d'importanza nella seconda parte la replica d'alcune frasi praticate nella prima, avvertendo però di disporle nella seconda giusta la modulazione conveniente. E soprattutto gli è necessario di far seguire la replica d'alcune misure del motivo principale, che si può ancora usare immediatamente sul bel principio della seconda parte, avendo però riguardo in simil caso al trasporto del suddetto motivo nel tono proprio in cui s'incomincia una tale seconda parte, che per lo più è quello in cui si termina la prima. Dopo siffatta replica fa d'uopo rientrare nel tono principale del pezzo, come per lo più si pratica, onde farne nuovamente intendere il motivo nell'indicato tono principale; e questi ritorni poi servono mirabilmente rinforzar l'espressione ed a far risovvenire il primo pensiero della sonata medesima.

Nel par. VI ("Della sinfonia") del medesimo capitolo, richiama la tradizionale analogia tra sonata e sinfonia (p. 489):

Tutto quanto si è dimostrato nella formazione della sonata, si applichi alla composizione della sinfonia, la qual infatti altro non è che una sonata; ma nella quale, oltre alla melodia di quella sola parte sopra la quale tutto cade il compartimento del pezzo, vi regna una regolare armonia prodotta dalle varie parti alla principale unite.

⁵⁰ GERVASONI 1800 [1969].

Si noti che tra le varie forme menzionate nella III parte del libro compaiono oltre a diverse forme strumentali e vocali anche la musica da ballo e il "ballo teatrale", mentre non c'è nessuna menzione della sinfonia d'opera; quanto si evince dalla spiegazione della sonata non chiarisce quanti debbano essere i temi, né vi è alcuna menzione del crescendo. Inoltre, anche la parte dedicata all'aria solistica è piuttosto generica:

Si compongono arie d'un sol pezzo in allegro o in adagio, e se ne fanno ancora in due pezzi divise, il primo con un grado di movimento piuttosto lento, ed il secondo con un movimento più vivo. Si dà ancora all'aria la forma di rondò, e si variano, in somma, nella medesima i pezzi e i gradi di movimento, presso a poco come si pratica nella sonata instrumentale.

La riflessione appare quindi ancora lontana dall'Asioli de "la solita forma delle arie e de' duetti" (v. *infra*).

Koch

In questo dizionario enciclopedico della musica⁵¹ (terzo in area tedesca dopo quello di Walther del 1732 e quello di Sulzer del 1778), alla voce *Ouverture* (p. 1126ss.) l'autore, dopo aver ampiamente descritto il modello francese inventato da Lully (che riconosce essere ormai obsoleto), e i suoi adattamenti apportati da Mozart in *Die Zauberflöte*, scrive:

Die anjetzt gewöhnlichern Einleitungssätze zu großen Singstücken, denen man den Namen Oüvertüre giebt, haben eine unbestimmte und willkührliche Form; gemeiniglich giebt man ihnen eine dem ersten Allegro der Symphonie gleiche oder ähnliche Form. Auch der Charakter derselben ist, so wie der Charakter der Fuge in der Oüvertüre im engern Sinne des Wortes, unbestimmt, und richtet sich gemeiniglich nach dem Charakter des Singstückes, dem die Oüverture zur Einleitung dient.

Weil die Oüvertüre, sie erscheine in welcher Form sie wolle, als Eröffnungsstück zur Oper oder zu andern großen Singstücken gebraucht wird, so sucht man sie so interessant zu machen, als möglich ist, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu reizen, und ihre Erwartung in Hinsicht auf das Stuck selbst zu erhöhen.

Alla voce *Simfonie oder Symphonie* (p. 707ss) invece si legge:

Ein vollstimmiges und ausgeführtes Instrumentalstück für ein ganzes Orchester, welches ursprünglich dazu bestimmt ist, einem großen Singstücke, oder einer Kammer- oder Concertmusik zur Einleitung zu

⁵¹ KOCH 1802.

dienen, anjetzt aber auch bey andern Gelegenheiten, z. B. bey dem Schlusse eines Concerts oder zwischen den Akten einer Komödie u.s.w. gebraucht wird.

Quindi c'è una concezione "di servizio" della sinfonia: *serve* come introduzione o conclusione di un "grosso pezzo vocale" o di un concerto. Viene poi riportata letteralmente la definizione di Sulzer nella *Allgemeine Theorie* (v. *supra*); e dopo aver descritto i vari movimenti della sinfonia, viene a parlare nello specifico della sinfonia d'opera:

Die Opern- und Kirchensinfonien bestehen gemeinlich nur aus einem einzigen Satze von geschwinder oder mäßig geschwinder Bewegung, welcher, wie vorhin schon erinnert worden ist, den Charakter desjenigen Stückes einnehmen muß, dem es zur Einleitung dienet.

Per quanto riguarda la forma e costruzione fraseologica della sinfonia, fa rimando alla terza parte del suo *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (apparso in tre volumi tra il 1782 e il 1793), in cui spiegava che il primo movimento di sonata è diviso in due parti (*Theile*) e tre periodi principali (*Hauptperioden*). Come ha ben sottolineato Lester⁵², colpisce il fatto che la sua concezione della forma non si basi sul contrasto tra i temi, come sarebbe invece divenuto costante nella speculazione teorica successiva. La testimonianza di Koch è comunque particolarmente importante sia perché egli è il padre della fraseologia moderna (il citato *Versuch* è il più importante trattato teorico dell'ultimo quarto del '700), sia per quello che dice e non dice sull'argomento specifico: da un lato vi troviamo finalmente una riflessione su Mozart e l'evoluzione dell'*ouverture* alla francese; dall'altro, pur riconoscendo che ormai la forma prevalente è diventata quella della sonata ("il primo movimento di una sinfonia"), tace completamente tanto degli esempi che se ne trovano in Mozart (per tutti, l'*ouverture* delle *Nozze*), come dell'intero filone italiano del repertorio; si sente infine una vaga eco della speculazione francese intorno al fatto che l'*ouverture* debba catturare l'attenzione degli spettatori (v. Rousseau), e del fatto che debba avere attinenza col carattere del dramma che segue (v. Rameau, Gluck, Lacépède, Grétry).

Asioli

La figura di Asioli è ricordata come didatta e primo direttore del Conservatorio di Milano, istituito nel 1808. Allievo di padre Martini, scrisse numerosi trattati, tra cui

⁵² LESTER 1992, p. 295.

andrebbero ricordati, oltre al *Maestro di composizione*⁵³, il *Trattato d'armonia e d'accompagnamento* (Milano, 1813) e gli *Elementi di contrappunto* (Firenze, 1836). La sua speculazione teorica continua però a muoversi nel solco di quella settecentesca, ovvero sui fondamenti dell'armonia e del contrappunto, senza addentrarsi nelle problematiche della forma.

Basevi

Il primo accenno alle tematiche della forma operistica in Italia si trova nel notissimo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*⁵⁴, raccolta di saggi critici pubblicati dall'autore a più riprese e rielaborati in un'edizione complessiva apparsa nel 1859, contenente l'analisi di tutte le opere composte dal Bussetano fino a quell'anno, i.e. fino al *Simon Boccanegra* e all'*Aroldo*. A prescindere dal contenuto critico, è importante per il tentativo di basare la critica stessa sull'analisi, inventando anche un vocabolario *ad hoc*. Alcuni passi hanno fatto la storia dell'analisi del repertorio operistico successivo, come quello celebre sulla "solita forma de' duetti": parlando del duetto tra Rigoletto e Sparafucile, dice

la melodia è eseguita da un violoncello ed un contrabbasso, con le sordine ambidue. Questa strumentazione esprime così bene l'intimo senso dei personaggi, che puossi addurre come testimonio favorevole a coloro i quali avvisano non essere necessario che la melodia principale sia sempre sul labbro del cantante. Oltrechè si mostra con questo pezzo, che non manca l'effetto ancora quando altri si allontanano dalla **solita forma de' duetti**, cioè da quella che vuole un tempo d'attacco, l'adagio, il tempo di mezzo, e la Cabaletta".⁵⁵

Ma v. anche il seguente, sulle problematiche formali rispetto alla lingua:

Molti pensano, contro il vero, che, scrivendo sopra un libretto francese, il maestro sia obbligato di scrivere al gusto de' Francesi[...]. La vera difficoltà per un Italiano che scriva sopra un libretto francese, consiste nel dovere musicare dei pezzi che richiedono nuove forme; perché la poesia destinata al cantabile, nei melodrammi francesi, ora è troppo breve, ora troppo lunga, e quando si ripete molte volte, e quando s'interrompe con dei recitativi. Queste e tante altre cose impediscono di adoprare le forme musicali omai accettate oggigiorno in Italia".⁵⁶

⁵³ ASIOLI 1836.

⁵⁴ BASEVI 1859 [2001].

⁵⁵ BASEVI 1859 [2001], p. 261.

⁵⁶ BASEVI 1859 [2001], p. 302s.

Conclusioni

Alla luce di questo sommario richiamo alle principali testimonianze teoriche e didattiche del secondo '700 e del primo '800 possiamo ricavare alcune considerazioni:

-nonostante l'evidente superficialità -agli occhi di chi si occupa di forme musicali nel XXI secolo- delle riflessioni intorno alla forma, tutti i testimoni riconoscono l'esistenza di due modelli archetipici, ossia l'*ouverture* alla francese (bi- o tripartita, con un'introduzione lenta seguita da un fugato in tempo rapido, ed eventuale ritorno del tempo lento alla fine) e la sinfonia all'italiana (dapprima tripartita, poi in un solo movimento, comunque in tempo allegro, e assimilata alla sinfonia *tout-court*); peraltro l'appartenenza all'uno o all'altro filone non porta a una vera distinzione terminologica tra *ouverture* e *sinfonia*, dal momento che ad esempio Rosseau usa ugualmente il termine *ouverture* per parlare delle sinfonie d'opera italiane, mentre Koch usa indifferentemente i due termini. In questo senso noi continueremo a servirci di entrambi, pur con una preferenza per il primo, per via del suo più chiaro senso di *introduzione* all'opera che segue;

-l'*ouverture* è una sonata (Rosseau, Schulz, Galeazzi, Koch);

-da più parti si auspica che l'*ouverture* abbia un carattere adeguato al dramma che segue, "indirizzando" l'attenzione degli ascoltatori (Koch), senza tuttavia anticiparne didascalicamente i contenuti (Rousseau, Sulzer, Galeazzi);

-l'*ouverture* all'italiana, pur prediletta da Rousseau, non gode sempre di buona stampa [per qualcuno è sufficiente che faccia un po' di baccano e che richiami gli spettatori al silenzio; spettatori che, comunque, in Italia non ascoltano (Sulzer, ma tra le righe anche Rousseau)];

-nell'ambito della didattica della composizione, la riflessione sulla forma occupa ancora uno spazio marginale rispetto allo studio -molto più dettagliato, sia nella trattatistica teorica che nella pratica dei partimenti- dell'armonia e del contrappunto, onde alcuni dei trattati più importanti (Martini, Vallotti, Asioli) non ne parlano affatto;

-l'*ouverture* è in due parti (Galeazzi, Gervasoni, e implicitamente Sulzer, Koch), cosa che d'altronde era comunemente intesa anche per la sonata/sinfonia/quartetto: là dove noi oggi siamo soliti vedere una tripartizione (esposizione-sviluppo-ripresa) la teoria di fine '700 vedeva invece una semplice bipartizione (nelle parole di Galeazzi: preludio-primo motivo-modulazione-passo caratteristico-cadenza || *varie possibilità*-ripresa); fa eccezione Koch, per il quale nella sonata si trovano *tre* periodi (corrispondenti alla tripartizione di oggi), ma in cui

-curiosamente- l'importante aspetto del bitematismo come principio generatore del movimento è completamente ignorato. E' comunque accertato che il secondo tema -dato ancora per eventuale- debba presentarsi in una tonalità contrastante (V, III nel modo minore) nella prima parte, e nel tono d'impianto nella seconda (Galeazzi).

Fin qui gli aspetti -per così dire- positivi, ovvero esplicitamente dichiarati. Desta una certa sorpresa che altri aspetti, che oggi riterremmo invece aprioristicamente essenziali alla descrizione di un'*ouverture* all'italiana appartenente al periodo indicato, non ricevano alcuna menzione:

-le differenze tra una sonata/sinfonia e un'*ouverture* (quella che per noi oggi è la mancanza dello sviluppo, e che si potrebbe definire con termini settecenteschi come parte modulante all'inizio della seconda parte; la mancanza, nella maggior parte dei casi del segno di ritornello⁵⁷ in entrambe le parti dell'*ouverture*);

-le numerose diverse possibilità formali, che emergeranno più chiaramente dal cap. IV;

-l'introduzione lenta, che -presente spesso anche nella sinfonia- consolida via via la sua presenza fino a divenire praticamente costante (è incerto se debba riconoscersi il *preludio* che Galeazzi nell'articolazione della melodia pone prima del *primo motivo*);

-il ruolo del tematismo, non sempre assimilabile a quello che si incontra nella sinfonia *tout-court* (che per tutti, all'epoca, è quella di Haydn); in molti casi -ad esempio in Paisiello- è difficile identificare uno o più motivi dotati di una spiccata, riconoscibile e memorizzabile identità propria, tale da giustificare la definizione di "tema";

-la possibilità -non frequente ma comunque reale- di un impianto descrittivo dell'*ouverture* che ne faccia superare il classico impianto sonatistico (cfr. ad esempio i numerosi casi di *tempeste*);

-l'importante novità del *crescendo* (sui tempi e modi della sua comparsa, v. *infra*, cap. IV);

-l'eventuale rapporto tra i temi, e la loro relazione con il resto dell'opera a seguire;

-il collegamento tra la prima e la seconda parte;

-eventuali convenzioni timbriche, che in Rossini diventano la regola (es. primo tema agli archi, secondo ai legni); *a contrario*, Galeazzi menziona alcune convenzioni in merito alla scelta della tonalità e del tempo, mentre l'accento all'orchestra riguarda solo il rapporto con lo spazio teatrale cui l'opera è destinata.

⁵⁷ Cfr. HEPOKOSKI-DARCY 2006, p. 20.

Questa curiosa differenza di vedute tra la teoria coeva e quella successiva è stata ampiamente messa in luce, nel più ampio ambito della sonata, ad esempio da Hepokoski-Darcy⁵⁸, che partendo dalla constatazione che nella teoria settecentesca l'*idea* di sonata è comunque semplicemente bipartita, trae dall'analisi del repertorio un'ampia casistica che permette *oggi* di definire almeno cinque tipologie di forma-sonata, delle quali proprio la prima -bipartita senza sviluppo- corrisponderebbe tra l'altro a quella più comunemente adottata per l'*ouverture* all'italiana. Nel non detto c'è insomma tutto un ampio ventaglio di possibilità che teoria e didattica del '700 non ritenevano di dover approfondire, e che quindi va investigato *ex-post*, attraverso lo studio del repertorio. E' quanto ci apprestiamo a fare: ma per procedere dovremo prima dare uno sguardo alla programmazione delle principali "piazze" operistiche della Penisola, per verificare quali compositori -e in che misura- fossero davvero rappresentati nel periodo indicato, individuando così nomi e titoli utili a formare un campione storicamente e statisticamente significativo.

⁵⁸ HEPOKOSKI-DARCY 2006, *passim*.

CAPITOLO III

Cronologie

Come accennato nei capitoli precedenti, il bagaglio culturale di un moderno musicista in fatto di vita operistica tra fine '700 e inizio '800 risente inevitabilmente delle abitudini d'ascolto del nostro tempo, delle odierne programmazioni teatrali, di un gusto che si forma attraverso esperienze d'ascolto di autori ed epoche diverse, in cui non solo il classicismo coesiste con altri periodi storici, ma è esso stesso per così dire "viziato" nella sua percezione da scelte estetiche preventive, consegnateci dalla storia. Il rischio ovviamente è quello di credere che l'importanza che oggi diamo ad alcune figure sia la stessa attribuita loro dai loro contemporanei: così, se Mozart è fondamentale nella nostra comprensione del classicismo europeo, siamo inconsapevolmente indotti a ritenere che una siffatta opinione fosse altrettanto condivisa all'epoca. Ma c'è di più: la morte del melodramma come genere musicale, a partire almeno dal secondo dopoguerra, ha rafforzato una tendenza per così dire "archeologica" dei teatri d'opera sopravvissuti, tendenza che si manifesta sia nel dedicare oltre il novanta per cento della programmazione a titoli del passato, sia nel riproporre periodicamente un ristretto numero di titoli di un ancor più ristretto numero di compositori, che assumono pertanto un carattere "monumentale" probabilmente assai dissimile da quella che doveva essere la quotidianità di un genere di consumo tanto popolare quanto caduco.

Nel rimandare all'ampia bibliografia esistente sulla vita teatrale del Sette-Ottocento, è sembrato tuttavia opportuno consultare le cronologie disponibili per verificare cosa davvero si rappresentasse sulle principali piazze operistiche della Penisola. Premesso che non di tutti i teatri è disponibile una cronologia completa e dettagliata per il periodo indicato⁵⁹, va ricordato che i rivolgimenti politico-militari che sconvolsero praticamente tutte le città italiane, portando alla caduta dei regimi politici esistenti (dalle repubbliche di Genova e Venezia allo Stato della Chiesa, dalle monarchie sabauda e borbonica al governatorato austriaco della Lombardia, ecc.) comportarono a volte cesure nella vita teatrale e operistica (ad esempio il Regio di Torino rimase chiuso dal 1793 al 1797) o a drastici cambi di repertorio (come avvenne per il San Moisè di Venezia, dove la presenza di un'attrice protetta da Napoleone

⁵⁹ La fonte più importante di questo tipo di informazioni, l'*Indice de' teatrali spettacoli*, pubblicato a più riprese tra il 1764 e il 1823, contiene ampie lacune. Sulle fonti consultate per la presente ricostruzione cronologica, v. *infra*.

comportò una drastica "virata" verso il teatro di prosa in lingua francese che si protrasse, senza molto successo, per diversi anni⁶⁰); ciononostante, le stesse cronologie testimoniano di una vitalità del melodramma, che non solo si arricchisce di nuove sale (la Fenice, nel 1792) e generi (la farsa veneziana⁶¹), ma sembra anzi proseguire con intensità immutata (Milano, Napoli) o addirittura maggiore (Venezia, specialmente nell'ultima decade del '700), con una congerie di compositori e di titoli, che non di rado sono presenti in diverse annate e in diverse località della Penisola. La stessa sopravvivenza -pur a fasi alterne- della pubblicazione dell'*Indice de' teatrali spettacoli*, rivista a cadenza annuale attraverso la quale gli operatori del settore avevano modo di conoscere quanto si faceva nelle città diverse dalla propria, oltre a fornirci preziose informazioni di carattere cronologico, attesta l'esistenza di un *mercato* dell'opera lirica che non viene mai del tutto meno nonostante la crisi politica ed economica che la caduta dei vecchi regimi e l'occupazione francese porta con sé. Di fronte all'enorme quantità di dati, nell'impossibilità di tener conto di *tutti* i titoli rappresentati in *tutti* i teatri, al fine di individuare un campione qualitativamente e statisticamente significativo si è ritenuto di scegliere almeno le città più importanti, dando conto non solo della programmazione del teatro principale, ma anche di quelli secondari più significativi. Nelle maggiori città (Milano, Venezia, Napoli, Firenze) erano infatti presenti più sale con una propria autonoma programmazione; e se è vero che quella principale (come Scala, Fenice, San Carlo), come luogo "alto" legato alla nobiltà e all'*establishment* del potere, era normalmente deputata all'opera seria, mentre quelle secondarie, legate in genere a un pubblico più popolare, erano il luogo deputato all'opera buffa, all'opera giocosa, alla commedia sentimentale e alla farsa, non è tuttavia possibile stabilire una linea di demarcazione per generi, dato che non è raro incontrare opere serie nei cartelloni di sale più piccole, né -soprattutto- opere buffe o farse in quelli più augusti. La scelta è quindi caduta su: Milano (Teatro alla Scala, Teatro della Canobbiana, Teatro Carcano); Venezia (Gran Teatro La Fenice; Teatro di San Moisè; Teatro di San Benedetto); Napoli (Teatro di San Carlo; Teatro de' Fiorentini); Torino (Teatro Regio); Roma (Teatro Argentina); Bologna (Teatro Comunale); Firenze (Teatro La Pergola; Teatro degli Intrepidi, detto La Palla a Corda). Attraverso il raffronto della programmazione di questi teatri, avremo la possibilità di formarci un'idea un po' più precisa, seppur parziale, di quali compositori fossero davvero rappresentati nelle principali sale italiane, in che misura, e quale fosse la loro circolazione. Sorprenderà magari scoprire che, nonostante siano attestati titoli di compositori stranieri (ad esempio Dussek, Haydn, Hérold, Weigl), e anche di autori non più

⁶⁰ Cfr. MIGGIANI 1990.

⁶¹ Cfr. BRYANT 1989.

viventi in quegli anni (come Gluck) non risultano esecuzioni di opere di Mozart tra il 1791 e il 1807!

Le tabelle che seguono sono il frutto della collazione dei dati riportati dalle seguenti fonti:

Teatro alla Scala: GIAMPIERO TINTORI, *Cronologia opere, balletti, concerti 1778-1977*, Grafica Gutenberg Editrice, Milano 1979

Teatro della Canobbiana: POMPEO CAMBIASI, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano, 1778-1872*, Ed. Ricordi, Milano 1872

Teatro Carcano: BENIAMINO GUTIERREZ, *Il Teatro Carcano (1803-1914) - Glorie artistiche e patriottiche - Decadenza e resurrezione*, Arnaldo Forni Editore, Milano 1916

Teatro La Fenice: MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice - Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Albrizzi Editore, Venezia 1989

Teatro San Benedetto: FRANCESCO PASSADORE, FRANCO ROSSI, *Il teatro San Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Fondazione Levi 2003

Teatro San Moisè: MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Il Teatro di San Moisè (1793-1818). Cronologia degli spettacoli. Indici*, "Bollettino del Centro Rossiniano di Studi" XXX (1990), nn. 1-3, Pesaro, Fondazione G. Rossini

Teatro di San Carlo: CARLO MARINELLI ROSCIONI, *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1987 (a cura di)*, Guida Editori, Napoli 1987

Teatro de' Fiorentini: Wikipedia

Teatro Regio di Torino: VALERIA GUALERZI, GIORGIO GUALERZI, GIORGIO RAMPONE, *Momenti di gloria. Il teatro regio di Torino 1740-1936*, Daniela Piazza Editore, Torino 1990

Teatro Argentina: MARIO RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1978

Teatro Comunale di Bologna: LUIGI BIGNAMI, FELICE ROMANI, *Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel gran Teatro Comunale di Bologna dalla solenne sua apertura il 14 maggio 1763 a tutto l'autunno del 1880*, Bologna 1880 Presso l'Agenzia Commerciale

Per tutti i teatri in questione: Roberto VERTI (a cura di), *Un almanacco drammatico - L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, Fondazione Rossini, Pesaro 1996

Non si è ritenuto di mantenere la distinzione in stagioni (carnevale, primavera, autunno, ecc.) in quanto poco significativa ai nostri fini; tuttavia i titoli inaugurali della

stagione di carnevale (che di solito cominciava il 26 dicembre), e le cui rappresentazioni si succedevano poi per tutto il mese di gennaio, sono inseriti nell'anno solare successivo. Le opere sono riportate con il solo cognome del compositore e -in genere- il primo titolo, qualora ve ne sia più d'uno (giusta la prassi dell' "*ossia*"); per i titoli completi, si fa rimando al cap. IV.

	Teatro alla Scala - Milano	Teatro della Canobbiana - Milano
1791	*Zingarelli - La morte di Cesare (26/12/1790) *Borghi - La morte di Semiramide Anfossi - L'avaro Paisiello - La molinara Paisiello - Le vane gelosie Paisiello - Le gare generose Marcello da Capua - La donna di spirito	Astaritta - L'impresario in scompiglio Giordani - Cajo Mario Sarti - Giulio Sabino Cimarosa - I due supposti conti
1792	*Zingarelli - Pirro re di Epiro (26/12/1791) *Tarchi - Adrasto re d'Egitto Sarti - I finti eredi Salieri - Axur re d'Ormus Paisiello - Il fanatico in berlina *Zingarelli - Il mercato di Monfregoso	Coppola - I due fratelli perseguitati Coppola - Le nozze disturbate
1793	*B. Asioli - Cinna (26/12/1792) *Borghi - Egilina Sirotti - Pigmaliione Cimarosa - Il matrimonio segreto *Gnecco - Lo sposo di tre e marito di nessuna *Paër - L'oro fa tutto *Zingarelli - La secchia rapita P. Guglielmi - Lo sciocco poeta di campagna P. Guglielmi - La virtuosa bizzarra G. Coppola - I due fratelli perseguitati P. Guglielmi - Debora e Sisara	Paisiello - Nina pazza per amore P. Guglielmi - La sposa contrastata
1794	*Zingarelli - Artaserse (26/12/1793) *Portogallo - Demofonte P. Guglielmi - La virtuosa bizzarra G. Coppola - I due fratelli perseguitati Paisiello - Il fanatico in berlina G. Coppola - La giornata di Don Giampiccone P. Guglielmi - Debora e Sisara P. Guglielmi - La lanterna di Diogene *Nicolini - Le nozze campestri	

	Paisiello - I zingari in fiera	
1795	<p>*Tarchi - Le danaidi (26/12/1794)</p> <p>*Paër - Rossana</p> <p>Paisiello - La frascatana</p> <p>Cimarosa - Giannina e Bernardone</p> <p>Anfossi - Gli artigiani</p> <p>Sarti - Fra i due litiganti il terzo gode</p> <p>*Tarchi - L'impostura poco dura</p> <p>Cimarosa - L'italiana in Londra</p> <p>Cimador - Pigmaliione</p>	<p>Sarti - Le gelosie villane</p> <p>Paisiello - Il re Teodoro in Venezia</p>
1796	<p>*Tritto - Apelle e Campaspe (26/12/1795)</p> <p>*Zingarelli - Giulietta e Romeo</p> <p>Portogallo - Le confusioni nate dalla somiglianza ossiano I due gobbi</p> <p>Caruso - Gli amanti alla prova</p> <p>Martin - La capricciosa corretta</p> <p>Fioravanti - L'astuta in amore</p> <p>Zingarelli - La secchia rapita</p> <p>Cimarosa - Il convito</p> <p>*Gazzaniga - La vendemmia</p>	<p>Cimarosa - Il matrimonio segreto</p> <p>Gazzaniga - L'impresario in angustie</p> <p>Martin - Una cosa rara</p> <p>P. Guglielmi - Le due gemelle</p> <p>Paisiello - La molinara</p> <p>Gardi - Il convitato di pietra</p>
1797	<p>AAVV. - Ademira (26/12/1796)</p> <p>*Tarchi - La congiura pisoniana</p> <p>Fabrizi - La moglie capricciosa</p> <p>Paër - I molinari</p> <p>Caruso - L'albergatrice vivace</p> <p>Paisiello - Chi la dura la vince</p> <p>Salieri - Axur re d'Ormus</p> <p>Di Palma - La pietra simpatica</p> <p>Paër - Il principe di Taranto</p> <p>P. Guglielmi - La bella pescatrice</p> <p>Paisiello - Il barbiere di Siviglia</p>	<p>Paër - Le astuzie amorose</p> <p>Cimarosa - I due baroni di Grotta Azzurra</p> <p>Cimarosa - Chi dell'altrui si veste, presto si spoglia</p> <p>Paër - Il matrimonio improvviso</p> <p>Paër - I due sordi</p> <p>Portogallo - Il principe spazzacamino</p>
1798	<p>Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi (26/12/1797)</p> <p>*Zingarelli - Meleagro</p> <p>Mayr - Un pazzo ne fa cento</p> <p>Fioravanti - Gli amanti comici</p> <p>Fioravanti - Il furbo contro furbo</p> <p>Mayr - Il segreto</p> <p>Zingarelli - Pirro</p> <p>*G. Mosca - I matrimoni liberi</p> <p>*Cristiani - La città nuova</p>	<p>Pollini - La casetta nei boschi</p> <p>Fioravanti - Lisetta e Giannino</p> <p>Fioravanti - L'amore immaginario</p> <p>Fioravanti - L'astuta in amore</p> <p>Paisiello - Il fanatico in berlina</p> <p>Paisiello - Nina pazza per amore</p> <p>Cimarosa - Le astuzie femminili</p> <p>P. Guglielmi - Le due gemelle</p> <p>Nasolini - Merope</p>

	<p>Cimarosa - La ballerina amante</p> <p>Paisiello - I visionari</p> <p>Salieri - La scuola dei gelosi</p>	
1799	<p>*Nasolini - Il trionfo di Clelia (26/12/1798)</p> <p>*Nicolini - Gli Sciti</p> <p>Paisiello - Il re Teodoro in Venezia</p> <p>Paër - Griselda</p> <p>Portogallo - La donna di genio volubile</p> <p>*Farinelli - L'amor sincero</p> <p>*Nicolini - Il trionfo del bel sesso</p> <p>*Zingarelli - Il ritratto</p>	<p>Paër - Griselda</p> <p>Portogallo - La donna di genio volubile</p> <p>Martin - La capricciosa corretta</p>
1800	<p>Mayr - Lodoiska (26/12/1799)</p> <p>*Portogallo - Dante ovvero I sacrifici d'Ecate</p> <p>Sarti - Fra i due litiganti il terzo gode</p> <p>Mayr - Lubino e Carlotta</p> <p>Moreira - Il disertore francese</p> <p>Paisiello - Il barbiere di Siviglia</p> <p>Paër - Gl'intrighi del seraglio [sic]</p> <p>Cimarosa - Il matrimonio segreto</p> <p>Paisiello - L'inganno felice</p> <p>Mayr - L'equivoco ovvero le bizzarrie dell'amore</p>	
1801	<p>Zingarelli - Clitennestra (26/12/1800)</p> <p>*Nicolini - I baccanali di Roma</p> <p>Mayr - Che originali!</p> <p>Gazzaniga - Fedeltà ed amore alla prova</p> <p>Portogallo - Le donne cambiate ossia Il ciabattino</p> <p>Orland - Il podestà di Chioggia</p> <p>*Pollini - Il trionfo della pace</p> <p>*Pucitta - Il fuoruscito</p> <p>Nasolini - Gli opposti caratteri ossia Olivo e Pasquale</p> <p>*Mayr - Le due giornate</p> <p>Zingarelli - Il mercato di Monfregoso</p> <p>*Gazzaniga - Il marito migliore</p> <p>*G. Mosca - Il sedicente filosofo</p> <p>Mayr - Che originali!</p>	<p>Portogallo - La donna di genio volubile</p>
1802	<p>*Nicolini - I Manli</p> <p>*Mayr - I misteri eleusini</p>	

	<p>Orland - Il podestà di Chioggia</p> <p>Fioravanti - Le cantatrici villane</p> <p>*Orland - L'amore stravagante</p> <p>*Lavigna - La muta per amore ossia il medico per forza</p> <p>*Pucitta - Il puntiglio</p> <p>*G. Mosca - La fortunata combinazione</p> <p>*Fioravanti -La capricciosa pentita</p> <p>G. Mosca - Il sedicente filosofo</p> <p>Mayr - Il segreto</p>	
1803	<p>Mayr - Ginevra di Scozia (26/12/1802)</p> <p>*Fioravanti - L'orgoglio avvilito</p> <p>*V. Federici - Castore e Polluce</p> <p>Trento - Teresa vedova</p> <p>Lavigna - La muta per amore ossia il medico per forza</p> <p>*Fioravanti - La schiava di due padroni</p> <p>Orgitano - L'infermo ad arte</p> <p>Cimarosa - Le astuzie femminili</p> <p>Fioravanti - Le cantatrici villane</p> <p>Weigl - La principessa di Amalfi</p> <p>*G. Mosca - Chi vuol troppo veder diventa cieco</p> <p>*Mayr - Le finte rivali</p> <p>Weigl -L'amor marinaro</p> <p>Zingarelli - Il bevitore fortunato</p> <p>Paisiello - La molinara</p>	
1804	<p>*Mayr - Alonso e Cora (26/12/1803)</p> <p>Paisiello - I zingari in fiera</p> <p>*V. Federici - Oreste in Tauride</p> <p>Paisiello - La molinara</p> <p>Zingarelli - Giulietta e Romeo</p> <p>Mayr - L'equivoco ovvero le bizzarrie dell'amore</p> <p>Paisiello - La Nina pazza per amore</p> <p>*Mayr - Amor non ha ritegno</p> <p>*Ruggi - Il Sofì trippone ossia I desiderii</p> <p>*Lavigna - L'impostore avvilito</p> <p>Gazzaniga - La vendemmia</p> <p>Cimarosa - Il matrimonio per raggio</p>	

1805	<p>*Mayr - Eraldo ed Emma</p> <p>*Pavesi - Il trionfo di Emilia</p> <p>Farinelli - Odoardo e Carlotta</p> <p>Mayr - Elisa</p> <p>V. Federici - Castore e Polluce</p> <p>Pucitta - Li due prigionieri ossia La burla fortunata</p> <p>*Generali - Don Chisciotte</p> <p>Mayr - Lodoiska</p> <p>Paër - Griselda ossia La virtù al cemento</p> <p>*Gnecco - La prova di un'opera seria</p> <p>Pavesi - L'incognito</p>	
1806	<p>*Nicolini - Abenamet e Zoraide (26/12/1805)</p> <p>*V. Federici - Idomeneo</p> <p>Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi</p> <p>*Gnecco - Gli ultimi due giorni di carnevale</p> <p>Nicolini - Le nozze campestri</p> <p>Cimarosa - Il matrimonio segreto</p> <p>*Orland - I raggiri amorosi</p> <p>*Dussek Sormundi - La feudataria</p> <p>Fioravanti - La capricciosa pentita</p> <p>*Neri - I saccenti alla moda</p>	
1807	<p>*Mayr - Adelasia e Aleramo (26/12/1806)</p> <p>*Jannoni - Paolo Emilio</p> <p>Mayr - I misteri eleusini</p> <p>*Mayr - Né l'un né l'altro</p> <p>Mozart - [Così fan tutte ossia] La scuola degli amanti</p> <p>Paër - [Camilla o] Il sotterraneo</p> <p>P: Guglielmi - La scelta dello sposo</p> <p>Pucitta - Teresa e Wilk</p>	<p>Mayr - L'amore non ha ritegno</p> <p>Fioravanti - I puntigli per equivoco</p> <p>Paisiello - I zingari in fiera</p>
1808	<p>*Weigl - Cleopatra (19/12/1807)</p> <p>*E. Paganini - La conquista del Messico</p> <p>*Ray - Alessandro in Armozia</p> <p>Farinelli - La locandiera</p> <p>*Weigl - Il rivale di se stesso</p> <p>Mayr - Amor coniugale</p> <p>Paisiello - La scuffiara</p> <p>*Lavigna - Di posta in posta</p> <p>*L. Mosca - L'italiana in Algeri</p>	

	*Orlandi - La dama soldato Portogallo - L'oro non compra amore	
1809	*Nicolini - Coriolano (26/12/1808) *V. Federici - Ifigenia in Aulide *Lavigna - Orcamo *Weigl - L'uniforme *Bigatti - L'amante prigioniero *E. Paganini - Le rivali generose *Gnecco - I falsi galantuomini *Morlacchi - Le avventure di una giornata Weigl - Il rivale di se stesso	Gnecco - La prova di un'opera seria
1810	*Mayr - Raoul di Crequi (26/12/1809) *Pavesi - Arminia P. Guglielmi - Debora e Sisara *Lavigna - Chi s'è visto s'è visto Fioravanti - Le cantatrici villane Paisiello - La molinara ossia L'amor contrastato *E. Paganini - I filosofi al cimento *Farinelli - La contadina bizzarra *Pavesi - Ser Marcantonio Fioravanti - Camilla G. Mosca - Il sedicente filosofo	Cimarosa - Le trame deluse
1811	*Farinelli - Annibale in Capua (26/12/1810) *Nicolini - Abradate e Dircea Zingarelli - Il trionfo di Davide *G. Mosca - Con amore non si scherza *Generali - Chi non risica non rosica *Marinelli - L'equivoco fortunato *Nicolini - La casa dell'astrologo *G. Mosca - I pretendenti delusi Paisiello - Il barbiere di Siviglia	Portogallo - L'oro non compra amore
1812	*Pietro Casella - Virginia (26/12/1811) *Pavesi - Tancredi Zingarelli - La distruzione di Gerusalemme *Generali - La vedova stravagante *Orlandi - Il cicisbeo burlato Cimarosa - L'imprudente fortunato *G. Mosca - Le bestie in uomini *Rossini - La pietra del paragone Pavesi - Ser Marcantonio	Cimarosa - I nemici generosi

1813	<p>*Mayr - Tamerlano (26/12/1812)</p> <p>*P.C. Guglielmi - L'isola di Calipso</p> <p>Farinelli - I riti d'Efeso</p> <p>*P.C. Guglielmi - La presunzione corretta</p> <p>Mayr - L'imbroglio contro l'imbroglio ossia Belle ciarle e tristi fatti</p> <p>Pavesi - La festa della rosa</p> <p>Generali - L'amore prodotto dall'odio</p> <p>*P.C. Guglielmi - Ernesto e Palmira</p> <p>G. Mosca - I pretendenti delusi</p> <p>Mayr - Elisa</p> <p>Pavesi - Un avvertimento ai gelosi</p>	Cimarosa - I traci amanti
1814	<p>*Rossini - Aureliano in Palmira (26/12/1813)</p> <p>*G. Mosca - Avviso al pubblico</p> <p>Nicolini - Quinto Fabio</p> <p>Paër - Il fuoruscito</p> <p>Paër - Sargino ossia L'allievo dell'amore</p> <p>*Pavesi - Agatina o la virtù premiata</p> <p>Farinelli - Attila</p> <p>Mozart - [Così fan tutte ossia]La scuola degli amanti</p> <p>Paër - L'Agnese</p> <p>*Rossini - Il turco in Italia</p> <p>Generali - La vedova delirante</p> <p>Mozart - Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio</p> <p>*Mayr - Le due duchesse ossia La caccia dei lupi</p>	
1815	<p>*Nicolini - L'ira di Achille (26/12/1814)</p> <p>Mayr - Atar ossia Il serraglio d'Ormus</p> <p>Paër - Griselda ossia la virtù al cimento</p> <p>Mozart - Le nozze di Figaro</p> <p>Farinelli - Ginevra degli Almieri</p> <p>*Generali - L'impostore</p> <p>Rossini - L'italiana in Algeri</p> <p>Coccia - La donna selvaggia</p> <p>Coccia - I begli usi di città</p> <p>Weigl - L'imboscata</p> <p>G. Mosca - I pretendenti delusi</p>	

	Teatro Carcano - Milano	Teatro La Fenice - Venezia
1791		
1792		*Paisiello - I giuochi d'Agrigento Bianchi - Alessandro nell'Indie (1785) *Bianchi - Tarara ossia la virtù premiata
1793		*Giordani detto Giordanello - Ines de Castro Nasolini - Tito e Berenice *Zingarelli - Apelle *Alessandri - Virginia
1794		*Mayr - Saffo ossia i riti d'Apollo Eucadio Caruso - Antigono (Roma 1788) *Marcello di Capua - Achille in Sciro *Zingarelli - Il conte di Saldagna
1795		Zingarelli - Pirro (VE, S. Benedetto 1793) Bertoni - Temira e Aristo (S. Bened. 1776) Bertoni - Orfeo ed Euridice (S. Bened. 1776) *Nicolini - Artaserse Zingarelli - Demofonte (Trieste 1789) Zingarelli - Ifigenia in Aulide (MI, Scala, 1787)
1796		*Mayr - La Lodoiska Paisiello - Elfrida (NA, S. Carlo 1792) *Marinelli - Issipile Zingarelli - Giulietta e Romeo (MI, Scala, 1796) *Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi
1797		*Mayr - Telemaco nell'isola di Calypso Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi *Zingarelli - La morte di Mitridate Bianchi - La Morte di Cesare (VE, S. Samuele, 1788) Andreozzi - Giovanna d'Arco ossia La pulzella d'Orléans (Vicenza 1789) Mayr - La Lodoiska *Zingarelli - Carolina e Mexicow
1798	Zingarelli - Ines de Castro	Zingarelli - Il conte di Saldagna *Mayr - Lauso e Lidia Paisiello - L'Andromaca (NA, S. Carlo, 1797) Nucci - Imelda e Bonifazio Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi Nasolini - La morte di Semiramide (Roma,

		Argentina, 1792) *Portugal - Alceste
1799		*Anfossi - Zenobia in Palmira *Mayr - Adelaide di Gueschino Nasolini - Le feste d'Iside (FI; Pergola, 1794) *Basili - Antigona *Zingarelli - Il ratto delle Sabine
1800		Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi *Mayr - Gli Sciti *Nasolini/Marinelli - La morte di Cleopatra
1801		*Cimarosa - Artemisia Paisiello - I giuochi d'Agrigento Bertoni - Armida abbandonata (VE, S. Bened.,1780) Cimarosa - Penelope (NA, T. Fondo, 1794) *Mayr - Argene
1802		Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi *Farinelli - Il Cid delle Spagne Mayr - Lodoiska *Zingarelli - Edipo a Colono
1803	Farinelli - Teresa e Claudio Trento - Quanti casi in un sol giorno! Zingarelli - Ines de Castro F. Federici - Zaira [non risulta dalla cronologia]	Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi *Farinelli - La caduta della nuova Cartagine Nasolini/Gnecco - Vonima e Mitridate (Vicenza, 1796) *Farinelli - I riti d'Efeso
1804	Portogallo - La maschera fortunata Gardi - La donna ve la fa P. Guglielmi - La pastorella nubile Orlandi - Le lettere, ossia il sarto declamatore Paisiello - Il re Teodoro [in Venezia] Trento - Robinson secondo Nasolini - Merope Mayr - Adelaide di Gueselino	*Gnecco - Arsace e Semira Mayr - Polibete (MI, Scala, 1792) F. Federici - Zaira ossia il trionfo della religione (MI, Carcano, 1803 ma non risulta dalla relativa cronologia) *Farinelli - La vergine del sole
1805	Orlandi - Le nozze chimeriche, ossia Bietolino Fiorone Puccitta - Il duello per complimento Puccitta - Zelinda e Lindoro Gardi - L'incantesimo senza magia Sarti - Le gelosie villane Orlandi - I furbi alle nozze	*Pavesi - Fingallo e Comala *Pavesi - Amare e non voler essere amante ossia L'abitatore del bosco *Basili - La stravagante e il dissipatore *Mayr - La roccia di Fraeunstein *Generali - Orgoglio ed umiliazione *Mayr - Gli americani

	<p>Farinelli - Pamela maritata</p> <p>Farinelli - Il finto sordo</p> <p>Generali - Pamela nubile</p> <p>Paër - Camilla o Il sotterraneo</p> <p>Gazzaniga - La donna soldato</p> <p>P. Guglielmi - Due nozze e un sol marito</p> <p>Pavesi - L'accortezza materna</p> <p>Fioravanti - Gli amanti comici</p> <p>Fioravanti - Lisetta e Giannino</p> <p>Portogallo - La donna di genio volubile</p>	
1806	<p>Gnecco - Le nozze di Lauretta</p> <p>Cordella - Il ciarlatano, ossia I finti savoardi</p> <p>Palma - La sposa contrastata</p> <p>Fioravanti - La capricciosa pentita</p> <p>Marinelli - Il concorso delle spose</p> <p>Orlandi - Bietolino Fiorone</p> <p>Orgitano - Non credere alle apparenze</p> <p>Pavesi - L'accortezza materna</p> <p>Farinelli - La locandiera</p>	<p>Mayr - Ginevra di Scozia (TS, Grande, 1801)</p> <p>V. Federici - Castore e Polluce (MI, Scala, 1803)</p>
1807	<p>Dussech - La caffettiera di spirito</p> <p>Mayr - La musicomania ossia Che originali!</p> <p>G. Mosca - Il sedicente filosofo</p> <p>Paisiello - Il barbiere di Siviglia</p> <p>Paisiello - I filosofi immaginari</p> <p>Fioravanti - Le cantatrici villane</p>	<p>*Pavesi - I Cherusci</p> <p>*Pavesi - Sapersi scegliere un degno sposo ossia Amor vero, e amor interessato</p> <p>*Lavigna - Le metamorfosi</p> <p>Mayr - Le due giornate (MI, Scala, 1801)</p> <p>Weigl - La principessa di Amalfi (Vienna, Kärntnertheater, 1794)</p> <p>*Mayr - Belle ciarle e tristi fatti</p> <p>*Perotti - La vittima della propria vendetta</p>
1808	<p>Orlandi - Il podestà di Foggia</p> <p>Farinelli - La donna di genio volubile</p>	<p>*Farinelli - Calliroe</p> <p>Farinelli - Un effetto naturale (VE, S. Bened., 1803)</p> <p>*Pavesi - La festa della rosa</p> <p>Mayr - Elisa (VE, S. Bened., 1804)</p> <p>*Mayr - Il ritorno d'Ulisse</p>
1809		<p>*Farinelli - Il colpevole salvato dalla colpa</p> <p>Farinelli - Attila (LI, Teatro Ludovici, 1806)</p>
1810	<p>Farinelli - I riti d'Efeso</p> <p>Marinelli - I quattro rivali in amore</p> <p>Marinelli - Alessandro in Efeso</p>	<p>*Mellara - I Gauri</p>
1811	<p>Mayr - Le bizzarrie d'amore</p>	<p>*Farinelli - Idomeneo</p>

	P. Guglielmi - La sposa bisbetica Morlacchi - Corradino Fioravanti - Lisetta e Giannino Weigl - Amor marinaro Orlandi - Il fiore, ovvero Il matrimonio per isvenimento	*Coccia - Il sogno verificato
1812		*Pavesi - Teodoro
1813	Rossini - Demetrio e Polibio Portogallo - Omar di Temagene Farinelli - Teresa e Claudio P. Guglielmi - La scelta dello sposo	*Rossini - Tancredi
1814	Mayr - Oh, che originale G. Mosca - Il sedicente filosofo C. Guglielmi - Don Papirio	*Rossini - Sigismondo
1815	Rossini - L'italiana in Algeri (prima che alla Scala) Mayr - La rosa bianca e la rosa rossa	*Coccia - Euristea Radicati - Castore e Polluce (BO, Teatro del Corso, 1815) *Farinelli - Il vero eroismo ossia Adria serenata Rossini -Tancredi (VE, Fenice, 1813) *Farinelli - Zoraida

	Teatro San Moisè Venezia	Teatro San Benedetto Venezia
1791		*Bertoni - Angelica e Medoro *Winter - Catone in Utica *Bianchi - Seleuco, re di Siria
1792		*Winter - Il sacrificio di Creta, ossia Arianna e Teseo *Bianchi - Aci e Galatea *Nasolini- Eugenia
1793	F. Bianchi - Il cinese in Italia Giuseppe Rossi - L'impresario delle Smirne Cimarosa - I due baroni di Rocca Azzurra	*Tarchi - Dorval e Virginia *Nasolini/Trento - Gl'innamorati *Winter - I fratelli rivali *Nasolini - Amore la vince
1794	Portogallo - Rinaldo d'Aste Portogallo - Lo spazzacamino principe Bianchi - Il cinese in Italia Paisiello - La serva padrona V. Martini - Amore geloso Paër - I molinari	*Winter - Belisa, ossia La fedeltà riconosciuta *Caruso - Oro non compra amore, ossia Il barone di Moscabianca

	Paër - Il matrimonio improvviso Cimarosa - Il matrimonio segreto F. Bianchi - La capricciosa ravveduta P. A. Guglielmi - La bella pescatrice	
1795	Anfossi - Gli artigiani (26/12/1794) Gardi - La bella Lauretta Cimarosa - Il matrimonio segreto V. Martini - La capricciosa corretta Paër - L'intrigo amoroso	*Nasolini - I raggiri fortunati *P. Guglielmi - La pupilla scaltra
1796	Paisiello - Nina o sia La pazza per amore Niccolini - La donna innamorata V. Martini - La capricciosa corretta Portogallo - La donna di genio volubile Cimarosa - Il matrimonio segreto Fioravanti - L'astuta in amore Paër - L'amante servitore	*Nasolini - Merope *Nasolini - Gl'Indiani
1797	Portogallo - La donna di genio volubile V. Martini - L'isola piacevole Gardi - Amor l'astuzia insegna Ciamrosa - Il matrimonio per complimento Mayr - Il segreto Portogallo - Le donne cambiate Mayr -L'intrigo della lettera Portogallo - Lo spazzacamino principe	*Nasolini - Zaira
1798	Mayr - Il segreto Gardi - Venezia felicitata Portogallo - Le donne cambiate Gardi - La pianella persa Mayr -L'intrigo della lettera Portogallo - La maschera fortunata Di Capua - Furberia e puntiglio Gazzaniga - Fedeltà e amore alla prova Portogallo - L'equivoco in equivoco Portogallo - La madre virtuosa Gardi - Il finto stregone	*Portogallo - Fernando nel Messico *Mayr - Adriano in Siria *Bernardini - Le tre orfanelle, ossia La scuola di musica *Nasolini - Melinda *Mayr - Che originali! *Mayr - Amor ingegnoso *Mayr - L'ubbidienza per astuzia *Portogallo - Non irritar le donne, ossia Il chiamantesi filosofo
1799	Gazzaniga - Fedeltà e amore alla prova Di Capua - Il muto per astuzia Gardi - La semplice ovvero La virtù premiata Gardi - La pianella persa Portogallo - Non irritare le donne ovvero	*Marinelli - Le quattro mogli *Gardi - Il contravveleno *Marinelli - Bajazette *Mayr - Labino e Carlotta *Mayr - L'avarò

	<p>Il chiamantesi filosofo</p> <p>G. Mosca - L'apparenza inganna</p> <p>Trento - L'uomo di quarant'anni</p> <p>P.A.Guglielmi - Gli amanti della dote</p> <p>P.A.Guglielmi - La bella pescatrice</p>	<p>*Portogallo - La pazza giornata, ossia</p> <p>Il matrimonio di Figaro</p>
1800	<p>Paisiello - Il barbiere di Siviglia</p> <p>Cimarosa - Il credulo</p> <p>Cimarosa - Le trame deluse ossia</p> <p>Li raggiri scoperti</p> <p>G. Mosca - Amore e dovere</p> <p>Trento - Lucrezia romana in Costantinopoli</p> <p>P.A. Guglielmi - La pastorella nobile</p> <p>Gardi - La donna ve la fa</p> <p>Nasolini - Il torto immaginario</p> <p>Gardi - L'incantesimo senza magia</p> <p>Gardi - Il medico a suo dispetto</p> <p>Weigl - Amor marinaro</p> <p>Mayr - L'imbroglione e il castigamatti</p> <p>E. Paganini - Il matrimonio a forza</p> <p>Cimarosa - Il fanatico burlato</p>	<p>*Paër - La testa riscaldata</p> <p>*Paër - La sonnambula</p>
1801	<p>P.C.Guglielmi - Due nozze e un sol marito (29/12/1800)</p> <p>Capuzzi - Sopra l'ingannator cade l'inganno, ovvero I due granatieri</p> <p>Gardi - L'incantesimo senza magia</p> <p>Nasolini - Gli opposti caratteri</p> <p>Nasolini - Gli sposi infatuati</p> <p>Mayr - Che originali</p> <p>Gardi - La bottega del caffè</p> <p>Grazioli - I ripieghi ossia I gruppi al pettine</p> <p>Orgitano - Non credere alle apparenze ossia Amore intraprendente</p> <p>Cimarosa - L'impresario in angustie</p> <p>Basili - Conviene adattarsi</p> <p>Gazzaniga - Martino carbonaro</p> <p>Fabrizi - Li due castellani burlati</p>	<p>*Basili - L'unione mal pensata</p> <p>*Gardi - Diritto e rovescio, ovvero Una della solite trasformazioni nel mondo</p> <p>*Orgitano - Adelaide e Tebaldo</p>
1802	<p>Fioravanti - Amore e destrezza ovvero I contrattempi superati dall'arte</p> <p>Fioravanti -Le virtuose ridicole</p> <p>Orgitano - Non credere alle apparenze ossia</p>	<p>*Gardi - Il convitato di pietra</p> <p>*Mayr - I castelli in aria, ossia Gli amanti per accidente</p>

	<p>Amore intraprendente</p> <p>Spontini - Le metamorfosi di Pasquale</p> <p>Fioravanti - Amore aguzza l'ingegno</p> <p>Marinelli - Rocchetta in equivoco</p> <p>Paisiello - Il barbiere di Siviglia</p> <p>Pucitta - Verter</p> <p>Trento - Teresa vedova</p>	
1803	<p>Pavesi - Avvertimento ai gelosi</p> <p>Fioravanti - Le cantatrici villane</p> <p>Pavesi - L'amante anonimo</p> <p>Gnecco - La cena senza cena</p>	<p>*Gardi - Guerra con tutti, ovvero Danari e ripieghi</p> <p>*Gardi - Il fiore, ossia Il matrimonio per svenimento</p>
1804	<p>Pucitta - La burla fortunata ossia Li due prigionieri</p> <p>Trento - Crescono gli anni e scema il giudizio</p> <p>Fioravanti - Le virtuose ridicole</p> <p>Pavesi - Il chiamantesi filosofo</p> <p>Pavesi - L'accortezza materna</p> <p>Farinelli - La tragedia finisce in commedia</p> <p>Paër - La testa riscaldata</p> <p>Calegari - Il matrimonio scoperto</p> <p>Gonzales - L'avventuriere fortunato</p> <p>Farinelli - Odoardo e Carlotta</p>	<p>*Generali - Pamela nubile</p> <p>*Mayr - Elisa, ossia il Monte di San Bernardo</p> <p>*Gardi - Un buco nella porta</p> <p>Generali - La calzolaja</p>
1805	<p>Trento - Il cuccù scopre tutto</p> <p>Pavesi - L'accortezza materna</p> <p>Farinelli - Odoardo e Carlotta</p> <p>Generali - Misanthropia e pentimento</p> <p>Pavesi - Amor prodotto dall'odio</p> <p>Mayr - Elisa</p> <p>Cordella - Il ciarlatano ossia I finti savoardi</p> <p>Calegari - Il matrimonio scoperto</p> <p>Favi - I padri per ripiego</p> <p>Gardi - Sempre la vince amore</p> <p>P.C.Guglielmi - La scelta dello sposo</p> <p>Pucitta - Lo sposo di Lucca</p> <p>Mayr - Di locanda in locanda e sempre in sala</p> <p>P.C.Guglielmi - Una donna di spirito</p> <p>Trento - I due cognomi</p> <p>Mayr . L'amor coniugale</p> <p>Calegari - Erminia</p> <p>Mellara - La prova indiscreta</p>	

	Caruso - Quel ch'è fatto è fatto	
1806	Gnecco - La prima prova dell'opera Gli orazi e Curiazi Farinelli - Stravaganza e puntiglio Mayr - Erminia Mayr - L'amor coniugale P.C.Guglielmi - La scelta dello sposo V. Martini - La capricciosa corretta Mellara - Le recidive Aloisi - Pan per focaccia Pavesi - Amor vince l'inganno Portogallo - Le donne cambiate Farinelli - Il testamento e seicentomila franchi Pavesi - La sorpresa ossia Il deputato di Grossolantino Paisiello - La serva padrona Da Capua - Furberia e puntiglio	
1807	Farinelli - Bandiera d'ogni vento (26/12/1806) Farinelli - L'amico dell'uomo Orlandi - Pandolfo e Baloardo Farinelli - Il testamento e seicentomila franchi	
1808	Pavesi - Il servo padrone ossia L'amor perfetto Mayr - L'amor coniugale	
1809	Giuliani - Guerra in pace (26/12/1808) *Generali - Le lagrime di una vedova Girace - Molta paura e nessun male Pavesi - Il trionfo delle belle Farinelli - L'amico dell'uomo Generali - Il ritratto del duca Farinelli - L'incognita Gazzaniga - Fedeltà e amore alla prova Coccia - La verità nella bugia Farinelli - Il testamento e seicentomila franchi Gardi - L'incantesimo senza magia, ossia Don Fabio Polpettina	
1810	Generali - La moglie giudice del marito Gerace - Un perfetto ricambio Generali - Il ritratto del duca Farinelli - L'incognita	

	<p>Farinelli - Il testamento e seicentomila franchi</p> <p>Farinelli - La terza lettera e il terzo Martinello</p> <p>Portogallo - Il filosofo</p> <p>Mayr - Amor non soffre opposizioni</p> <p>Cordella - Il ciarlatano ossia I finti savoardi</p> <p>Generali - Le lagrime d'una vedova</p> <p>Generali - Pamela nubile</p> <p>Paisiello - Nina pazza per amore</p> <p>Nicolini - Le due gemelle</p> <p>Orgitano - Amore ed interesse, ossia L'inferno ad arte</p> <p>Generali - Adelina</p> <p>Calegari - Il prigioniero</p> <p>Farinelli - Non precipitare i giudizi ossia La vera gratitudine</p> <p>*Rossini - La cambiale di matrimonio</p> <p>Fioravanti - Capriccio e pentimento</p>	
1811	<p>Guarnaccia - L'ajo dell'imbarazzo</p> <p>Generali - Cecchina suonatrice di Ghironda</p> <p>Ayblinger - La burla fortunata</p> <p>Coccia - Una fatale supposizione ovvero Amore e dovere</p> <p>Mayr - L'amor filiale</p> <p>Generali - Adelina</p> <p>Generali - La sciocca per gli altri e l'accorta per sé</p> <p>Farinelli - Amor muto</p> <p>Coccia - I solitari</p> <p>Mellara - Zilia</p> <p>*Rossini - L'equivoco stravagante (?)</p> <p>*G. Mosca - I tre mariti</p>	
1812	<p>*G. Mosca - I tre mariti (27/12/1811)</p> <p>Farinelli - Amor muto (28/12/1811)</p> <p>*Rossini - L'inganno felice</p> <p>G. Mosca - Il finto Stanislao re di Polonia</p> <p>P.C. Guglielmi - La scelta dello sposo</p> <p>G. Mosca - Li pretendenti delusi</p> <p>Pavesi - Ser Marcantonio</p> <p>*Rossini - La scala di seta</p> <p>Cimarosa - Il matrimonio segreto</p>	

	<p>Dusseck - Il fortunato successo</p> <p>Pavesi - Amore e generosità</p> <p>Generali - Le lagrime d'una vedova</p> <p>Pavesi - L'avvertimento ai gelosi</p> <p>Farinelli - Odoardo e Carlotta</p> <p>Mellara - Il marito in imbarazzo</p> <p>*Rossini - L'occasione fa il ladro</p> <p>Farinelli - Ginevra degli Almieri</p>	
1813	<p>Generali - Isabella ossia Il più meritato compenso (27/12/1812)</p> <p>Coccia - Arrighetto</p> <p>Coccia - Matilde</p> <p>*Rossini - Il signor Bruschino</p> <p>Pavesi - Ser Marcantonio</p> <p>Orlandi - La dama soldato</p> <p>Pavesi - Una giornata pericolosa</p> <p>Farinelli - Il matrimonio per concorso</p> <p>Pavesi - La festa della rosa</p> <p>Farinelli - Ginevra degli Almieri</p> <p>Nasolini - Gli opposti caratteri</p> <p>Bolaffi - Il pastore e la pastorella delle Alpi</p> <p>Paër - Agnese</p> <p>P.C.Guglielmi - Le convenienze teatrali</p> <p>Generali - Luisina ossia L'amor materno</p> <p>Generali - La virtù premiata</p> <p>Coccia - Matilde</p> <p>Fioravanti - Le virtuose ridicole</p> <p>Gazzaniga - Il gran convitato di pietra</p> <p>Farinelli - Teresa e Claudio</p> <p>Paini - Amore e dovere</p> <p>Cimarosa - I due supposti conti</p> <p>Paër - Camilla lossia Il sotterraneo</p> <p>Rossini - L'inganno felice</p> <p>Cimarosa - Il matrimonio segreto</p> <p>Gardi - Don Fabio Polpettina</p> <p>Farinelli - Un effetto naturale</p> <p>Celli - Amore aguzza l'ingegno</p> <p>Fioravanti - La capricciosa pentita</p> <p>Gardi - La muta per amore</p> <p>Celli - La forza dell'immaginazione, ossia</p>	<p>*Coccia - La donna selvaggia</p> <p>*Rossini - L'italiana in Algeri</p>

	Il battuto contento	
1814	Gardi - La pianella perduta (26/12/1813) Rossini - L'inganno felice Celli - Amore aguzza l'ingegno Generali - Misanthropia e pentimento Portogallo - La maschera fortunaata Generali - Le lagrime d'una vedova Portogallo - Il chiamantesi filosofo Coccia - Il crescendo	
1815	Sogner - Maria Stuarda ossia I carbonari di Scozia Generali - Pamela nubile G. Mosca - I tre mariti Süssmayr - L'ape musicale Angelini - Il matrimonio notturno Pajni - La cameriera astuta Tadolini- Le bestie in uomini Rossini - L'italiana in Algeri Coccia - La donna selvaggia *Pacini - Bettina vedova Pajni - La figlia dell'aria P.C.Guglielmi - La serva bizzarra Coccia - Arrighetto	*Coccia - Clotilde

	Teatro di San Carlo Napoli	Teatro de' Fiorentini Napoli
1791		*P. Guglielmi - Le false apparenze *Marcori - La dispettosa in amore
1792	Sarti - Medonte Marinelli - Arminio Paisiello -Elfrida	*Piccinni - La serva onorata *Marinelli - Lo sposo a forza
1793	Piccinni - Ercole al Termedonte Andreozzi - Sofronia e Olindo Paisiello - Olimpiade Marinelli - Attalo re di Bitinia Andreozzi - Giasone e Medea	*Piccinni - Le trame in maschera *Andreozzi - Le nozze inaspettate *Marinelli - I vecchi delusi
1794	Paisiello - Elvira Bianchi - Ines de Castro Paër - Ero e Leandro Paisiello - Didone abbandonata	*Cimarosa - Le astuzie femminili

1795	Himmel - La morte di Semiramide P. Guglielmi - Debora e Sisara P. Guglielmi - Il trionfo di Camilla Andreozzi - Arsinoe Zingarelli - Gli Orazi	*Palma - La pietra simpatica
1796	Marinelli - Lucio Papirio Tritto - Apelle e Campaspe	Portogallo - L'inganno poco dura
1797	Cimarosa - Artemisia regina di Caria Curci - Consalvo di Cordova Paisiello - Andromaca	*Palma - Gli amanti ridicoli
1798	De Santis - Antigono P. Guglielmi - Gionata Maccabeo P. Guglielmi - La morte di Cleopatra Piticchio - La vendetta di Medea P. Guglielmi - Ippolito	*Cimarosa - L'apprensivo raggirato
1799	Tritto - Nicaboro in Jucatan	*Fioravanti - Le cantatrici villane
1800	Tritto - Ginevra e Ariodante	*P. Guglielmi - Gli amanti in cemento
1801	Cercià - Scipione in Cartagine	*L. Mosca - L'amore per inganno *P. Guglielmi - La fiera
1802	Andreozzi - Sesostri P. Guglielmi - Siface e Sofonisba Andreozzi - Armida e Rinaldo Tritto - Gonzalvo	*L. Mosca - Il ritorno impensato *Palma - Il pallone aerostatico *Capotorti - Le nozze per impegno ovvero L'ingegno superato *Orgitano - Amore ed interesse, ossia L'inferno ad arte
1803	Tritto - Ginevra e Ariodante Andreozzi - Piramo e Tisbe P. Guglielmi - Asteria e Teseo Capotorti - Obeide ed Atamare	*Prota - Il servo furbo *L. Mosca - La vendetta femminile
1804	Paisiello - Andromaca Niccolini - Peribea e Telamone Mayr - Ginevra di Scozia Trento - Ifigenia in Aulide	*P. Guglielmi - Il naufragio fortunato *P. Guglielmi - L'equivoco fra gli sposi
1805	Capotorti - Ciro Trento - Andromeda Tritto - Gonzalvo Zingarelli - L'oracolo sannita	*Capotorti - Bref il sordo *Palma - Le seguaci di Diana *P. Guglielmi - Amor tutto vince
1806	P. Casella - Paride Zingarelli - Il trionfo di Davide Nasolini - Merope	*P. Guglielmi - La sposa del Tirolo

	Farinelli/Pavesi/Zingarelli - Ines de Castro De Santis - Licurgo Cimarosa - Artemisia	
1807	Andreozzi - Il trionfo di Tomiri Mayr - Elisa Farinelli - Climene Cordella - L'albergatrice scaltra Pavesi - Aristodemo Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi	*P. Guglielmi - Amori e gelosie tra congiunti *L. Mosca - I finti viaggiatori
1808	Cimarosa - Penelope Paisiello - I Pitagorici Sacchini - Edipo a Colono Niccolini - Traiano Gnecco - Argete	*Brunetti - Il libretto alla moda *Palma - L'erede senza eredità
1809	Zingarelli - Giulietta e Romeo De Luca - Giulio Sabino Mozart - La clemenza di Tito Pavesi - Aristodemo Anonimo - Il Natale di Alcide Cordella - Annibale in Capua Mayr - I misteri eleusini	
1810	De Luca - Bajazet Tritto - Cesare in Egitto Tritto - Marco Albino in Siria Mayr - Adelasia ed Aleramo Pavesi - Odoardo e Cristina E. Paganini - La conquista del Messico	*Palma - Lo scavamento *L. Mosca - Le spose a sorte *Palma - I furbi amanti
1811	Gnecco - La prova di un'opera seria Spontini - La vestale Pavesi - La giardiniera abruzzese	
1812	Paisiello - Pirro Portogallo - L'oro non compra amore L. Mosca - Il salto di Leucade Orlandi - La dama soldato Gluck - Ifigenia in Aulide Niccolini - I Manlii Manfroce - Ecuba	*G. Mosca - Gli amori e l'armi *Palma - Il palazzo delle fate
1813	F. Federici - Zaira Generali - Gaulo ed Oitona Fioravanti - Nefte	*Cordella - Una follia *G. Mosca - La diligenza a Joigni ossia Il collaterale

	<p>Farinelli - I riti di Efeso Capotorti - Marco Curzio Niccolini - I Manlii Farinelli - I riti di Efeso Spontini - La vestale Garcia - Il califfo di Bagdad Mayr - Medea in Corinto</p>	<p>*L. Mosca - L'audacia delusa *Palma - Le miniere di Polonia *G. Mosca - Don Gregorio imbarazzato *Generali - Eginardo e Lisbetta</p>
1814	<p>Fioravanti - L'Africano generoso Niccolini - I bacchanali di Roma Garcia - Diana ed Endimione Ricci - Partenope Farinelli - Donna Caritea regina di Spagna Garcia - La donzella di Raab Mayr - Medea in Corinto Niccolini - I Manlii Spontini - La vestale</p>	<p>*Mayr - Elena *Cordella - L'avaro *G. Mosca - Carlotta ed Enrico</p>
1815	<p>Mayr - Ginevra di Scozia Mayr - Arianna in Nasso G. Mosca - I pretendenti delusi Hérold - La gioventù di Enrico V Mayr - Alonso e Cora Garcia - Il califfo di Bagdad Mozart - Le nozze di Figaro Paër - Sargino Nasolini - La morte di Semiramide Rossini - Elisabetta regina d'Inghilterra Mayr - Medea in Corinto Mayr - Alonso e Cora Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi</p>	<p>*Capotorti - Ernesta e Carlino ovvero I due Savoiaridi *Cordella - L'azzardo fortunato *Chelard - La casa da vendere *Prota - Il cimento felice *Carafa - La gelosia corretta</p>

	Teatro Regio Torino	Teatro Argentina Roma
1791		<p>Giordani - Medonte re di Epiro Tarchi - Tito Manlio Bianchi - Caio Ostilio</p>
1792	<p>Giordani - Atalanta (26/12/1791) Zingarelli - Annibale in Torino</p>	<p>Tarchi - L'olimpiade Nasolini - La morte di Semiramide</p>
1793		
1794		

1795		
1796		Andreozi - Il trionfo di Arsace (26/12/1795) Curcio - Giulio Cesare in Egitto
1797		Persichini - Tullo Ostilio (26/12/1796) Cimarosa - Achille all'assedio di Troia
1798	Ottani - La clemenza di Tito (26/12/1797) Tarchi - Alessandro nelle Indie	Caruso - La Lodoiska (26/12/1797) P. Guglielmi - Amore in villa
1799	Andreozi - Argea (26/12/1798) Zingarelli - I veri amici repubblicani	G. Mosca - Ifigenia in Aulide
1800		Paisiello - Il barbiere di Siviglia
1801	Nasolini - Merope (26/12/1800) AAVV - Ildegerta Mayr - L'equivoco ossia Le bizzarrie dell'amore Paër - Griselda o La virtù al cimento Puccitta - Il fuoriuscito Fioravanti - L'astuta in amore ossia il furbo malaccorto	
1802	Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi (26/12/1801) G. Mosca - Ariodante o Ginevra di Scozia Orlandi - Il podestà di Chioggia Trento - Teresa vedova Farinelli - Bandiera d'ogni vento o L'amante per forza Farinelli - Teresa e Claudio Fioravanti - La trasformazione immaginaria	
1803	G. Mosca - Sesostri (26/12/1802) B. Asioli - Gustavo al Malabar	P. Guglielmi - La cantatrice di spirito
1804	Zingarelli - Ines di Castro (28/12/1803) Mayr - Lodoiska	Nicolini - Fedra (26/12/1803) F. Federici - Zaira
1805	Haydn - Armida (27/12/1804) Federici - Sofonisba Nasolini - Mitridate	P. Guglielmi - Ines de Castro Trento - Semira regina di Cambaia
1806	Orlandi - Corrado (26/12/1805) Lavigna - Coriolano	
1807	Cimarosa - L'olimpiade (26/12/1806) Lavigna - Hoango	Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi Tritto - Andromaca e Pirro Nicolini - Traiano in Dacia
1808	Mayr - Adelasia e Aleramo (29/12/1807)	Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi

	V. Federici - La conquista delle Indie orientali	Nicolini - Traiano in Dacia Mayr - I Cheruschi
1809	Pavesi - I Cherusci (26/12/1808) Lavigna - Palmerio e Claudia	Curcio - Amazilda (27/12/1808) Neri - Talestri regina d'Egitto
1810	Pavesi - Elisabetta d'Inghilterra (26/12/1810) Nicolini - Dario Istaspe	Farinelli - Il colpevole salvato dalla colpa Morlacchi - Le Danaidi
1811	Nicolini - Angelica e Medoro ossia L'orlando (26/12/1810) Nicolini - Traiano in Dacia	Farinelli - I riti d'Efeso Zingarelli - Baldovino
1812	Pavesi - Nitteti (26/12/1811) Farinelli - I riti d'Efeso Dusik - Gerusalemme distrutta	P. Guglielmi - Un vero amore non ha riguardi Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi Farinelli - La locandiera vivace Pavesi - Ser Marcantonio
1813	Federici - Castore e Polluce Farinelli - Lauso e Lidia	Del Fante - Tito in Langres (226/12/1812) Raimondi - Amuratte II
1814	Generali - Bajazet (26/12/1813) E. Paganini - Cesare in Egitto	Nicolini - Traiano in Dacia
1815	Rossini - Tancredi (26/12/1814) Farinelli - Scipione in Cartagine Paër - Griselda o La virtù al cemento	Rossini - Tancredi Andreozzi - Il trionfo di Alessandro Magno il Macedone G. Mosca - La diligenza Mayr - I misteri eleusini

	Teatro Comunale Bologna	Teatro La Pergola Firenze
1791		P. Guglielmi - Debora e Sifara Fioravanti - Con i matti il savio la perde ovvero Le pazzie a vicenda Martini - Una cosa rara Paisiello - Pirro Nasolini - Teseo Astige
1792	Anfossi - Zenobia in Palmira Bianchi - Seleuco re di Siria (Teatro Zagnoni)	Nasolini - Calliroe AA.VV. - Olimpiade Rispoli - Il trionfo di David Salieri - La cifra Rutini - Il matrimonio per industria Rutini - Don Giovanni Rutini - L'impresario in angustie AA.VV. - L'Artaserse Isola - Le Danaidi

1793		<p>Scalart - Il Sarabes</p> <p>AA.VV. - Il Temistocle</p> <p>P. Winter Tedesco - I sacrifici di Creta, ossia Arianna e Teseo</p> <p>Paisiello - Il Pirro</p> <p>Andreozzi - Ines de Castro</p> <p>Portogallo - Il Cinna</p>
1794		<p>AA.VV. - Margarita di Valdemar regina di Danimarca</p> <p>Nasolini - Le feste d'Iside</p> <p>Zingarelli - Gerusalemme distrutta</p> <p>Portogallo - La vedova raggiratrice, ossia I due sciocchi delusi</p> <p>Cimarosa - Il matrimonio segreto</p> <p>Ifovart -L'avviso ai maritati</p> <p>Zingarelli - Antigono</p> <p>Zingarelli - Alzira</p>
1795	Zingarelli - Apelle e Campaspe	<p>Giordaniello - Caio Ostilio</p> <p>Curcio - Il trionfo di Scipione in Cartagine</p> <p>P. Guglielmi - Il trionfo di Giuditta</p> <p>Cimarosa - Le astuzie femminili</p> <p>Curcio - Emira e Zopiro</p>
1796	Nasolini - La Merope AA.VV. Ines de Castro	<p>P. Guglielmi - La Griselda</p> <p>Paër - L'orfana riconosciuta</p> <p>V. Martini - La capricciosa corretta</p> <p>Paisiello - Nina pazza per amore</p> <p>AA.VV. - Zenobia in Palmira</p> <p>Curcio - L'acquisto di Granata</p>
1797	Zingarelli - Alzira	<p>Paisiello - I giuochi d'Agrigento</p> <p>AA.VV. - La statira</p> <p>Tarchi - Ester</p> <p>Nicolini - Alzira</p> <p>V. Fiocchi - Argea</p>
1798		<p>Basili - Achille all'assedio di Troia</p> <p>Nicolini - La clemenza di Tito</p> <p>Moneta - Il trionfo di Gedeone</p> <p>Fioravanti - Il furbo contro il furbo</p> <p>Portogallo - Le donne cambiate</p> <p>Cimarosa - Il marito disperato</p> <p>Basili - Il ritorno d'Ulisse</p>

		Moneta - Oreste
1799		Zingarelli - Giulietta [e] Romeo Paër - Tegene e Laodicea Andreozzi - Saule P. Guglielmi - L'inganno per amore Nasolini - Monima e Mitridate
1800		G. Mosca - Rinaldo e Armida
1801		[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1802	Gnecco - Il nuovo podestà ??? - Inganno per amore Bianchi - Antigone	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1803	??? - La vendetta di Nino Farinelli - La vergine del sole Nicolini - La selvaggia nel Messico	Del Fante - La clemenza di Tito Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi Andreozzi - Il trionfo di Claudia Nasolini - Merope Mayr - Adelaide Portogallo - Il ritorno d'Ulisse
1804	Zingarelli - Il conte di Saldagna Paër - Lodoviska	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1805	Gnecco - Filandro e Carolina Gnecco - L'amor in musica	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1806		[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1807	Zingarelli - Giulietta e Romeo Generali - I due gemelli Cimarosa - Il marito disperato Paër - Il principe di Taranto Paisiello - Il re Teodoro in Venezia Pavesi - Un avvertimento ai gelosi	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1808	Mayr (?) - Ginevra di Scozia	Zingarelli - Giulietta e Romeo Cimarosa - Gli Orazi e Curiazi Generali - Lo sposo in bersaglio L. Mosca - I sposi in cimento Cimarosa - Giannina e Bernardone
1809	Paër - La locanda dei vagabondi Mayr - Il matrimonio per concorso (NB: in orchestra nella stagione di carnevale compare come Maestro al cembalo Gioachino Rossini)	P. Guglielmi - Guerra aperta, ossia Astuzia contro astuzia Nicolini - Le due gemelle

	Nicolini - Traiano in Dacia Nicolini - Artemisia	
1810		[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1811	Paër - Sargino e Griselda Paër - Ziglia	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1812	Mayr - Adelasia e Aleramo Generali - Attila	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1813		[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1814	Rossini - Tancredi Rossini - L'italiana in Algeri	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1815		[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]

	Firenze - Teatro degli Intrepidi detto Palla a corda
1791	Sarti - Il Cleomene
1792	Gazzaniga - La moglie capricciosa Andreozzi - Angelina e Medoro Zingarelli - Il Pirro Andreozzi - Gli amanti in Tempe
1793	Palma - L'ingaggiatore di campagna Gnecco - I filosofi burlati Da Capua - L'ultima che si perde è la speranza Cimarosa - Il matrimonio segreto Portogallo - La confusione delle somiglianze, ossia I due gobbi Trento - La finta ammalata
1794	Giuliani - Il finto ciarlatano Paër - L'inganno in trionfo Paër - Idomeneo Mango - ???
1795	Rutini - Il locandiere burlato La Motte - Rinaldo d'Aste Nasolini - La morte di Cleopatra

	Lovari - La dama d'un giorno
1796	Portogallo - La Zuliana
1797	Rutini - Il gazzettiere olandese Portogallo - Il ritorno di Serse Fiocchi - Olimpia
1798	Giuliani - Il medico burlato Rutini - Il padre fanatico Farinelli - Antioco in Egitto Spontini - Teseo riconosciuto
1799	Portogallo - La maschera fortunata Nasolini - Il medico di Lamo Nasolini - La morte di Semiramide
1800	Romani - Il fanatico per la musica
1801	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1802	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1803	
1804	
1805	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1806	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1807	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1808	Coccia - Il poeta fortunato P. Guglielmi - La scelta dello sposo P. Guglielmi - Le convenienze teatrali Girace - Il finto sordo Pavesi - Oreste in Tauride Pavesi - I Cherusci
1809	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1810	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1811	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1812	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]
1813	[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]

	<i>spettacoli]</i>
1814	<i>[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]</i>
1815	<i>[annata mancante nell'Indice de' teatrali spettacoli]</i>

Al fine di comprendere meglio le informazioni ricavabili dalle cronologie, possiamo estrapolare alcuni dati relativi ai compositori effettivamente prodotti nei teatri indicati, riportandone i titoli (in ordine alfabetico); tra parentesi, il numero complessivo di anni in cui quel titolo è stato presente (non indicato se unico), seguito dalle città:

Felice ALESSANDRI (1747-1798)

Virginia (VE)

Giuseppe ALOISI

Pan per focaccia (VE)

Gaetano ANDREOZZI (1755-1826)

Gli amanti in Tempe (FI)

Angelina e Medoro (FI)

Argea (TO)

Armida e Rinaldo (NA)

Arsinoe (NA)

Giasone e Medea (NA)

Giovanna d'Arco ossia La pulzella d'Orléans (VE)

Ines de Castro (FI)

Le nozze inaspettate (NA)

Piramo e Tisbe (NA)

Saule (FI)

Sesostri (NA)

Sofronia e Olindo (NA)

Il trionfo di Alessandro Magno il Macedone (RM)

Il trionfo di Arsace (RM)

Il trionfo di Claudia (FI)

Il trionfo di Tomiri (NA)

Pasquale ANFOSSI (1727-1797)

Gli artigiani (2: MI, VE)

L'avaro (MI)

Zenobia in Palmira (2: VE, BO)

ANGELINI (?)

Il matrimonio notturno (VE)

Bonifazio ASIOLI (1769-1832)

Cinna (MI)

Gustavo al Malabar (TO)

Gennaro ASTARITTA (1749-1805)

L'impresario in scompiglio (MI)

Johann Kaspar AYBLINGER (1779-1867)

La burla fortunata

Francesco BASILI (1767-1850)

Achille all'assedio di Troia (FI)

Antigona (VE)

Conviene adattarsi (VE)

Il ritorno d'Ulisse (FI)

La stravagante e il dissipatore (VE)

L'unione malpensata (VE)

Marcello BERNARDINI (1730?-1799)

Le tre orfanelle, ossia La scuola di musica (VE)

Ferdinando BERTONI (1725-1813)

Angelica e Medoro (VE)

Armida abbandonata (VE)

Orfeo ed Euridice (VE)

Temira e Aristo (VE)

Francesco BIANCHI (1752-1810)

Aci e Galatea (VE)

Alessandro nell'Indie (VE)

Antigone (BO)

Caio Ostilio (RM)

La capricciosa ravveduta (VE)

Il Chinese in Italia (2: VE)

Ines de Castro (NA)

La morte di Cesare (VE)

Seleuco re di Siria (2: VE, BO)

Tarara ossia La virtù premiata (VE)

Carlo BIGATTI (1779-1853)

L'amante prigioniero (MI)

Michele BOLAFFI (1769-?)

Il pastore e la pastorella delle Alpi (VE)

Giovanni Battista BORGHI (1738-1796)

La morte di Semiramide; Egilina (MI)

Antonio BRUNETTI (?1767-post 1845)

Il libretto alla moda (NA)

Luigi Antonio CALEGARI (1780-1849)

Erminia (VE)

Il matrimonio scoperto (2:VE)

Il prigioniero (VE)

Luigi CAPOTORTI (1767-1842)

Bref il sordo (NA)

Ciro (NA)

Ernesta e Carlino ovvero I due savoardi (NA)

Marco Curzio (NA)

Le nozze per impegno ovvero L'ingegno superato (NA)

Obeide ed Atamare (NA)

Giuseppe Antonio CAPUZZI (1755-1818)

Sopra l'ingannator cade l'inganno, ovvero I due granatieri (VE)

Michele CARAFA (1787-1872)

La gelosia corretta (NA)

Luigi CARUSO (1754-1823)

L'albergatrice vivace (MI);

Gli amanti alla prova (MI)

Antigono (VE)

La Lodoiska (RM)

Oro non compra amore, ossia Il barone di Moscabianca (VE)

Quel ch'è fatto è fatto (VE)

Pietro CASELLA (1769-1843)

Paride (NA)

Virginia (MI)

Filippo CELLI (1782-1856)

Amore aguzza l'ingegno (2: VE)

? CERCIA' (?-?)

Scipione in Cartagine (NA)

Andrea [Hippolyte-André-Jean-Baptiste] CHELARD (1789-1861)

La casa da vendere (NA)

Domenico CIMAROSA (1749-1801)

Achille all'assedio di Troia (RM)
L'apprensivo raggirato (NA)
Artemisia [diversa dalla seguente] (VE)
Artemisia regina di Caria (2: NA)
Le astuzie femminili (4: MI, NA, FI)
La ballerina amante (MI)
Chi dell'altrui si veste, presto si spoglia (MI)
Il convito (MI)
Il credulo (VE)
I due baroni di Grotta [alias *Rocca*] *Azzurra* (2: MI, VE)
I due supposti conti (2: MI, VE)
Il fanatico burlato (VE)
Giannina e Bernardone (xxMI, FI);
L'impresario in angustie (VE)
L'imprudente fortunato (MI)
L'italiana in Londra (MI)
Il marito disperato (2: BO, FI)
Il matrimonio per complimento (VE)
Il matrimonio per raggio (MI);
Il matrimonio segreto (10: MI, VE, FI)
I nemici generosi (MI)
L'Olimpiade (NA)
Gli Orazi e Curiazi (15: MI, VE, NA, TO, RM, FI)
Penelope (2: VE, NA)
I traci amanti (MI)
Le trame deluse ossia Li raggiri scoperti (2: MI, VE)

Giovanni Battista CIMADOR (1761-1805)

Pigmalione (MI)

Carlo COCCIA (1782-1873)

Arrighetto (2: VE)

I begli usi di città (MI)

Clotilde (VE)

Il crescendo (VE)

La donna selvaggia (3: MI, VE)

Euristea (VE)

Amore e dovere, ossia Una fatale supposizione, ossia Matilde (2: VE)

Il poeta fortunato (FI)

Il sogno verificato (VE)

I solitari (VE)

La verità nella bugia (VE)

Giuseppe COPPOLA (?-?)

I due fratelli perseguitati (3: MI)

La giornata di Don Giampiccone (MI)

Le nozze disturbate (MI)

Giacomo CORDELLA (1786-1847)

L'albergatrice scaltra (NA)

Annibale in Capua (NA)

L'avarro (NA)

L'azzardo fortunato (NA)

Il ciarlatano ossia I finti savoardi (3: MI, VE)

Una follia (NA)

Stefano CRISTIANI (1768?-ca.1825)

La città nuova

Giuseppe Maria CURCI [o CURCIO] (?metà '700-?post 1809)

L'acquisto di Granata (FI)

Amazilda (RM)

Consalvo di Cordova (NA)

Emira e Zopiro (FI)

Giulio Cesare in Egitto (RM)

Il trionfo di Scipione in Cartagine (FI)

Marcello [Bernardini, detto] DA CAPUA (?1740-?post 1799)

Achille in Sciro (VE)

La donna di spirito (MI)

Furberia e puntiglio (2: VE)

Il muto per astuzia (VE)

L'ultima che si perde è la speranza (FI)

Giovanni Battista DE LUCA (?-?)

Bajazet (NA)

Giulio Sabino (NA)

Antonio DE SANTIS (?-?)

Antigono (NA)

Licurgo (NA)

Antonio DEL FANTE (1770-1822)

La clemenza di Tito (FI)

Tito in Langres (RM)

Franz Benedikt DUSSEK [detto CORMUNDI] (1766-1816)

La caffettiera di spirito (MI)

La feudataria (MI)

Il fortunato successo (VE)

Gerusalemme distrutta (TO)

Vincenzo FABRIZI (1764-1812)

Li due castellani burlati (VE)

La moglie capricciosa (MI)

Giuseppe FARINELLI (1769-1836)

L'amico dell'uomo (2: VE)

Amor muto (2: VE)

L'amor sincero (MI)

Annibale in Capua (MI)

Antioco in Egitto (FI)
Attila (2: MI, VE)
Bandiera d'ogni vento o L'amante per forza (2: VE, TO)
La caduta della nuova Cartagine (VE)
Calliroe (VE)
Il Cid delle Spagne (VE)
Climene (NA)
Il colpevole salvato dalla colpa (2: VE, RM)
La contadina bizzarra (MI)
Donna Caritea regina di Spagna (NA)
La donna di genio volubile (MI)
Un effetto naturale (2: VE)
Il finto sordo (MI)
Ginevra degli Almieri (3: MI,VE)
Idomeneo (VE)
L'incognita (VE)
Ines de Castro [con Pavesi e Zinagarelli] (NA)
Lauso e Lidia (TO)
La locandiera (2: MI)
La locandiera vivace (RM)
Il matrimonio per concorso (VE)
Non precipitare i giudizi ossia La vera gratitudine (VE)
Odoardo e Carlotta (3: MI, VE)
Pamela maritata (MI)
I riti d'Efeso (7: MI, VE, NA, TO, RM)
Scipione in Cartagine (TO)
Stravaganza e puntiglio (VE)
Teresa e Claudio (3: MI, VE, TO)
La terza lettera e il terzo Martinello (VE)
Il testamento e seicentomila franchi (3: VE)
La tragedia finisce in commedia (VE)
La vergine del sole (2: VE, BO)
Il vero eroismo, ossia Adria serenata (VE)
Zoraida (VE)

Andrea FAVI (1743-1822)

I padri per ripiego (VE)

Francesco FEDERICI (?-?)

Zaira ossia Il trionfo della religione (4: MI, NA, VE, RM)

Vincenzo FEDERICI (1764-1826)

Castore e Polluce (4: MI, VE, TO)

La conquista delle Indie orientali (TO)

Idomeneo (MI)

Ifigenia in Aulide (MI)

Teresa e Claudio (MI)

Sofonisba (TO)

Vincenzo FIOCCHI (1767-1845)

Argea (FI)

Olimpia (FI)

Valentino FIORAVANTI (1764-1837)

L'africano generoso (NA)

Gli amanti comici (2: MI)

Amore aguzza l'ingegno (VE)

Amore e destrezza ovvero I contrattempi superati dall'arte (VE)

L'amore immaginario (MI)

L'astuta in amore ossia Il furbo malaccorto (4: MI, VE, TO)

Camilla (MI)

Le cantatrici villane (6: MI, VE, NA)

Capriccio e pentimento (VE)

La capricciosa pentita (4: MI, VE)

Con i matti il savio perde, ovvero Le pazzie a vicenda (FI)

Il furbo contro furbo (2: MI, FI)

Lisetta e Giannino (3: MI)

Nefte (NA)

L'orgoglio avvilito (MI)
I puntigli per equivoco (MI)
La schiava di due padroni (MI)
La trasformazione immaginaria (TO)
Le virtuose ridicole (3: VE)

Manuel [del Pópulo Vicente Rodríguez] GARCIA (1775-1832)

Il califfo di Bagdad (2: NA)
Diana ed Endimione (NA)
La donzella di Raab (NA)

Francesco GARDI (1760-1810)

Amor l'astuzia insegna (VE)
La bella Lauretta (VE)
La bottega del caffè (VE)
Un buco nella porta (VE)
Il contravveleno (VE)
Il convitato di pietra (2: MI, VE)
Dritto e rovescio, ossia Una delle solite trasformazioni nel mondo (VE)
Don Fabio Polpettina (VE)
La donna ve la fa (2: MI, VE)
Il finto stregone (VE)
Il fiore, ossia Il matrimonio per svenimento (VE)
Guerra con tutti, ovvero Danari e ripieghi (VE)
L'incantesimo senza magia (3: MI, VE)
Il medico a suo dispetto (VE)
La muta per amore (VE)
La pianella persa (2: VE)
La semplice ovvero La virtù premiata (VE)
Sempre la vince amore (VE)
Venezia felicitata (VE)

Giuseppe GAZZANIGA (1743-1818)

Conviene adattarsi (VE)

La donna soldato (MI)
Fedeltà ed amore alla prova (4: MI, VE)
Il gran convitato di pietra (VE)
L'impresario in angustie (MI)
Il marito migliore (MI)
La moglie capricciosa (FI)
La vendemmia (2: MI)

Pietro GENERALI (1773-1832)

Adelina (2: VE)
L'amore prodotto dall'odio (MI)
Attila (BO)
Bajazet (TO)
Cecchina suonatrice di ghironda (VE)
Chi non risica non rosica (MI)
Don Chisciotte (MI)
I due gemelli (BO)
Eginardo e Lisbetta (NA)
Gaulo e Oitona (NA)
L'impostore (MI)
Isabella ossia il più meritato compenso (VE)
Le lacrime d'una vedova (4: VE)
Luisina ossia L'amor materno (VE)
Misanthropia e pentimento (2: VE)
Orgoglio ed umiliazione (VE)
Pamela nubile (4: MI, VE)
Il ritratto del duca (VE)
La sciocca per gli altri e l'accorta per sé (VE)
Lo sposo in bersaglio (FI)
La vedova delirante (MI)
La vedova stravagante (MI)
La virtù premiata (VE)

Giuseppe GIORDANI [detto GIORDANIELLO] (1751?-1798)

Atalanta (TO)

Cajo Mario (2: MI, FI)

Ines de Castro (VE)

Medonte re di Epiro (RM)

Ignazio GIRACE (1774?-?)

Il finto sordo (FI)

Molta paura e nessun male (VE)

Giovanni Francesco GIULIANI (1760-post 1818)

Il finto ciarlatano (FI)

Guerra in pace (VE)

Il medico burlato (FI)

Christoph Willibald GLUCK (1714-1787)

Ifigenia in Aulide (NA)

Francesco GNECCO (1769-1810 o 1811)

L'amor in musica (BO)

Argete (NA)

Arsace e Semira (VE)

La cena senza cena (VE)

I falsi galantuomini (MI)

Filandro e Carolina (BO)

I filosofi burlati (FI)

Le nozze di Lauretta (MI)

Il nuovo podestà (BO)

La prima prova dell'opera Gli Orazi e Curiazi (VE)

La prova di un'opera seria (3: MI, NA)

Lo sposo di tre e marito di nessuna (MI)

Gli ultimi due giorni di carnevale (MI)

Vonima e Mitridate [insieme a Nasolini] (VE)

Antonio GONZALES (1764-1830)

L'avventuriere fortunato (VE)

Filippo GRAZIOLI (1773-1840)

I ripieghi ossia I gruppi al pettine (VE)

Emanuele GUARNACCIA (?-?)

L'ajo dell'imbarazzo (VE)

Pietro Carlo GUGLIELMI (1772-1817)

Le convenienze teatrali (2: VE, FI)

Don Papirio (MI)

Una donna di spirito (VE)

Due nozze e un sol marito (2: VE, MI)

Ernesto e Palmira (MI)

L'isola di Calipso (MI)

La presunzione corretta (MI)

La scelta dello sposo (6: VE, MI, FI)

La serva bizzarra (VE)

Pietro Alessandro GUGLIELMI (1728-1804)

Gli amanti della dote (VE)

Gli amanti in cimento (NA)

Amore in villa (RM)

Amor tutto vince (NA)

Amori e gelosie tra congiunti (NA)

Asteria e Teseo (NA)

La bella pescatrice (3: VE, MI)

La cantatrice di spirito (RM)

Debora e Sisara (5: MI, NA, FI);

Le due gemelle (2: MI)

L'equivoco fra gli sposi (NA)

Le false apparenze (NA)

La fiera (NA)

Gionata Maccabeo (NA)

La Griselda (FI)
Guerra aperta, ossia Astuzia contro astuzia (FI)
Ines de Castro (RM)
L'inganno per amore (FI)
Ippolito (NA)
La lanterna di Diogene (MI)
La morte di Celopatra (NA)
Il naufragio fortunato (NA)
La pastorella nobile (2: MI; VE)
La pupilla scaltra (VE)
Lo sciocco poeta di campagna (MI)
Siface e Sofonisba (NA)
La sposa bisbetica (MI)
La sposa contrastata (MI)
La sposa del Tirolo (NA)
Il trionfo di Camilla (NA)
Il trionfo di Giuditta (FI)
Un vero amore non ha riguardi (RM)
La virtuosa bizzarra (2: MI)

Franz Joseph HAYDN (1732-1809)

Armida (TO)

Louis Joseph Ferdinand HEROLD (1791-1833)

La gioventù di Enrico V (NA)

Friedrich Heirich HIMMEL (1765-1814)

La morte di Semiramide (NA)

Nicolas ISOUARD [IFOVART] (1775-1818)

L'avviso ai maritati (FI)

Gaetano ISOLA (1760-1800)

Le Danaidi (FI)

Cesare JANNONI (?-?)

Paolo Emilio (MI)

Alessandro Fochet LA MOTTE (?-?)

Rinaldo d'Aste (FI)

Vincenzo LAVIGNA (1776-1836)

Chi s'è visto s'è visto (MI)

Coriolano (TO)

Di posta in posta (MI)

Hoango (TO)

L'impostore avvilito (MI)

Le metamorfosi (VE)

La muta per amore (2: MI)

Orcamo (MI)

Palmerio e Claudia (TO)

Gaetano LOVARI (?-?)

La dama d'un giorno (FI)

Nicola Antonio MANFROCE (1791-1813)

Ecuba (NA)

Adamo MARCORI (1763-1808)

La dispettosa in amore (NA)

Gaetano MARINELLI (1754-post 1820)

Alessandro in Efeso (MI)

Arminio (NA)

Attalo re di Bitinia (NA)

Bajazette (VE)

Il concorso delle spose (MI)

L'equivoco fortunato (MI)

Issipile (VE)

Lucio Papirio (NA)

La morte di Cleopatra [insieme a Nasolini] (VE)

Le quattro mogli (VE)

I quattro rivali in amore (MI)

Rocchetta in equivoco (VE)

Lo sposo a forza (NA)

I vecchi delusi (NA)

Vincenzo MARTINI [Vicente Martín y Soler] (1754-1806)

Amore geloso (VE)

La capricciosa corretta (4: MI; VE, FI)

Una cosa rara (2: MI, FI)

L'isola piacevole (VE)

Johann Simon MAYR (1763-1845)

Adelaide di Gueschino (3: MI, VE, FI)

Adelasia e Aleramo (4: MI, NA, TO, BO)

Adriano in Siria (VE)

Alonso e Cora (NA)

Gli americani (VE)

L'amor coniugale (4: MI, VE)

L'amor filiale (VE);

Amor ingegnoso (VE)

Amor non ha ritegno (2: MI)

Amor non soffre opposizioni (VE);

Argene (VE)

Arianna in Nasso (NA)

Atar (MI)

L'avaro (VE)

Belle ciarle e tristi fatti (VE)

Le bizzarrie d'amore (MI)

I castelli in aria, ossia Gli amanti per accidente (VE)

I Cheruschi (RM)

Di locanda in locanda e sempre in sala (VE)
Le due duchesse (MI)
Le due giornate (2: MI, VE)
Elena (NA)
Elisa (6: MI, VE, NA); *Eraldo ed Emma* (MI)
L'equivoco ossia Le bizzarrie dell'amore (3: MI, TO)
Erminia (VE)
Le finte rivali (MI)
Ginevra di Scozia (6: MI, VE, NA, BO)
L'imbroglio contro imbroglio (MI)
L'imbroglione e il castigamatti (VE)
L'intrigo della lettera (2: VE)
Lauso e Lidia (VE)
Lodoiska (6: MI, VE, TO)
Lubino e Carlotta (2: MI, VE)
Il matrimonio per concorso (BO)
Medea in Corinto (3: NA)
I misteri eleusini/Polibete (5: MI, VE, NA, RM)
La musicomania ossia Che originali! (5: MI, VE)
Né l'un né l'altro (MI)
Oh, che originale (MI)
Un pazzo ne fa cento (MI)
Polibete (VE)
Raul di Crequi (MI)
Il ritorno di Ulisse (VE)
La roccia di Frauenstein (VE)
La rosa bianca e la rosa rossa (MI)
Saffo ossia I riti di Apollo Eucadio (VE)
Gli Sciti (VE)
Il segreto (4: MI, VE)
Tamerlano (MI)
L'ubbidienza per astuzia (VE)

I Gauri (VE)

Il marito in imbarazzo (VE)

La prova indiscreta (VE)

Le recidive (VE)

Zilia (VE)

Giuseppe MONETA (1761-1813)

Oreste (FI)

Il trionfo di Gedeone (FI)

António Leal MOREIRA (1758-1819)

Il disertore francese (MI)

Francesco MORLACCHI (1784-1841)

Le avventure di una giornata (MI)

Corradino (MI)

Le Danaidi (RM)

Giuseppe MOSCA (1772-1839)

Amore e dovere (VE)

L'apparenza inganna (VE)

Ariodante o Ginevra di Scozia (TO)

Avviso al pubblico (MI)

Le bestie in uomini (MI)

Carlotta ed Enrico (NA)

Chi vuol troppo veder diventa cieco (MI)

Con amore non si scherza (MI)

La diligenza a Joigni ossia Il collaterale (2: NA, RM)

Don Gregorio imbarazzato (NA)

Il finto Stanislao re di Polonia (VE)

La fortunata combinazione (MI)

Ifigenia in Aulide (RM)

I matrimoni liberi (MI)

I pretendenti delusi (5: MI, VE, NA);

Rinaldo e Armida (FI)
Il sedicente filosofo (5: MI)
Sesostri (TO)
I tre mariti (3: VE)

Luigi MOSCA (1775-1824)

L'amore per inganno (NA)
Gli amori e l'armi (NA)
L'audacia delusa (NA)
I finti viaggiatori (NA)
L'italiana in Algeri (MI)
Il ritorno impensato (NA)
Il salto di Leucade (NA)
Le spose a sorte (NA)
I sposi in cimento (FI)
La vendetta femminile (NA)

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)

La clemenza di Tito (NA)
Così fan tutte (2: MI)
Don Giovanni (MI)
Le nozze di Figaro (2: MI, NA)

Sebastiano NASOLINI (1768-1798)

Calliroe (FI)
Eugenia (VE)
Le feste d'Iside (2: VE, FI)
Gl'indiani (VE)
Gli innamorati [insieme a Trento] (VE)
Il medico di Lamo (FI)
Melinda (VE)
Merope (7: MI, VE, NA, TO, BO; FI)
Mitridate (TO)
La morte di Cleopatra [insieme a Marinelli, VE] (2: VE, FI)

La morte di Semiramide (4: VE, NA, RM, FI)
Gli opposti caratteri (3: MI, VE)
I raggiri fortunati (VE)
Tito e Berenice (VE)
Il torto immaginario (VE)
Il trionfo di Clelia (MI)
Vonima [Monima] e Mitridate [insieme a Gnecco a VE] (VE, FI);
Zaira (VE)

Benedetto NERI (1771-1841)

Amore la vince (VE)
I saccenti alla moda (MI)
Gli sposi infatuati (VE)
Talestri regina d'Egitto (RM)
Teseo Astige (FI)

Giuseppe NICOLINI (1762-1842)

Abenamet e Zoraide (MI)
Adrabate e Dircea (MI)
Alzira (FI)
Angelica e Medoro ossia L'Orlando (TO)
Artaserse (VE)
Artemisia (BO)
I bacchanali di Roma (2: MI, NA)
La casa dell'astrologo (MI)
La clemenza di Tito (FI)
Coriolano (MI)
Dario Istaspe (TO)
Le due gemelle (2: VE, FI)
Fedra (RM)
L'ira di Achille (MI)
I Manli (4: MI, NA)
Le nozze campestri (2: MI)
Peribea e Talamone (NA)

Quinto Fabio (MI)
Gli Sciti (MI)
La selvaggia nel Messico (BO)
Traiano [in Dacia] (5: NA, TO, RM, BO)
Il trionfo del bel sesso (MI)

Giuseppe NUCCI

Imelda e Bonifazio (VE)

Raffaele ORGITANO (1770-1812)

Adelaide e Tebaldo (VE)
Amore ed interesse, ossia L'inferno ad arte (2: VE, NA)
L'inferno ad arte (MI)
Non credere alle apparenze ossia Amore intrepudente (3: MI, VE)

Ferdinando ORLANDI (1777-1848)

L'amore stravagante (MI)
Corrado (TO)
La dama soldato (2: VE, NA)
Il fiore, ovvero Il matrimonio per isvenimento (MI)
I furbi alle nozze (MI)
Le lettere (MI)
Le nozze chimeriche ossia Bietolino Fiorone (2: MI)
Pandolfo e Baloardo (VE)
Il podestà di Chioggia [di Foggia nella cronologia del T. Carcano] (4: MI, TO)
I raggiri amorosi (MI)

Bernardo OTTANI (1736-1827)

La clemenza di Tito (TO)

Giovanni PACINI (1796-1867)

Bettina vedova (VE)

Ferdinando PAËR (1771-1839)

L'Agnese (2: MI, VE)
L'amante servitore (VE)
Le astuzie amorose (MI)
Camilla ossia Il sotterraneo (3: MI, VE)
Il cicisbeo burlato (MI)
La dama soldato (MI)
I due sordi (MI)
Ero e Leandro (NA)
Il fuoriuscito (MI)
Griselda o sia La virtù al cimento (6: MI, TO)
Idomeneo (FI)
L'inganno in trionfo (FI)
Gli intrighi del seraglio [sic] (MI)
La locanda dei vagabondi (2: BO)
Lodoviska (BO)
Il matrimonio improvviso (2: MI, VE)
I molinari (2: MI, VE)
L'orfana riconosciuta (FI)
L'oro fa tutto (MI)
Il principe di Taranto (2: MI, BO)
Rossana (MI)
Sargino (2: MI, NA)
Sargino e Griselda (BO)
La sonnambula (VE)
Tegene e Laodicea (FI)
La testa riscaldata (2: VE)
Ziglia (BO)

Ercole PAGANINI (1770-1825)

Cesare in Egitto (TO)
La conquista del Messico (2: MI, NA)
I filosofi al cimento (MI)
Il matrimonio a forza (VE)
Le rivali generose (MI)

Ferdinando PAINI (1773-?)

Amore e dovere (VE)

La cameriera astuta (VE)

La figlia dell'aria (VE)

Giovanni PAISIELLO (1740-1816)

L'Andromaca (3: VE, NA)

Il barbiere di Siviglia (7: MI, VE, RM)

Chi la dura la vince (MI)

Didone abbandonata (NA)

Elfrida (2: VE, NA)

Elvira (NA)

Il fanatico in berlina (3: MI)

I filosofi immaginari (MI)

La frascatana (MI)

Le gare generose (MI)

I giuochi d'Agrigento (3: VE, FI)

L'inganno felice (MI)

La molinara (4: MI)

La Nina pazza per amore (5: MI, VE, FI)

Olimpiade (NA)

I pitagorici (NA)

Pirro (3: NA, FI)

Il re Teodoro in Venezia (4: MI, BO)

La scuffiara (MI)

La serva padrona (2: VE)

Le vane gelosie (MI)

I visionari (MI)

I zingari in fiera (2: MI)

Silvestro PALMA [o De Palma o Di Palma] (1754-1834)

Gli amanti ridicoli (NA)

L'eredità senza eredità (NA)

I furbi amanti (NA)
L'ingaggiatore di campagna (FI)
Le miniere di Polonia (NA)
Il palazzo delle fate (NA)
Il pallone aerostatico (NA)
La pietra simpatica (NA)
Le seguaci di Diana (NA)
La sposa contrastata (MI)

Stefano PAVESI (1779-1850)

L'accortezza materna (3: MI, VE)
Agatina (MI)
L'amante anonimo (VE)
Amare e non voler essere amante (VE)
Amore e generosità (VE)
Amor prodotto dall'odio (VE)
Amor vince l'inganno (VE)
Aristodemo (2: NA)
Arminia (MI)
Un avvertimento ai gelosi (4: MI, VE, BO)
I Cherusci (3: VE, TO, FI)
Il chiamantesi filosofo (VE)
Elisabetta regina d'Inghilterra (TO)
La festa della rosa (3: MI, VE)
Fingallo e Comala (VE)
La giardiniera abruzzese (NA)
Una giornata pericolosa (VE)
L'incognito (MI)
Ines de Castro [con Farinelli e Zinagarelli] (NA)
Nitteti (TO)
Odoardo e Cristina (NA)
Oreste in Tauride (FI)
Sapersi scegliere un degno sposo ossia Amor vero, e amor interessato (VE)
Ser Marcantonio (5: MI, VE, RM)

Il servo padrone ossia L'amor perfetto (VE)
La sorpresa ossia Il deputato di Grossolatino (VE)
Tancredi (MI)
Teodoro (VE)
Il trionfo delle belle (VE)
Il trionfo di Emilia (MI)

Giovanni Domenico PEROTTI (1761-1825)

La vittima della propria vendetta (VE)

Pietro PERSICHINI (1755-1837)

Tullo Ostilio (RM)

Niccolò PICCINNI (1728-1800)

Ercole al Termedonte (NA)

La serva onorata (NA)

Le trame in maschera (NA)

Francesco PITICCHIO (?-1800ca.)

La vendetta di Medea (NA)

Francesco POLLINI (1762-1846)

La casetta nei boschi (MI)

Il trionfo della pace (MI)

Marco PORTOGALLO [Marcos António da Fonseca Portugal] (1762-1830)

Alceste (VE)

Cinna (FI)

Le confusioni nate dalla somiglianza (MI)/*La confusione delle somiglianze,*
ossia I due gobbi (FI)

Dante (MI)

Demofonte (MI)

La donna di genio volubile (5: MI, VE)

Le donne cambiate (5: MI, VE, FI)

L'equivoco in equivoco (VE)
Fernando nel Messico (VE)
La folle giornata, ossia Il matrimonio di Figaro (VE)
L'inganno poco dura (NA)
La madre virtuosa (VE)
La maschera fortunata (4: MI, VE, FI)
Non irritare le donne ovvero Il chiamantesi filosofo (4: VE)
Omar di Temagene (MI)
L'oro non compra amore (3: MI, NA)
Il principe spazzacamino (3: MI, VE)
Rinaldo d'Aste (VE)
Il ritorno di Serse (FI)
Il ritorno di Ulisse (FI)
La vedova raggiratrice, ossia I due sciocchi delusi (FI)
La Zuliana (FI)

Giovanni PROTA (1786-1843)

Il cemento felice (NA)
Il servo furbo (NA)

Vincenzo PUCCITTA [o PUCITTA] (1778-1861)

La burla fortunata ossia Li due prigionieri (2: MI, VE)
Il duello per complimento (MI)
Il fuoriuscito (2: MI, TO)
Il puntiglio (MI)
Lo sposo di Lucca (VE)
Teresa e Wilk (MI)
Verter [sic] (VE)
Zelinda e Lindoro (MI)

Felice Alessandro RADICATI (1775-1823)

Castore e Polluce (2: VE, BO)

Pietro RAIMONDI (1786-1853)

Amuratte II

Pietro RAY (1773-1857)

Alessandro in Armozia (MI)

? RICCI (?-?)

Partenope (NA)

Salvatore RISPOLI (1739-1812)

Il trionfo di David (FI)

? ROMANI (?-?)

Il fanatico per la musica (FI)

? ROSSI (?-?)

L'impresario delle Smirne (VE)

Gioachino ROSSINI (1792-1868)

Aureliano in Palmira (MI)

La cambiale di matrimonio (VE)

Demetrio e Polibio (MI)

Elisabetta regina d'Inghilterra (NA)

L'equivoco stravagante (VE)

L'inganno felice (2: VE)

L'italiana in Algeri (5: MI, VE, BO)

L'occasione fa il ladro (VE)

La pietra del paragone (MI)

La scala di seta (VE)

Sigismondo (VE)

Il signor Bruschino (VE)

Tancredi (5: VE, RM, BO, TO)

Il turco in Italia (MI)

Francesco RUGGI (1767-1845)

Il Sofì trippone (MI)

Ferdinando RUTINI (1763-1827)

Don Giovanni (FI)

Il gazzettiere olandese (FI)

L'impresario in angustie (FI)

Il locandiere burlato (FI)

Il matrimonio per industria (FI)

Il padre fanatico (FI)

Antonio Maria Gaspare SACCHINI (1730-1786)

Edipo a Colono (NA)

Antonio SALIERI (1750-1825)

Axur re d'Ormus (2: MI)

La cifra (FI)

La scuola dei gelosi (MI)

Giuseppe SARTI (1729-1802)

Il Cleomene (FI)

I finti eredi (MI)

Fra i due litiganti il terzo gode (2: MI)

Le gelosie villane (2: MI)

Giulio Sabino (MI)

Medonte (NA)

? SCALART (?-?)

Il Sarabes (FI)

Francesco SIROTTI (1750-1815)

Pigmalione (MI)

Pasquale SOGNER (1793-1842)

Maria Stuarda ossia I carbonari di Scozia (VE)

Gaspare SPONTINI (1774-1851)

Le metamorfosi di Pasquale (VE)

Teseo riconosciuto (FI)

La vestale (3: NA)

Franz Xaver SÜSSMAYR (1766-1803)

L'ape musicale (VE)

Giovanni TADOLINI (1789-1872)

Le bestie in uomini (VE)

Angelo TARCHI (1760-1814)

Adrasto re d'Egitto (MI)

Alessandro nelle Indie (TO)

Le Danaidi (MI)

Dorval e Virginia (VE)

Ester (FI)

L'impostura poco dura (MI)

L'olimpiade (RM)

Tito Manlio (RM)

Vittorio TRENTO (1761-1833)

Andromeda (NA)

Crescono gli anni e scema il giudizio (VE)

I due cognomi (VE)

La finta ammalata (FI)

Ifigenia in Aulide (NA)

Gl'innamorati [insieme a Nasolini] (VE)

Lucrezia romana in Costantinopoli (VE)

Quanti casi in un sol giorno! (MI)

Robinson secondo (MI)

Semira regina di Cambaia (RM)

Teresa vedova (3: MI, VE, TO)

L'uomo di quarant'anni (VE)

Giacomo TRITTO (1733-1824)

Apelle e Campaspe (2: MI, NA)

Cesare in Egitto (NA)

Ginevra e Ariodante (2: NA)

Gonzalvo (2: NA)

Marco Albino in Siria (NA)

Nicaboro in Jucatan (NA)

Joseph WEIGL (1766-1846)

L'amor marinaro (3: MI, VE)

Cleopatra (MI)

L'imboscata (MI)

La principessa di Amalfi (2: MI, VE)

Il rivale di se stesso (2: MI)

L'uniforme (MI)

Peter von WINTER (1754-1825)

Belisa, ossia La fedeltà riconosciuta (VE)

Catone in Utica (VE)

I finti rivali (VE)

Il sacrificio di Creta, ossia Arianna e Teseo (2: VE, FI)

Nicola [o Niccolò] Antonio ZINGARELLI (1752-1837)

Alzira (2: BO, FI)

Annibale in Torino (TO)

Antigono (FI)

Apelle [e Campaspe] (2: VE, BO)

Artaserse (MI)

Baldovino (RM)

Il bevitore fortunato (MI)

Carolina e Mexicow (VE)

Clitennestra (MI)

Il conte di Saldagna (3: VE, BO)
Demofonte (VE)
La distruzione di Gerusalemme [anche *Gerusalemme distrutta*] (MI, FI)
Edipo a Colono (VE)
Giulietta e Romeo (6: MI, VE, BO, FI, NA)
Ifigenia in Aulide (VE)
Ines de Castro (4: MI, TO; + NA con Farinelli e Pavesi)
Meleagro (MI)
Il mercato di Monfregoso (2: MI)
La morte di Cesare (MI)
La morte di Mitridate (VE)
L'oracolo sannita (NA)
Gli Orazi (NA)
Pirro re di Epiro (4: MI, VE, FI)
Il ratto delle Sabine (VE)
Il ritratto (MI)
La secchia rapita (2: MI)
Il trionfo di Davide (2: MI, NA)
I veri amici repubblicani (TO)

Dall'elenco di cui sopra possiamo trarre alcune considerazioni: **a)** alcuni nomi sono statisticamente poco rilevanti perché presenti solo con uno o due titoli: Alessandri, Aloisi, Anfossi, Angelini, Asioli, Astaritta, Ayblinger, Bernardini, Bigatti, Bolaffi Borghi, Brunetti, Capuzzi, Carafa, Casella, Celli, Cercià, Chelard, Cimador, Cristiani, De Luca, De Santis, Del Fante, Di Palma, Fabrizi, Favi, F. Federici, Fiocchi, Girace, Gluck, Gonzales, Grazioli, Guarnaccia, Haydn, Hérold, Himmel, Isouard [Ifovart], Isola, Jannoni, La Motte, Lovari, Manfroce, Marcori, Moneta, Nucci, Ottani, Pacini, Perotti, Persichini, Piticchio, Pollini, Prota, Radicati, Raimondi, Ray, Ricci, Rispoli, Romani, Rossi, Ruggi, Sacchini, Scalart, Sirotti, Sogner, Süssmayr, Tadolini. Per alcuni di questi la spiegazione potrebbe essere che erano già morti all'inizio del periodo osservato (es. Gluck, Sacchini), o compositori prevalentemente dediti ad altri generi musicali (Haydn), o giovani all'inizio della loro attività (Pacini); per molti degli altri è lecito supporre che non abbiano incontrato i gusti del pubblico e che la loro

carriera non sia andata avanti in campo operistico⁶². Questi nomi, anche quando non estranei all'ambito cronologico di questa ricerca, possono essere sacrificati, in quanto non è probabile che con uno o due titoli abbiano esercitato un influsso rilevante sullo sviluppo dell'*ouverture* nel periodo in questione; **b**) alcuni nomi -indipendentemente dalla quantità della loro produzione- hanno una rilevanza quasi esclusivamente locale, nel senso che i rispettivi titoli risultano eseguiti soltanto in una città (Coppola a Milano, Capotorti, Garcia, L. Mosca, Palma e Tritto a Napoli, Gardi, Mellara e Winker a Venezia, Rutini a Firenze), segno che la loro produzione incontrò un certo favore nel gusto del pubblico locale, ma -per sorte o scelta degli impresari- la loro fama non oltrepassò i confini cittadini: ne terremo conto, ricordando però la loro specificità; **c**) rimane una nutrita lista di nomi che, per quantità e circolazione della rispettiva produzione, andrà seriamente presa in considerazione nella ricerca del materiale musicale da analizzare: Andreozzi, Bianchi, Cimarosa, Coccia, Da Capua, Düssek, Farinelli, V. Federici, Fioravanti, Gazzaniga, Generali, Gnecco, P. C. Guglielmi, P. A. Guglielmi, Lavigna, Marinelli, Mayr, G. Mosca, L. Mosca, Nasolini, Nicolini, Orgitano, Paër, E. Paganini, Paisiello, Pavesi, Portogallo, Puccitta, Salieri, Sarti, Tarchi, Trento, Weigl, Zingarelli. Per i nomi oggi decisamente fuori repertorio bisognerà vedere, naturalmente, cosa si è salvato dal naufragio del tempo, ma da qui parte l'indagine del prossimo capitolo. Quanto alle opere, sono numerosissimi i casi di titoli identici presso compositori diversi (ad es. *Lodo[v]iska*, messa in musica da Caruso, Cherubini, Mayr, Paër), nonché i casi di collaborazione di più compositori allo stesso titolo (ad es. *Ines de Castro*, musicata a Napoli da un "collettivo" composto da Zingarelli, Farinelli e Pavesi; lo stesso titolo inoltre fu messo in musica, tra il 1793 e il 1810, anche da Giordani, Andreozzi, Bianchi, Trento, P. C. Guglielmi, Portogallo, Blangini), ciò che potrebbe essere interpretato in diversi modi: a) l'esclusività del libretto non era un valore apprezzato dai compositori; b) la circolazione dei libretti, o perlomeno dei loro soggetti, trascendeva la loro messa in musica, onde un soggetto apprezzato dal pubblico poteva essere riproposto, magari in un diverso contesto geografico, con la musica di un altro compositore; c) a interessare era il libretto (o il soggetto), per cui la sua messa in musica era in fondo intercambiabile; d) viceversa, la ricorrenza di libretti piuttosto noti al pubblico potrebbe significare una sostanziale indifferenza per gli stessi, a fronte dei quali ciò che era importante, e che determinava l'interesse dello spettacolo, non

⁶² Nicola Antonio Manfroce (1791-1813) rappresenta un caso particolare in questo gruppo. Figlio d'arte (il padre era maestro di cappella a Reggio Calabria), nonostante la morte precoce (a soli ventidue anni) fece in tempo a comporre almeno due opere, *l'Alzira* (rappresentata al T. Valle di Roma nel 1810) e soprattutto -dopo aver ascoltato *La vestale* di Spontini- *l'Ecuba*, che ebbe uno strepitoso successo a Napoli nel 1812. Già la critica ottocentesca riconosceva a quest'ultimo lavoro notevole importanza nel rinnovamento linguistico del melodramma italiano prima di Rossini: cfr. in proposito F. FLORIMO 1881-83, III, p. 629-639.

sarebbe stato il testo (già noto) ma la novità della sua messa in musica. E' interessante inoltre osservare che mentre numerosi sono i libretti (o i soggetti) di provenienza francese⁶³, il cui arrivo in Italia, oltre a inserirsi in una tradizione di reciproco scambio e contaminazione culturale non nuova, potrebbe comunque essere stato favorito dall'invasione napoleonica, sono rarissimi i casi di compositori o opere francesi eseguiti/e in Italia (Chelard, Hérold, Isouard); addirittura, un compositore come Cherubini, partito dall'Italia nel 1788 alla volta di Parigi con già numerose opere al proprio attivo, e incoronato poi a Vienna da Beethoven come "massimo compositore drammatico" del suo tempo, risulta completamente assente proprio negli anni dei suoi più grandi successi internazionali. Ciò non permette peraltro di considerare l'Italia musicale di quegli anni come una realtà chiusa o isolata, dal momento che non si contano le *tournées* di compositori nostrani nelle capitali europee (vedi ad esempio quelle di Paisiello a Parigi), dalle quali possono evidentemente aver riportato ogni sorta di idee e stimoli innovativi. Per questo motivo, non rinunceremo del tutto ai nostri pregiudizi kantiani, e -in contraddizione con l'indagine di cui sopra- includeremo nella nostra indagine anche qualche caso *extra muros*, a partire proprio da Cherubini.

⁶³ Cfr. ad esempio, nell'ambito specifico della farsa veneziana, EMILIO SALA, *Ascendenti francesi della "farsa moderna"*, in BRYANT 1989.

CAPITOLO IV

L'ouverture italiana tra il 1792 e il 1815: analisi e statistiche

Nota metodologica

L'indagine storico-cronologica condotta nel capitolo terzo ha permesso di individuare un elenco di compositori le cui opere, per numero, frequenza e circolazione, dovrebbero rientrare a pieno titolo in questa ricerca: Andreozzi, Bianchi, Cimarosa, Coccia, Da Capua, Düsseck, Farinelli, V. Federici, Fioravanti, Gazzaniga, Generali, Gnecco, P. C. Guglielmi, P. A. Guglielmi, Lavigna, Mayr, G. Mosca, L. Mosca, Nasolini, Nicolini, Orgitano, Paër, E. Paganini, Paisiello, Pavesi, Portogallo, Puccitta, Salieri, Sarti, Tarchi, Trento, Weigl, Zingarelli; ad essi, seppur in secondo piano per la rilevanza prevalentemente locale della loro produzione, possono aggiungersi Coppola, Capotorti, Garcia, L. Mosca, Palma, Tritto, Gardi, Mellara, Winker, Rutini; infine tre nomi che, a causa dell'importanza loro riconosciuta altrove o posteriormente, riteniamo di non poter tralasciare: Manfroce, Cherubini e Spontini. Naturalmente non di tutti è stato possibile ritrovare materiale; nella maggioranza dei casi si tratta di opere che non ebbero, né allora né dopo, una pubblicazione a stampa, per cui la loro sopravvivenza è legata a manoscritti (raramente autografi) di incerta fedeltà e difficile reperibilità, per tacere dei problemi di lettura che in molti casi comportano. Di seguito proponiamo quindi un'analisi essenziale delle partiture effettivamente rinvenute per ognuno degli autori in questione, che possono anche non coincidere con quelle che magari allora ebbero la maggiore circolazione; naturalmente saranno prese in considerazione soltanto quelle effettivamente composte nel periodo 1791-1815, mentre saranno volutamente tralasciate - quand'anche eseguite - quelle che risultano composte in data anteriore.

Si pone a questo punto un problema di metodo analitico. Come si è visto nel cap. II, la speculazione teorica settecentesca e di primo Ottocento ha una visione piuttosto semplice degli aspetti formali connessi alla sinfonia d'opera italiana: *l'ouverture* è una sonata (quindi una composizione esclusivamente strumentale, di cui tuttavia poco o niente viene detto proprio in relazione alla strumentazione), tendenzialmente più semplice (leggi: senza sviluppo), solitamente bitematica (come si è detto, il termine *passo caratteristico* di allora corrisponde a ciò che noi oggi chiamiamo secondo tema), in un solo movimento, a volte

preceduta da un'introduzione lenta (di cui non è chiarita l'articolazione interna o il percorso tonale). Peraltro, anche nella trattatistica moderna non si dice molto di più: ad esempio, Hepokoski-Darcy, che pure dedica alle forme-sonata un trattato di seicentosessantuno pagine, nel classificarne le varie tipologie si limita a dire, a proposito di *overture*, che

...Type 1 sonata [quella bitematica senza sviluppo] is particularly suitable for overtures and slow movements. (As a matter of generic principle, all overtures lack repeats, but not all overtures are Type 1 sonatas: they can also be Type 2s [quelle in cui la ripresa comincia dal secondo tema] or Type 3s [forme sonata tradizionalmente intese, con tanto di sviluppo e ripresa di entrambi i temi nello stesso ordine che nell'esposizione]⁶⁴

sulla scia di quanto aveva scritto Rosen:

Questa forma [sonata con esposizione e ripresa, senza sviluppo] è anche comunissima nelle *overtures* operistiche: se ne possono trovare eccellenti esempi sia nell'*Idomeneo* sia nelle *Nozze di Figaro* di Mozart, così come nella maggior parte delle *overtures* di Rossini [...]⁶⁵

ma anche Gossett:

A simple transition from the exposition to the recapitulation replaces the development section, which is traditional in sonata movements but generally absent in overtures.⁶⁶

Tenendo presente che il nostro scopo non è quello di sviscerare i contenuti di una singola *overture*, ma quello di ricostruire le caratteristiche di una forma (seppur in un limitato periodo storico), e di vedere se il punto di vista di cui sopra -sorprendentemente univoco a distanza di oltre due secoli- sia fondato, o se sia possibile identificare modelli diversi, e il loro livello di normatività interna, cercheremo un approccio il più possibile neutrale e tale da consentire risultati confrontabili: caso per caso, non cercheremo di descrivere il livello di aderenza al modello che sia la teoria coeva che quella moderna attribuiscono all'*overture* all'italiana, ma proveremo semplicemente ad elencare i *fatti* della musica, rinviando la loro interpretazione comparativa al termine. Per farlo, ci serviremo di tutti i mezzi a disposizione: ad esempio non in tutti i casi la forma si basa sul tematismo, come l'analisi posteriore delle opere di Mozart e Beethoven ci ha abituati a pensare; e quando il tematismo invece è presente in maniera evidente, la definizione di figure, incisi e motivi più piccoli all'interno delle varie

⁶⁴ HEPOKOSKI - DARCY 2006, p. 346.

⁶⁵ ROSEN 1986, p.111.

⁶⁶ GOSSETT 1979, p. 5.

aree tematiche potrà soccorrerci nel darci informazioni più dettagliate sulla costruzione dei rispettivi periodi; i percorsi armonici saranno tenuti presenti altrettanto degli aspetti timbrico-orchestrali, mentre eventuali intenti descrittivi -quando riconoscibili- saranno segnalati. Di conseguenza, per ogni compositore verranno fornite schede delle opere analizzate (in ordine cronologico), contenenti i dati essenziali del titolo, librettista, anno e luogo di prima rappresentazione, fonte⁶⁷, organico orchestrale⁶⁸, seguito dall'analisi fraseologico-armonica con lettere minuscole (il numero arabo associato a ogni lettera indica il numero di battute di quell'inciso), in modo da poterne meglio osservare eventuali ritorni; le stesse, quando ciò risulti congruente con uno schema formale riconoscibile, saranno raggruppate di conseguenza; al termine di ogni scheda, una breve nota segnalerà le particolarità della partitura esaminata.

Cercheremo in un secondo momento di vedere quali sinfonie siano riconducibili a varianti della forma sonata (del tipo 1 teorizzato da Hepokoski-Darcy, o altro) e quali no; nel dare conto della specificità delle seconde, ci addenteremo più approfonditamente nelle prime, cercando di porre in evidenza:

- la presenza o meno di un'introduzione lenta;
- il numero dei temi;
- la presenza dello sviluppo, o in alternativa, di una sezione centrale contrastante;
- il crescendo;
- la coda o l'eventuale stretta finale.

Una volta accertati questi aspetti -che potremmo definire *macrostrutturali*- e rilevata l'esistenza di uno o più modelli formali ricorrenti, proveremo a entrare nello specifico di ciascuno, per capire se e in che misura altri aspetti -stavolta *microstrutturali*- possano essere ritenuti a loro volta tipici: ad esempio il numero di ripetizioni di frase o periodo, la presenza o

⁶⁷ Non trattandosi qui di ricostruire le vicende delle singole opere, le quali erano soggette, in caso di riprese su piazze diverse, a continui rimaneggiamenti, ci siamo limitati a consultare la principale fonte disponibile (possibilmente quella della prima rappresentazione), o -quando ne sopravviva più d'una- quella ritenuta più attendibile (delle relative problematiche si farà cenno in calce all'analisi delle singole *ouverture*); nei rari casi in cui esistano edizioni a stampa, in mancanza di edizioni critiche, quelle apparse vivente l'autore (es. Cherubini) sono state privilegiate rispetto a edizioni successive. Per quanto riguarda i numerosissimi manoscritti, raramente si tratta di autografi (es. quelli di Mayr consultati presso la Biblioteca "A. Mai" di Bergamo) o di edizioni moderne in facsimile (es. *La Cecchina suonatrice di ghironda* di Generali); più sovente, si tratta di copie ad opera di copisti (anonimi o meno), realizzate o in occasione di una particolare esecuzione (di cui recano solitamente notizia nel frontespizio) o per fini documentari e archivistici. I principali "giacimenti", grazie anche all'accessibilità fornita dalla messa in rete delle relative copie digitali, si sono rivelati essere la Biblioteca del Conservatorio di Napoli e quella della Sächsische Landesbibliothek di Dresda.

⁶⁸ E' molto probabile che la strumentazione, in occasione di riprese dell'opera su piazze diverse, venisse adattata all'organico disponibile presso i relativi teatri. Anche qui, la scelta è stata di privilegiare, quando disponibile, la fonte relativa alla prima rappresentazione. In rari casi, è stato possibile rinvenire soltanto riduzioni pianistiche, onde non si è potuto fornire dati in merito alla strumentazione: di ciò si dà conto nell'indicazione della fonte per ogni titolo esaminato.

meno di una fase di *espansione* sonora dopo il primo tema e prima della transizione modulante verso il secondo, la costruzione modulare del crescendo, le tipologie di coda, e - non da ultimo- eventuali *topics* legati alla strumentazione.

Schede analitiche

GAETANO ANDREOZZI (1755-1826)

SAULLE (oratorio/opera seria, libretto di Francesco Saverio Salfi, prima rappr. Napoli, Teatro del Fondo, 1794). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.1.2.2/2.2.0/archi

Largo	C	re min.		1-15 a4 β4 γ7
[Allegro?]	C	re magg.	I T	16-42 a7 b12 c8
			transiz.	43-77 b'13 c11 d12 (-->V/V)
		la magg.	II T	78-96 e8 f12
			cresc. +	97-108 g6 g7 (tutto su ped. la)
			giri arm.	109-130 h6x2 (I-VI-IV-V) h'2(I-IV-V)
				i8(I)
			riconduz.	131-154 j10 j9 k5
		re magg.	I T (1^parte)	155-161 a7
			cresc.	162-172 l6 l5 (tutto su ped. re)
			giro arm.	173-179 m7 (I-VI-IV-V-I)
			I T (3^parte)	180-187 c8
			giro arm.	188-195 m6 (I-VI-IV-V) m'2 (I-IV-V)
			I T (2^parte)	196-203 b8

Il *Saulle* viene definito alternativamente come opera seria o come oratorio; la sua prima rappresentazione al Teatro del Fondo, e la sostanziale identità dal punto di vista comositivo

dei due generi nel periodo in questione, hanno indotto a includere questa sinfonia nel novero di quelle analizzate. Nella forma si rilevano due particolarità: la mancata ripresa del II T (compensata da un diverso ordine nella ripresa dei tre elementi del primo), e il crescendo (su pedale), inserito in esposizione dopo il II T, in ripresa subito dopo la (brevissima) ripresa del primo elemento del I T.

ARSINOE (opera seria, libretto di Michele Rispoli, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 13/8/1795). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/archi

Allegro assai C/	re magg.	I T	1-24 a7 b4x2 c9
		transiz.	25-70 a5 c'12 d16 e12 (-->V/V)
	la magg.	II T	71-84 f14
		cresc.	85-97 g6 g8 (tutto su ped. la)
		giro arm.	98-105 h8 (I-VI-IV-V)
		coda	106-123 i10 j8
		collegam.	124-150 k6 k'6 l15
	re magg.	I T	151-174 a7 b4x2 c9
Presto assai		stretta	175-215 m6 m6 n6 o12 j10

Overture senza introduzione; il II T non torna nella ripresa; presente il crescendo ma solo nell'esposizione, dopo il II T, seguito dal tradizionale giro armonico; nella ripresa è sostituito dalla stretta, non rilevante tematicamente o strutturalmente ma piuttosto dal punto di vista ritmico.

ARMIDA (opera seria, libretto di Giovanni Schmidt, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 1802). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.1/2.0.0/archi

Allegro assai C/	sib magg.	I T	1-19 a7 b6 c6
		transiz.	20-41 a'7 d15
	fa magg.	II T	42-87 e9 (cl. solo) e9(v.ni) g9 g'6 h9

	riconduz.		88-116 i10x2 j6
sib magg.	I T		117-135 a7 b6 c6
	crescendo		136-159 k8 (su ped. I) e2x2(I-V) m6 m'6
	coda		160-179 a'6 n14

Ouverture senza introduzione; la ripresa manca del II T; presente una forma embrionale di crescendo su pedale, poco strutturata e non seguita da giri armonici più semplici del solito (solo V-I).

SESOSTRI (opera seria in due atti, libretto di Apostolo Zeno, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 1802). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/0.2.0/archi

Allegro assai C/	re magg.	I T	1-15 a4+4 b7
		transiz.	16-38 c10 d12 (-->V/V)
la magg.	II T		39-53 e7 e8
		coda esp.	54-70 f8 f'4 g5
		riconduz.	71-100 h12 h12 i6
re magg.	I T		101-115 a4+4 b7
		transiz.	116-138 c'16 d'7
		II T	139-153 e'7 e'8
		coda ripr.	154-177 f8 f'4 j12

Ouverture molto regolare, senza introduzione; assente il crescendo.

PIRAMO E TISBE (opera seria, libretto di Giovanni Schmidt, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 1803). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.1.2.2/2.2.0/archi

Allegro assai C/	re magg.	I T	1-29 a9 b9 c4 d7
		transiz.	30-51 a'9 e13 (-->V/V)
la magg.	II T		52-75 f8 g4 h4x2 i5

	collegam.	76-104 j12 j16
re magg.	I T	105-132 a9 b9 c4 d7
	coda	133-160 h'3 i'4 h'3 j4 c4x2 k6

Ouverture molto semplice, senza introduzione e senza crescendo; manca la ripresa del II T.

IL TRIONFO DI TOMIRI (oratorio, libretto di F. Cammarano, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 1807). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/archi

Largo	2/4	re min.		1-21 α3 β4 γ4 δ4 ε6 (-->ped. V)
All. spiritoso	C/	re magg.	I T	22-46 a13 a12
			espans.	47-54 b8
			transiz.	55-81 b'8 c8 d11 (-->V/V)
			collegam.	81-84 e3
		la magg.	II T	85-99 f8 f'6
			coda del II T	100-135 [g4x2 h1x4+2]x2 i8
		fa magg.	sviluppo	136-186 b"8 b""8 b"8 b""8 b""8 b""8 11 (-->V/I)
		re magg.	I T	187-198 a12
			transiz.	199-225 b8 c8 d11
			collegam.	225-228 e3
			II T	229-243 f8 f'7
			coda del II T	244-271 [g4x2 h1x4+2]x2
			coda	272-296 a8 a8 d'9

Ouverture con introduzione; l'Allegro contiene un embrione di sviluppo (sezione leggermente modulante basata su un solo elemento desunto dall'esposizione). La coda del II T ha caratteristiche strutturali molto simili a quelle di un crescendo [moduli ripetuti (g), seguiti da moduli più brevi e giro cadenzale (h)] salvo che comincia subito forte con tutta l'orchestra, pregiudicando quindi l'effetto tipico. Ripresa del II T regolare; in conclusione torna il I T.

IL TRIONFO DI ALESSANDRO (opera seria in due atti, libretto di Andrea Passaro, prima rappr. Roma, Teatro Argentina, 1815). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: ott. fl. 2ob. 2cl 2 fg/2.2.3/archi

Larghetto	C	re min.		1-18 α6 β9 γ3
[Allegro]	C/	re magg.	I T	19-29 a11
			espans.	30-37 a'8
			transiz.	38-54 a"17 (-->V/V)
		do magg.	II T?	55-74 b8 b'8 b"4
		re min.	~cresc.	75-132 c7 c'7 c"6x3 d10 e6 f11
		re magg.	I T	133-143 a11
			~cresc.	144-178 c'6x3 c8 d4 e6
			coda	179-189 g11

Nell'Allegro non è chiarissimo se si possa parlare di un vero II T, dato che al termine della transizione (condotta regolarmente verso il V/V) c'è una risoluzione evitata che porta al motivo indicato con "b", in do maggiore, ma che poi vira nuovamente verso re (minore); l'elemento non torna nella ripresa. Anche il crescendo non è chiarissimo nella sua modularità, e curiosamente non è seguito dai tradizionali giri armonici (che comparivano già in *Saulle*, per esempio).

FRANCESCO BIANCHI (1752-1810)

ACI E GALATEA (dramma semiserio in due atti, libretto di Giuseppe Foppa, prima rappr. Venezia, Teatro San Benedetto, 1792). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.0.2/2.0.0/archi

All. spiritoso	C	re magg.	I T	1-22 a11 b12
			transiz.	23-34 b'12 (-->V/V)

la magg.	II T	35-60 c4 d10 d3 e9
	collegam.	61-74 f14
re magg.	I T	75-98 b12 b12
	II T	99-121 c4 d10 d3 e6
	coda	121-145 g6 g6 h13

Ouverture molto semplice, senza introduzione e senza crescendo.

INES DE CASTRO (opera seria in tre atti, libretto di Luigi de Sanctis, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 30/5/1794). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.0.2/2.0.0/archi

Maestoso sost.C	do magg.		1-8 α2 β6
All. spiritoso C	do magg.	esposiz.	9-35 a12 b6 a4 b4
	(modulante)	sviluppo	35-75 b10 (imitato) a4(re-) b8 c4 b7 d6
	do magg.	ripresa	76- b6 b4 b'5 d6 e6 a11

Ouverture molto semplice, inquadrabile in uno stile più risalente (anni 1770?). L'allegro non è bitematico e non contiene il crescendo; per contro c'è un minimo di sviluppo (episodio modulante) costruito sui due elementi (non due temi) presentati in esposizione.

LUIGI CAPOTORTI (1767-1842)

MARCO CURZIO (melodramma in due atti, libretto di Giovanni Schmidt, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 1813). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2/2.2.2/[timp.]/archi

[Andante?]	C	mib magg.		1-21 α_4 β_8 α'_4 γ_5 (-->V)
All. marcato	3/4	mib magg.	I T	22-64 a8 b12 c7 a8 b8
			transiz.	64-82 e6 e'5 f4 f4 (-->V/V)
		sib magg.	II T	83-117 g13 h8 h8+7
			collegam.	118-137 i20
		mib magg.	II T	138-150 g13
			coda	150-211 j8 k6 j9 i12 i12 m4x2 n7

Ouverture bitematica, senza sviluppo e senza crescendo; nella ripresa torna soltanto il II T. Colpisce particolarmente la mancanza del crescendo, visto l'anno di composizione (1813).

ERNESTA E CARLINO (opera semiseria in due atti, libretto di L. A. Tottola, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1815). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.1/2.0.0/archi [NB: sopra il sesto pentagramma dal basso, tra il fagotto e l'oboe, si legge "Corini", da interpretarsi probabilmente non come "Corni" ma come "Clarini", visto che sul quarto pentagramma dal basso c'è l'indicazione "Corno in fa"]

[Andante?]	C	fa magg.		1-18 α_6+6 β_7 (-->V)
Allegro	C	fa magg.	T	19-44 a8 b10 a'8
			espansione	45-51 c7
		do magg.	transiz.	51-62 d11 (-->V/V)
			T/V	63-68 a8 a'8 e9 f11 (2x5,5)
		cresc.	collegam.	69-106 g(2x2+1x2+1/2x4)
			collegam.	107-113 h7
		sez. mod.	sviluppo	114-152 i9 j8 k8 i14
		fa magg.	T	153-166 b6 a'8
			espansione	167-171 c'5
		cresc.	transiz.	172-181 f11 (2x5,5 - mod.)
			collegam.	182-190 g(2x2+1x2+1/2x4)
		coda		191-226 b'4x2 m7 n6 o15

MS (copia) di cattiva qualità, con molte imprecisioni. L'introduzione non presenta il caratteristico pedale di dominante prima dell'attacco dell'Allegro; quest'ultimo è monotematico, dopo la transizione è lo stesso tema a essere esposto alla dominante; c'è una sezione centrale modulante che funge da sviluppo; nella ripresa il tema torna senza la sua prima frase (*a*); presente il crescendo, sia in esposizione che in ripresa, con la corretta contrazione progressiva dei moduli, ma non seguito dal classico giro armonico.

LUIGI CHERUBINI (1760-1842)

LODOÏSKA (*comédie héroïque* in tre atti, libretto di Fillette-Loroux, prima rappr. Parigi, Théâtre Faydeau, 18/7/1791)

Fonte: edizione a stampa Naderman, Parigi, da Internetculturale

Orchestra: 2.2.2.2/2.2.1/timp./archi

Adagio C	re magg.		1-44 α 24 β 7 γ 14
Allegro vivace C	re magg.	I T	45-58 a 14
		transiz.	59-96 a' 13 b 16 c 9 (V/V)
	la min./magg.	II T	97-157 d 17(min.) d' 13(magg.) e 13 f 19
		collegam.	157-172 g 16
	re magg.	I T	173-185 a 13
		transiz.	185-212 h 19 c 9 (V/I)
	re min./magg.	II T	213-261 d 16(min.) e' 8 f 26
		collegam.	262-263 g 2
	re magg.	III T	264-290 i 12 coll. i 12
		coda	291-317 j 6 j 6+4 k 11(peroraz. tonica)

L'Introduzione, seppur tripartita, non ha molto a che fare con il modello italiano d'inizio '800, ma sembra piuttosto anticipare un certo clima beethoveniano nella sez. α , in cui si osserva l'escursione a tonalità relativam. lontane (fa magg.), mentre la "pace" tonale" è raggiunta nelle sezioni β e γ ; inoltre non termina, come di consueto, sulla dominante, ma sulla tonica, da cui

riparte poi l'Allegro. L'Allegro presenta il consueto schema di forma sonata senza sviluppo, con la presenza tuttavia di un terzo tema alla fine della ripresa (anticipazione di un tema che si sentirà successivamente nell'opera?). Del tutto assenti sia l'espansione in *ff* dopo il I T, sia il crescendo. Nel complesso clima classico-viennese piuttosto che italiano.

ÉLISA, OU LE VOYAGE AUX GLACIERS DU MONT SAINT BERNARD (*opéra comique* in due atti, libretto di Jacques-Antoine Révérony de Saint-Cyr, prima rappr. Parigi, Théâtre Feydeau, 13 dicembre 1794)

Orch.: 2.2.2.2/4.0.0/timp/archi

Maestoso C	sib magg.		1-13 giro arm. in sib da I a V
		"t. svizzero"	14-30 a3 a3 b2 b'4 c2 c'2 31-40 d10 (cad. su V)
Allegro spiritoso C	sib magg.	I T	41-67 e4x4 e'12 (tema a modulazione continua)
		espansione/ transizione	68-99 f4 f4 g8 g8 g'8 100-130 e'8x3 g27
	fa magg.	II T (t. svizz.)	131-156 a8 a'6 a"14 coda dell'esp. 157-173 h17 sviluppo 174-208 e35 209-240 f9 g8 g8 g'8 241-271 e'8x3 g7
		sib magg.	II T (t.svizz.) 272-297 a8 a'6 a14 coda della ripr.298-314 h17
		Più mosso	CODA 315-386 i19 i'8 (figure dimezzate) i"4 h8 j8 k23

L'*ouverture* contiene un tema "svizzero"⁶⁹ connesso con l'argomento del dramma che segue; tale tema è utilizzato sia nell'introduzione lenta -come tema melodico nella seconda parte- che nell'Allegro, come secondo tema.

L'Allegro ha un primo tema insolito, in quanto fortemente modulante (fin dalla sua quinta misura), un vero e proprio sviluppo (in larga parte sul medesimo primo tema); nella ripresa

⁶⁹ Cfr. TAïEB 2007, p. 199-200.

torna invece il solo secondo tema, nella tonalità corretta. Del tutto assente qualsiasi accento di crescendo.

MÉDÉE (*opéra comique* in tre atti, libretto di François-Benoît Hoffmann e Nicolas Étienne Framéry, da Euripide e Corneille, prima rappr. Parigi, Théâtre Feydeau 13/3/1797; trad. it. Medea, 1802; altra versione per Vienna 1809). Fonte: ed. a stampa Huguet, Parigi.

Orchestra: 2.2.2.2/4cr/timp/archi

Allegro C/	fa min.	I T	1-56 a8 a'8 b5 c8 d8 e8 e'12 (e=ped.V)
		transiz.	57-86 a"8 a""11 f11 (ped. V/rel.)
	lab magg.	II T	87-158 g10 h7 g'16 h'8 g'16 i15
		sviluppo	159-198 a4e4 a4e4 a6 f'6 e13 (ped.V/fa)
	fa magg.	II T	199-277 g10 h7 g'16 h'8 g'16 i21
	fa min.	I T	278-341 a8 a'8 e12 a""14 a""8 a""7 a""8

NB: $c \simeq g$ (IIT). *Ouverture* in un solo movimento, in forma sonata con sviluppo; la ripresa presenta i temi invertiti (prima il II poi il I), con il II che, pur trasportato nel tono d'impianto (fa) conserva il modo maggiore. Assente il crescendo.

L'HÔTELLERIE PORTUGAISE (*opéra comique* in 1 atto, libretto di Etienne Saint-Aignan, prima rappr. Parigi, Théâtre Feydeau, 25 luglio 1798). Fonte: edizione a stampa Breitkopf & Härtel da Biblioteca "A. Mai" - Bergamo.

Orchestra: 2.2.2.2./2.2.1/timp/archi

Larghetto	3/4	re min.	3-10 tema della Follia di Spagna
			13-50 fugato su tema variato della Follia (sola esposiz. e breve divertimento)
			51-67 ped V
All. spiritoso C		re magg.	I area tem. 68-125 a4 b6 c3 d4 da4 d2x3 d'2 d"17 a12 espansione/ 126-139 e6 f4 g4 transizione

la magg.	II area tem.	140-171 h4 h'4 i4 i5 j6 j6 k4
	III T	172-187 l4 l4l'4 l'4
	coda dell'esp.	188-199 m4 m4 m'4
	sviluppo	200-269 (2+e4)x3 b'4 b'4 d'2x4 d''21 a'2x2 a'8
re magg.	ripresa	270-283 e6 f4 g'4 (ripresa dalla transiz.)
	II area tem.	284-316 h4 h'4 i4 i5 j6 j6 k4
	III T	316-331 l4 l4 l'4 l'4
	coda della ripr	332-343 m4 m4m'4
	crescendo	343-364 n4x4, n2x2 (tutto su ped. I)
	giro arm.	365-379 da j (giro molto modulante, ma toni essenziali: I-VI-IV-V) 380-383 reiteraz. cad. IV-V-I 384-394 reiteraz. della tonica

L'uso del tema della Follia di Spagna nell'Introduzione serve evidentemente a collocare geograficamente l'azione; l'uso del fugato in questa sede è anomalo, e potrebbe essere servito a collocare l'azione indietro nel tempo. L'Allegro si caratterizza per la presenza di una moltitudine di incisi, con scarsa personalità tematica (dopo la Follia!), ma che comunque tonalmente delineano una struttura tipica per Cherubini, un po' meno per l'*ouverture*: I area tem. in re magg, seconda area tem alla dominante, terzo tema sempre alla dominante, sviluppo (zona modulante che riutilizza elementi sentiti in fase di esposizione), ripresa senza la prima area tematica, e infine il crescendo (meno strutturato che ne *La prisonnière*), con tanto di giro armonico conclusivo al basso, cadenze e reiterazione della tonica. Le basi per Rossini ci sono tutte.

LA PRISONNIÈRE (*opéra comique* in 1 atto, libretto di Victor-Joseph Etienne de Jouy, prima rappr. Parigi, Théâtre Montansier, 12 settembre 1799). Fonte: MS da Gallica.

Orchestra: 1.1.2.1/2.0.1/archi

Maestoso	C	re magg.		1-4 accordi di T con scalette verso la dom.
Allegro assai	C	re magg.	I T	5-14 a8 b2
			transizione	15-35 c4 d8 e9 (-->V)

		la magg.	II T	36-55 f12 f8
			coda del II T	55-91 g4 g4 h7 i4 i4 i4 j9
			sviluppo	92-133 k4 k4 k'5 l4 l4 l'9 m13
Maestoso	C	re magg.	ripresa	134-137 idem come 1-4
			I T	138-147 a8 b2
			transizione	148-174 c4 d8 n15
		re magg.	II T	175-194 f12 f8
			coda del II T	194-236 g4 g4 h7 i4 i4 i4 j'7 o8
			crescendo	237-253 p4x3 + 2 + 1x2 (I/V su ped. di I)
				253-281 q12 q'16 (giri arm. con bVI, linea al B importante anche melodicam.)
				281-293 r13(reiteraz. cad V-I)
				293-299 r17(reiteraz. della tonica)

Ouverture importante perché stabilisce uno dei primissimi esempi di vero crescendo, sia per la posizione (dopo la ripresa del II T), sia per la struttura a moduli via via più corti, sia per lo "sfogo" nei giri armonici che seguono, e che insistono particolarmente sul bVI, con linea melodica al basso -se non esclusiva- comunque importante.

LES DEUX JOURNÉES, ou LE PORTEUR D'EAU (*comédie lyrique* in tre atti, libretto di Jean Nicolas Bouilly, prima rappr. Parigi, Théâtre Feydeau, 16/1/1800). Fonte: ed. Frères Gaveaux, Parigi 1800.

Orchestra: 2.2.2.2./2.0.1/timp./archi

And. molto sost.	C	mi magg.		1-39* α3 α3 β8 β'8 γ3 γ'3 γ"3 δ11
Allegro	C	mi magg.		40-42 fine introduzione (v. nota)
			I T	43-52 a6 b4
			trans.	53-65 b'9 c4
		sol magg.	II T	65-73 d4 d4
			trans.	74-93 e4 e'7 f8(ped V/V)
		si magg.	II T	94-123 d4 d4 g6 h8 i8
			svil.	123-150 j7 c4(re+) c"10 k9(ped. V)
		mi magg.		151-153 fine ped. V (come 40-42)

	I T	154-159 a6
	trans.	160-173 a'3 b'7 c4
do magg.	II T	174- 181 d4 d4
	trans.	182-200 e4 e'7 f8 (ped. V)
mi magg.	II T	201-231 d4 d4 g6 h8 i8
	coda	231-289 j8 l8 l'12 m13 a4x3(cad.) n7(reiteraz. I)

* a mis. 40 il passaggio all'Allegro avviene senza soluzione di continuità (raddoppio del tempo) e le prime tre misure (dominante) vengono percepite ancora come fine dell'introduzione: il I T dell'Allegro comincia solo a mis. 43; idem per ripresa (mis. 151/154). L'opera fu tra quelle di maggior successo all'epoca; pare che Beethoven l'abbia studiata a fondo in concomitanza con la stesura di *Fidelio*. *L'ouverture* presenta il tipico suono d'epoca rivoluzionaria, ma non ha particolari punti di contatto con la sinfonia italiana: forma sonata con breve sviluppo, senza crescendo [su youtube se ne può ascoltare una versione diversa - evidentemente successiva- che presenta invece il crescendo alla fine della ripresa; qui ci si è attenuti però alla prima versione, pubblicata a Parigi nello stesso anno della prima rappr., e che dovrebbe pertanto riflettere la versione originale]. Si noti la doppia esposizione del II tema, dapprima sul III°, e poi alla dominante, ciò che comporta una doppia transizione; particolarità mantenuta anche nella ripresa.

ANACRÉON ou L'AMOUR FUGITIF (*opéra-ballet* in due atti, libretto di C.R. Mendouze, 1^a rappr. Opéra, Parigi, 4/10/1803). Fonte: partitura a stampa ottocentesca, ed. Garnier, da Internetculturale.

Orchestra: 2.2.2.2/4.2.4/timp/archi

Largo assai C/	re magg.		1-28 α10 β5 β'5 β"2 β"2 β"2
Allegro C	re magg.	I T	1-72 a30 a'15
		espansione	72-92 b21
		transizione	92-115 c8 d6 a"10 (V/V)
da la-		sviluppo	116-195 a""16 c"12 (fa+) a""16(re-) c""6(sib) c""11(re+) d7 a13(la+)
re magg.		II T ?	196-208 e12

transizione 208-217 f6 d4
 I T + II T 218-325 (a+e)12 e8 f22 f9 (a+e)33 e23

Ouverture abbastanza anomala, riconducibile più alla forma a sviluppo continuo che a quella della sonata. Impianto sinfonico di sonorità molto viennese. Notare che introduce un'*opéra-ballet*, genere di lulliana memoria.

FANISKA (*opéra comique* in 3 atti, libretto di Joseph von Sonnleitner da R. C. G. de Pixérécourt, prima rappr. Vienna, Theater am Kärntnertor, 25/2/1806). Fonte: partitura a stampa, "par A. Fessy. Paris: Chez tous les éditeurs de musique" - copia della Harvard University.

Organico: 2.2.2.2/2.2.2/timp./archi

Largo assai	3/4	fa magg.		1-34 $\alpha^4(I)$ $\alpha^4(VI)$ $\alpha^3(V)$ $\alpha^5(I)$ $\alpha^4(bVI)$ $\alpha^5(rel)$ $\beta^8(cad. V)$
Allegro	C	fa magg.	I T	34-69 a8 b8 a8 c11
			esp/transiz.	70-106 d9 e4 e'4 f4 f'4 g8 h5 (-->V/V)
		mib magg.	II T	107-132 i6 i6 j15(-->V/V)
		do magg.	II T	133-144 i6 i6
			cresc.	144-152 k(2x2 1x2 1/2x4)
			sviluppo	153-176 d5 e4 e'4 e''4 e'''8
			riconduz.	176-180 e''''4
		fa magg.	I T	181-192 a8+4
			transiz.	192-208 a'4 g8 h5 (-->V/I)
		lab magg.	II T	209-234 i6 i6 j15 (-->V/I)
		fa magg.	II T	235-246 i6 i6
			cresc.	246-254 k(2x2 1x2 1/2x4)
				254-273 d4 l8 m8
			coda	274-314 e10 e6 m16(reiteraz. V-I) n8 (reiteraz. I)

Ouverture piuttosto ampia e articolata di buon impatto sinfonico; l'Allegro presenta, sia in esposizione che in ripresa, una doppia enunciazione del II T, dapprima una terza sopra la

tonalità "giusta", poi in quella corretta, così come era successo nelle *Deux Journées*; presente anche il crescendo, sia in esposizione che in ripresa, con struttura in stringendo (modello di 2m x2, poi 1x2, poi 1/2x4), ma non seguito dal convenzionale giro armonico di conferma con melodia al basso. Si trova inoltre un breve sviluppo, piuttosto modulante, basato su un inciso sentito in esposizione (e).⁷⁰

LE CRESCENDO (*opéra bouffon* in un atto, libretto di Bassompierre de Sevrin, 1^a rappr. Parigi, Opéra Comique, 1/9/1810). Fonte: MS autografo da gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Orchestra: 2.2.2.2/4.2.2 /archi

Largo C	fa magg.		1-17 a4 a'8 + 4su dom.
All. vivace 3/4	fa magg.	I T	18-55 b5+5 c4+4+5 d4+4+7
		transiz.	56-112 b5+5 c4 b'4 b''4 b'''8 e2+2+2+2 f8 (V/V) g12 (collegam.)
	do magg.	II T	113-189 h8+4 h'8 i7 j9 k8+4 l7 m5+4 n4+4+5
		sviluppo	190-261 o12 b'''6 e4 o12 b''''10 e8 f8 o'12
	fa magg.	I T	262-301 b5+5 c4 b'4+4+4 g14 (collegam.)
		II T	302-359 h8+4 h'8 i7 j9 k8+4 l11
Largo			360-381 a4(acefalo) a'4 (acefalo) p5 p3 q16
Presto		stretta	382-460 r35 b4+4 s11+4 t21

Nonostante l'anno di composizione (1810), la sinfonia non sembra corrispondere al modello in auge in Italia in quegli anni: dopo il I T manca quel momento di "espansione" in *ff* che solitamente prelude alla transizione verso il II T; è presente un embrione di sviluppo, basato sul I T in progressioni modulanti; manca del tutto, a dispetto del titolo, il crescendo. In compenso la reminescenza dell'elem. *a* dell'introduzione, e quindi la sua tematizzazione all'interno del movimento, fa pensare ai ben noti precedenti beethoveniani (Sonata per pf "Patetique").

⁷⁰ Su questa specifica *ouverture*, cfr. HOHENEGGER 2007, p. 103-110.

LES ABENCÉRAGES ou L'ÉTENDARD DE GRENADE (*tragédie lyrique* in tre atti, libretto di Victor-Joseph Étienne de Jouy, prima rappr. Parigi, Opéra, 6/4/1813). Fonte: partitura a stampa ottocentesca ed. Peters.

Orchestra: 2.2.2.2./4.2.3/timp/archi

Largo C	re magg.		1-24 α^{10} α^9 α^5
Allegro spiritoso C/	re magg.	I T	25-40 a8 a'8
		transiz.	41-63 b6 b6 c4 c4 d4
	la min.	II T	64-83 e8 f12
	la magg.	III T	84-119 g*11 h8 g'12 i4 g"2
		sviluppo	120-173 a7(la+) c4 g"2 a7 (re+) g"3 b6 b6 c6 c6 d6
	re min.	II T	174-193 e8 f12
	re magg.	III T	194-227 g11 h8 g'12 i4
		coda	228-288 j8 j'11 j8 j'11 a"4 k4 l4 l4 m4 n4

g*=ritmo di *a* ma diversa melodia

Né la struttura dell'Introduzione né quella dell'Allegro corrispondono al modello italiano. In particolare, l'Allegro presenta tre temi (anche se il I e il III sono strettamente imparentati), uno sviluppo moderatamente modulante, una ripresa priva del ritorno del I T; del tutto assente il crescendo.

DOMENICO CIMAROSA (1749-1801)

IL MATRIMONIO SEGRETO (melodramma giocoso in due atti, libretto di Giovanni Bertati, prima rappr. Vienna, Burgtheater, 7 febbraio 1792). Fonte: partitura a stampa ed. Ricordi.

Orchestra: 0.2.2.2./2.2.0/archi

[**Adagio?**] C/ re magg. 1-3 accordi $\xi\eta$

All. mod.	C/	re magg.	I T	4-51 a4 a4 b8 b7 c9 d8 d8	
			espansione	52-83 e6 e4 f8 e' 14 (V)	
			riperc. I T	115-129 a4 a4 b7	
			transiz.	130-157 e4+6 i9 j9 (V/V)	
		la magg.	II T	158-221 k8 k4 l9 m16 n14 n' 13	
			sez. mod.	222-288 o9 p4 p4 q16 p4 p3 r8 s8 t1	
		re magg.	I T	289-334 b7 d8 e12 e' 12	
			II T	335-407 l9 m6 n13 u8 v8 w6 u' 14 w'8	
				coda	408-525 b7 x11

Overture in stile mozartiano, molto vicina per carattere e figurazioni a quella delle *Nozze*. Il tematismo è debole, come prova il gran numero di incisi diversi, ma molto imparentati tra loro. Dopo l'esposizione del II T è presente una sezione più modulante, che però non ha caratteristiche di sviluppo in quanto non rielabora il materiale presentato in fase di esposizione. Manca il crescendo.

LE ASTUZIE FEMMINILI (melodramma giocoso in due atti, libretto di Giuseppe Palomba, prima rappr. Napoli, Teatro dei Fiorentini, 26 agosto 1794). Fonte: MS Petrucci dalla Sächsische Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Orchestra: 0.2.2.2/2.0.0/archi [la dicitura "clarini", per tipo di scrittura e strumentazione, deve intendersi qui come "clarinetti" non come "trombe"]

Largo	C	re magg.		1-5 a5 (giro arm. I-V-I)
Allegro	C	re magg.	I T	5-12 a4 a4
			transiz.	13-33 b8 c8+5 (→V/V)
		la magg.	II T	34-59 d8 e4+3 f11 59- 68 a8 (IT/V)
Più lento			riconduz.	69-71
Tempo primo		re magg.	I T	72-75 a4
			transiz.	76-86 g11 (→V/I)
		re magg.	II T	87-107 d6 h4 (~precresc. su ped.) i11
				coda

Overture molto semplice, solita forma sonata senza sviluppo, tematismo debole ma riconoscibile, lavoro di *routine*. Interessante tuttavia il frammento h4, sorta di precrescendo su pedale di I quale si trova nelle prime sinfonie rossiniane, salvo che poi qui manca il crescendo vero e proprio.

GLI ORAZI E CURIAZI (tragedia per musica in tre atti, libretto di Simeone Antonio Sografi, 26 dicembre 1796, Venezia, Teatro La Fenice). Fonte: MS Petrucci dalla Collezione Ricasoli della University of Louisville Music Library.

Orchestra: 1.2.2.2/2.2.0/archi

Largh. sost.	C/	sib magg.		1-4 α (accordi $\xi\eta$, giro I-IV-II-V-I)
				5-15 β (frase melodica (I-V))
All. con brio	C/	sib magg.	I T?	16-52 a22 (11+11) b16
			II T?	53-78 c10 c'8 c"8
			transiz.	78-106 d14 e15 (-->V/V)
		fa magg.	III T?	107-138 f6 f6 g13 h7
			riconduz.	139-142 i4
		sib magg.	II T	143-149 c7
			transiz.	150-191 e'12 j6 k6 l10 m8
		sib magg.	III T	192-203 f6 f6
			coda	204-235 n5 o7 p3 p3 q6 r8

Il Larghetto introduttivo presenta una prima bipartizione (accordi/frase melodica) poi molto usata in Rossini. L'Allegro inizia con un motivo di crome che riecheggia le *Nozze* mozartiane, motivo che tuttavia non torna più nel corso del brano, rendendo incerto attribuirgli un carattere tematico. I motivi indicati come II e III T (c ed f) sono in realtà molto imparentati; manca lo sviluppo, sostituito però da una più lunga (e più modulante) transizione tra i due temi nella ripresa. Assente il crescendo.

ARTEMISIA REGINA DI CARIA (dramma serio per musica in due atti, libretto di M. Marchesini, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, estate 1797). Attenzione: opera diversa

da *Artemisia* (Venezia, 1801; v. *infra*). Fonte: MS Petrucci da Biblioteca Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/2.2.0/archi

All. c/spirito	C	re magg.	I T	1-41 a9 a9/V b8 b4 c8 d4
			transiz.	42-75 b8 e8 f18 (-->V/V)
			collegam.	76-84 g9
		la magg.	II T	85-129 h17 h15 i13
			coda	129-145 j8 k8
			sez. mod.	146-180 l4 l6 (re-) m9 (fa+) m"8 (Vre) m"8
		re magg.	I T	181-195 a6 a9/V
			transiz.	196-251 b8 n8 n"8 o7 k'14
			collegam.	252-260 g9
		re magg.	II T	261-290 h16 i14
			coda	291-333 p12 p12 j8 q10

Sinfonia in un solo movimento senza introduzione, bitematica; presenta una sezione centrale modulante che tiene il luogo di sviluppo, anche se non sviluppa granché. Assente il crescendo.

ARTEMISIA (dramma tragico per musica in tre atti, incompleta, libretto di Giovanni Battista Colloredo, Venezia, Teatro La Fenice, carnevale 1801). Attenzione: opera e *ouverture* diversa da *Artemisia regina di Caria* (Napoli, S. Carlo, 1797). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/2.2.0/[timp.]/archi

Larghetto	C	do min		1-26 a4 a"8 a"7 b7 (V)
All. con brio	C	do magg.	I T	27-51 a10 b8 c8
			espansione	52-70 d12 e7
			transizione	71-93 c8 f15
		sol magg.	II T	94-131 g15 h7 i16
			coda	132-139 j8

	collegam.	140-150 k11
do magg.	I T	151-166 a10 b8
	transiz.	167-198 l7 b8 m8 e7+4
do magg.	II T	199-228 g'15 i15
	coda	229-236 j8
	crescendo	236-244 n2x3(su ped.) o1x3 (I-V)
	giri arm.	245-266 p6(I-I6-IV-+IV-V) q2x2(I-VI-II6) r2x2 (I-IV-V) s8(peroraz. I)

Ultima opera di Cimarosa (morto proprio a gennaio 1801 a Venezia). Il Larghetto introduttivo è piuttosto articolato e gioca sul contrasto modale con l'Allegro. Nell'Allegro solita struttura bitematica senza sviluppo, con un accenno di "crescendo" alla fine della ripresa. In orchestra, probabile aggiunta dei timpani (non scritti, alla maniera barocca), vista la presenza delle trombe e il soggetto tragico.

CARLO COCCIA (1782-1873)

AMORE E DOVERE, ossia MATILDE, ossia UNA FATALE SUPPOSIZIONE (farsa in un atto, libretto di Giuseppe Maria Foppa, prima rappr. Venezia, Teatro di San Moisè, 19/1/1811). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativa a rappresentazione presso il Teatro del Fondo di Napoli del 1812.

Organico: 1.2.2.1/2.2.0/archi

And. sost.	6/8	re magg.		1-27 α^4 α^4 α^4 α^4 β^6 γ^4 (ped. V)
All. c/spirito	2/4	re magg.	I T	27-50 a4x2 a'4x2 a4x2
			transiz.	51-66 b15 (-->V/V)
		la magg.	II T	67-94 c4x2 c4x2 c2x6
			cresc.	95-115 c'4x2 c"1x4 c"1x4 c""2+1
			collegam.	116-133 d18
		re magg.	I T	133-157 a4x2 a'4x2 a"8
		sib magg.	III T?	157-173 e1+8 e8

		transiz.		173-204 e'19 b12
	re magg.	II T		205-228 c4x2 c4x2 c2x4
		cresc.		229-265 [c'4x2 c'2x2 c"1x4 c""2]x2
Più stretto		stretta		266-296 c'2x6 [c"1x4 c""2]x2 f2x2 f5

Ouverture particolarmente vuota e ripetitiva, sensazione dovuta sia alla scarsa personalità e differenziazione dei temi, sia alla scelta di impiegare lo stesso II T anche per il crescendo. In compenso, nella ripresa spunta un terzo tema dopo il primo, completamente fuori posto. Nel complesso ricorda certi scritti critici sull'*ouverture* italiana apparsi nel '700 (come Sulzer: cfr. cap. II).

CLOTILDE (melodramma semiserio in due atti, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro San Benedetto, 8/6/1815). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativa a rappresentazione presso il Teatro Nuovo di Napoli del 1819.

Organico: 1.2.2.2/2.2.0/grancassa/archi

Andante	6/8	do magg.		1-32 α4 α'4 β8 β'8 γ8(ped. V)
Allegro	C	do magg.	I T	32-56 a8 b8 a8
			transiz.	56-84 c16 d8 e4 (collegam.) -->V/V
		sol magg.	II T	84-100 f8 f8
			crescendo	100-117 g(4x3 + 2x2 + 1x2)
			giro arm.	118-132 h5x2(I-V6/4-I6-II6-V-VI-II6-V) i5 (reiteraz. V-I)
		mib magg.	I T	132-140 a8
		do magg.		140-147 b8
		lab magg.		148-156 a8
			transiz.	157-180 c'12 d8 e4 (collegam.)
		do magg.	II T	180-195 f8 f8
			crescendo	196-213 g(4x3 + 2x2 + 1x2)
Più allegro			stretta	214-256 j14x2 k15

Overture con introduzione e allegro in forma tipica; la testa del II T (f) è uguale a quella del I (a); presenta il crescendo, strutturato a moduli progressivamente più corti, sulla classica alternanza I-V, posizionato dopo il II T sia in esposizione che in ripresa; il giro armonico che conclude il primo crescendo non è proprio tipico, ma assolve la stessa funzione, ed è sostituito nella ripresa dalla stretta. La ripresa del I T invece, pur se identica dal punto di vista fraseologico all'esposizione, è anomala dal punto di vista tonale (a8/**mib** - b8/do - a8/**lab**), tanto da dare l'impressione, all'inizio, di uno sviluppo, cosa che poi invece non è.

GIUSEPPE FARINELLI (1769-1836)

LA PAMELA (MARITATA) (farsa, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro S. Luca, 1802). Fonte: MS della Biblioteca del Conservatorio di Firenze.

Organico: 0.2.2.1/2.2.0/timp./archi

And. grazioso 3/4	sib magg.		1-11 a11 (-->V)
All. con spirito C/	sib magg.	I T (archi)	12-36 a6 a'19
		espansione	37-44 b8
		transiz.	45-60 b'16 (-->V/V)
	fa magg.	II T	61-86 c11(archi) d14(cl)
		cresc.	86-92 e2x2 e'1x2 (alt.I-V)
		giri arm.	92-107 f8 f'8
			108-114 g7(reiteraz. cad. V-I)
		riconduz.	115-121 h7
	sib magg.	I T	122-146 a6 a'19
		esp.=transiz.	147-158 b12(-->V/I)
	sib magg.	II T	159-185 c11(archi) d14(cl)
		cresc.	185-190 e2x2 e'1x2 (alt.I-V)
		giri arm.	190-206 f8 i4x2(uniss.)
		coda	206-209 b4(su ped. I)
			210-215 b"6(reiteraz. cad. V-I)
			216-226 b"11(reiteraz- della tonica)

Partitura particolarmente scarna, secondo l'uso napoletano - legato anche alla prassi semi-improvvisativa dei partimenti [Farinelli era stato allievo di Fago, Sala e Tritto, ed era considerato un imitatore di Cimarosa]: sono scritte sostanzialmente solo le parti melodiche (v.no I o oboe) e il basso; per il resto di incontrano quasi esclusivamente indicazioni di "3za" [v.ni II, una terza sotto i I] o "6a" [v.ni II, una sesta sotto i I] o di raddoppio o ottava ["coi I", "coi bassi"]. L'armonia, sempre implicita, era probabilmente riempita dal continuo (non menzionato in partitura, perché implicito).

I RITI D'EFESO (libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1803, poi Milano 1810 e Napoli, S. Carlo 1813). Fonte: MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli (copia non particolarmente accurata).

Organico: 1.2.2.2/2.2.1/timp./archi

Largo	3/4	re magg.		1-10 a10 (giro arm. I-II-V)	
Allegro	2/4	re magg.	I T	11-56 a12 b15 c7 (collegam.) a12	
			esp./transiz.	57-98 d16 e12 f14 (-->V/V)	
			la magg.	II T	99-120 g8 h6 g7
			cresc.		120-136 i(4x4 su ped. la)
			giri arm.		136-158 j8x2 (I-II-III-IV-V) k6
		re magg.	transiz.		159-190 l6 e12 f14
			II T		191-212 g8 h6 g7
			cresc.		212-228 j(4x4 su ped. re)
			giri arm.		228-243 j8x2 (I-II-III-IV-V)
			I T		244-257 a'7 a'7
		giri arm.	258-280 m6 m6 n11		

Nell'Allegro, bitematico e senza sviluppo, è presente il crescendo, sia in esposizione che in ripresa, ma realizzato su pedale e solo attraverso la strumentazione, non per contrazione successiva di cellule; i giri armonici che lo concludono hanno un percorso anomalo (progressione I-II-III-IV-V). Anche i giri armonici conclusivi (lettera m) sono diversi dal solito: prima alternanza V/I, poi giro I-VI-II6-V (/di solito è il contrario). Il I T viene ripreso

(in maniera parziale) *dopo* il secondo e *dopo* il crescendo. La scrittura orchestrale è molto semplice e piuttosto spoglia, con diverse indicazioni di semplici raddoppi. In un caso (m.103ss) la parte del flauto, che dovrebbe imitare il v.no I come aveva fatto nelle misure precedenti e come succede a m. 118ss, non è scritta, segno o di incuria nella copia o di ovvietà improvvisativa che potrebbe non abbisognare di scrittura.

FRANCESCO FEDERICI (?-?)

ZAIRA, ossia IL TRIONFO DELLA RELIGIONE (dramma sacro per musica, prima rappr. Ferrara, Teatro Comunale, 1802; anche Milano, Teatro Carcano, 3/9/1803 e altri a seguire).

Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.1/2.0.0/archi

Largo	C	re min.		1-11 α7 β4 (ped. V)
Allegro assai	C/	re magg.	I T	11-27 a8 a'8
			transiz.	27-55 b11 c10 (-->V/V) e8 (collegam.)
		la magg.	II T	56-80 f10 f10+5
		fa magg.	III T	81-115 g6 h21 h'6+3
		la magg.	collegam.	116-121 i6
		re magg.	I T	121-137 a8 a'8
			transiz.	137-158 b13+9
			IV T	159-182 j14 k9
			coda	182-210 b9 b9 l11

NB: Francesco Federici, genovese, è spesso confuso con Vincenzo Federici, più noto. L'Allegro è tritematico, segue uno schema che si trova anche altrove in quegli anni, con un III T al tono del terzo grado. Né il II né il III tornano nella ripresa, dove ne compare invece uno nuovo. Manca il crescendo. Nel complesso non una gran musica, anche se ebbe all'epoca notevole circolazione.

VINCENZO FEDERICI (1764-1826)

CASTORE E POLLUCE (melodramma serio in due atti, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 1803). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativo a rappr. presso Teatro di S. Carlo del 1819.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/timp./archi

Largo	C	re magg.		1-17 $\alpha^4 \alpha^4 \alpha^4 \beta^4$ (-->V)
All. con brio	C	re magg.	T	18-32 a8 a'8
			espans.	33-40 b4x2
			transiz.	41-84 b'6 c4 d7 e11 f9 g6
		la magg.	T/V	85-123 a"12 h24+2
			sviluppo	124-154 a6 (si-) a7 (mi-) i9 e8
		re magg.	T	155-169 a8 a'8
			espans.	170-177 b4x2
			transiz.	178-183 b'6
			T/I	184-228 a7 j8 d12+2 f10 g8
			crescendo	229-262 g'8x3 g4 g2x3
		giri arm.	263-293 k8(I-VI-II6/5-V)x2 k'15	

L'Allegro non presenta un vero e proprio II T, ma solo la ripercussione del I alla dominante, secondo la tradizione haydniana (Federici aveva vissuto a Londra e ascoltato Haydn, che pare ammirasse più di ogni altro). Presente il crescendo alla fine della ripresa, abbastanza ben costruito.

MANUEL GARCIA (1775-1832)

IL CALIFFO DI BAGDAD (opera buffa in due atti, libretto di L. A. Tottola, prima rappr. Napoli, Teatro del Fondo, 1813). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.2/2.0.0/archi

Andante	3/4	re magg.		1-28 $\alpha 5$ $\beta 17$ $\gamma 6$ (-->V)
All. agitato	C	re magg.	I T	29-66 a12 a12 b12 c4
			espans.	67-74 d8
			transiz.	75-90 e8 f8 (-->V/V)
		la magg.	II T	90-120 g12 h7 h7+4
			collegam.	121-134 a1+8 a6
		re magg.	I T	134-159 a10 b12 c4
			espans.	160-167 d8(IV)
			transiz.	168-183 e8 f8 (-->V/I)
			II T	183-212 g12 h7 h7+3
			coda	213-261 a1+10 i4 i4 a1+10 i4 i2 i2 j11

Opera oggi dimenticata di uno dei massimi protagonisti della scena lirica internazionale di primo '800 (G. fu celebre come cantante, compositore, impresario e didatta). Il MS è di cattiva qualità, con molte imprecisioni e incertezze di lettura. *L'ouverture* è bitematica, senza sviluppo, e senza il crescendo propriamente detto, anche se la coda conclusiva ne implica uno di tipo dinamico, attraverso la ripetizione del moduli *a* ed *i*, pur senza la classica alternanza I-V né la contrazione progressiva dei moduli stessi.

PIETRO GENERALI (1773-1832)

PAMELA NUBILE (Farsa in un atto, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro di San Benedetto, 1804). Fonte: MS della Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.1/2.0.0/archi

[Largo?]	C	re magg.	accordi $\phi\xi\theta$.	1-8 $\alpha 3$ $\beta 5$ (ped.V)
All. con brio	C/	re magg.	I T (archi)	9-22 a6 a'8

		espansione/	23-32 c10
		transizione	33-53 c'10 d11(->V/V)
la magg.		II T (archi)	54-65 e8 e4
		crescendo	66-77 f4x3(ped.V)
		giri arm.	78-102 g8 h8 i8
			102-107 j5(collegam. -->fa magg.)
fa magg.		III T (archi)	108-138 k13 l8(-->re-) m10(-->V/re)
re magg.		I T (archi)	139-152 a6 a'8
		transizione	153-177 c"25(-->V/I)
re magg.		II T (fiati)	178-185 e8
		crescendo	186-193 f4x2
		giri cad.	194-233 [n2x2 o2x4(ped.) p6(giri cad.)]x2
		coda	234-247 q6x2 q'2
			248-254 r7(reiteraz. V-I)
			255-259 s5(reiteraz. tonica)

Il crescendo, presente già in esposizione, viene risentito nella ripresa con una formula più ampia; è realizzato in buona misura su pedale; manca lo stringendo della formula I-V. Al centro c'è il III tema (imparentato col II), più cantabile (una sola frase in fa maggiore, poi modulazione a re- e cad. sulla dominante per riprendere).

LA CALZOLAJA (anche **La calzolaja strasburghese**) (farsa in un atto, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro San Benedetto, 1804). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.1/2.2.0/archi

Larghetto	C	sib magg.	accordi $\phi\xi\theta$.	1-8 $\alpha_3 \beta_5$ (ped. V)
All. spiritoso	C	sib magg.	I T	9-19 a11(archi/legni)
			transizione	20-37 b6 c12 (-->V/V)
		fa magg.	II T (legni)	38-57 d4 e16
			<i>pseudocresc.</i>	58-73 f8 f'8(archi) [NB: comincia come un possibile crescendo, ma non è: prima f(58-73) poi p(74-88)]

			74-88 f8 f'8(legni)
			89-98 g2x2 g'1 g"1/2x2
			h4(I-III-IV-+IV-V)
	giri arm.		99-106 i4(I-VI-II6-V)x2
			107-110 j4(reiteraz. della cad. e I)
			111-116 k6(riconduz.)
sib magg.	I T		117-127 a11(archi/legni)
	transizione		128-143 b6 c10 (-->V/I)
sib magg.	II T (legni)		144-163 d4 f9 f'9
			164-173 g2x2 g'1 g"1/2x2
			h4(I-III-IV-+IV-V)
	coda		174-185 l4x2(cad. I-IV-V-I reiterata in <i>cresc.</i>) l'1x2
			186-192 m8 (reiterazione della tonica)

Sinfonia molto interessante perché configura uno stadio di ricerca intermedio tra il modello mozartiano e quello rossiniano. Sia l'esposizione che la coda presentano interessanti episodi dopo il II tema: nel primo caso c'è qualcosa di molto simile per struttura a un crescendo rossiniano (comincia con la sola alternanza di I e V), salvo che le dinamiche non sono quelle (si comincia forte (archi), poi si ripete piano (legni) -quasi la negazione del crescendo!, seguito dal tipico giro cad. (I-VI-II6-V)x2; nel secondo caso invece il crescendo c'è ma manca la struttura imperniata sull'alternanza I-V, alla quale viene preferito un modello fatto di quattro misure di tonica + cad. composta (I-IV-V-I).

L'IDOLO CINESE (dramma giocoso in due atti, libretto di Giovanni Battista Lorenzi, prima rappr. Napoli, Teatro Nuovo, 1807/1808?). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.1/2.2.0/timp./archi

Largo	2/4	do magg.	accordi $\phi\xi\theta$.	1-8 $\alpha 8$ (I-->V)
				9-17 $\beta 5 \beta' 4$ (frasi mel.)
				17-24 $\gamma 8$ (mod. e ped. V)
All. c/ brio	C/	do magg.	I T (legni!)	25-41 a10 a'6
			transiz.	42-76 b4 b'4+3 c15(->V/V) d8(collegam.)

	sol magg.	II T (legni!)	77-88 e6 e6
		precresc.	89-98 c10(discesa I-->V)
		cresc.	99-108 c'2x2 c"2x3(alt. I-V)
		giri cad.	109-124 f10 (I-VI-IV-V) f'2x3
		riconduz.	125-133 g9
	do magg.	I T	134-149 a10 a'6
		transiz.	150-175 b4 b"14(->V/I) d8(collegam.)
	do magg.	II T	176-187 e6 e6
		precresc.	188-197 c10(discesa I-V)
			198-207 alt. I-V c'2x2 c"2x3(alt. I-V)
		giri cad.	208-223 f10(I-VI-II6/5-V) f'2x3
più presto		coda	224-243 h16

Introduzione tripartita (giro armonico, frasi melodiche, cadenza sulla dominante); nell'Allegro è un po' anomala l'attribuzione ai legni tanto del primo che del secondo tema; assente lo sviluppo, c'è invece il crescendo, dopo il II T, sia in esposizione che in ripresa, preceduto da un precrescendo non su pedale ma su discesa cromatica dal I al V; giunti all'alternanza I-V, manca la contrazione dei moduli.

LE LAGRIME DI UNA VEDOVA (farsa giocosa, libretto di Giuseppe Maria Foppa, prima rappr. Venezia, Teatro di San Moisè, 1808 opp. 1809). Fonte: MS Petrucci dalla Sächsische Landesbibliothek in Dresden.

Organico: 1.2.2.1/2.2.0/archi

Largo	C	re magg.		1-13 α5 (giro arm.) β3 (frase mel.) γ5 (--> V)
All. c/brio	C/	re magg.	I T	14-35 a8 b6 b5 c4
			transiz.	36-62 d8 e4 e'15 (-->V/V)
		la magg.	II T	62-74 f12
			crescendo	74-91 e"10 [~precresc.] g2x2 g'2x2
			giro arm.	92-107 g""10 (I-VI-IV-V) g""2x3
			riconduz.	108-116 h9
		re magg.	I T	117-138 a8 b6 b5 c4

		transiz.	139-158 d11 e"9
	re magg.	II T	158-169 f12
		crescendo	169-186 e"10 [~precresc.] g2x2 g'2x2
		giro arm.	187-202 g"10 (I-VI-II6-V) g"2x3
Più stretto		coda	203-223 i 2x4 h'1x4 h"9

L'introduzione presenta il classico schema tripartito; l'allegro è in forma sonata senza sviluppo; presente il crescendo sia in esposizione che in ripresa, preceduto da un "precrescendo" anomalo (invece che su pedale, ha una discesa cromatica al basso, identica a quella de *L'idolo cinese*, trasportata, così come il materiale utilizzato per la transizione). Il crescendo vero e proprio manca dello stringendo dei moduli, ma presenta la classica alternanza I-V a moduli ripetuti, seguita da giro armonico con mel. al basso e da cadenze reiterate.

CECCHINA SUONATRICE DI GHIRONDA (farsa in un atto, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro di San Moisè, 1810). Fonte: ed. in facsimile del MS autografo, a cura di Marco Beghelli, ed. Ricordi.

Organico: 1.2.2.1/2.2.0/archi

Largo	3/4	re magg.	accordi $\phi\xi\theta$.	1-2 3-18 $\alpha_6 \beta_{10}$ (-->V/si min)
Allegro	C	re magg.	I T (archi)	19-45 a7 a'8 b13
			espansione/	46-53 ff c8
			transizione	54-66 c'13 (->V/V)
		la magg.	II T (legni)	67-81 d7 d'8 (espansione)
			giri cad.	82-89 e2(I-VI-II6-V)x2 + e'1/2(I-V)x4+2
			riconduz.	90-95 f6
		re magg.	I T (archi)	96-121 a7 a'8 b11
			espansione/	122-125 ff c4
			transizione	126-149 c'15 (NB bVI a mis.126 in ff)
		re magg.	II T (legni)	141-147 d7
			precresc.	148-159 g12(ped di I)
			crescendo	160-167 h4(I-V)x2
			giri cad.	168-175 h'8(I-VI-II6/5-V, mel. al B)

176-185 h⁵(I-I-I-II6/5--+IV-V)x2

186-192 i²(I-V)x2

193-198 j⁶ peroraz. della tonica

L'introduzione termina alla dominante del relativo. Nell'Allegro, il crescendo si trova solo nella ripresa; è preceduto dal "precrescendo" su pedale; manca lo stringendo della formula I-V, mentre c'è il giro cad. I-VI-II6/5-V con mel. al B.

ADELINA (farsa in un atto, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro di San Moisè, 1810). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.1/2.2.0/timp./archi

Largo	C	re magg.	accordi φξθ.	1-15 α ¹⁰ β ⁵ (-->V)
[Allegro]	C/	re magg.	I T	16-46 a ⁴ b ⁶ c ⁴ b ³ d ⁷
			transiz.	47-61 e ¹⁵ (-->V/V)
		la magg.	II T	62-68 f ⁷
			cresc.	69-90 g ^{4x2} h ⁶ (giro arm.) i ^{4x4} i' ^{1/2x8}
			giri arm.	91-103 j' ² (I-VI-II-V)x2 j" ^{1x3}
			riconduzione	103-111 a' ⁹
		re magg.	I T	112-136 a" ⁴ b ⁶ c ⁴ b ³ d' ⁸
			transiz.	137-145 e' ⁷
		re magg.	II T	146-152 f ⁷
			cresc.	153-184 g ^{4x2} h ⁶ i ^{1x4} i' ^{1/2x10}
			giri arm.	176-184 j ⁴⁺⁴
più mosso			(stretta)	185-204 k ^{8k4} l ^{4x2}
			giri cad.	205-219 m ^{2x3} n ^{4x2}
				220-228 o ⁹ (reiteraz. della T)

Ouverture molto povera dal punto di vista del materiale tematico e armonico; ritmo di marcia (θεκξθθ.:θ) presente sia nella prima che nella seconda area tematica; il crescendo è al centro dell'attenzione, sia per la sua estensione (molto più ampia delle aree tematiche) sia per la sua presenza in entrambe le sezioni (esposizione e ripresa).

LA CONTESSA DI COLLE ERBOSO (commedia per musica, libretto di Giuseppe Maria Foppa, prima rappr. Torino, 1813). Fonte: MS da Petrucci (reca la data del 1814, luogo illeggibile).

Organico: 1.0.2.1/2.2.0/archi

Largo	3/4	do magg.	accordi φξηκ 1-14 α14 giro armonico con cad. sul V/rel.(!)	
All. con brio	C	do magg.	I T	15-42 a8 b8 c12
			esp./transiz.	43-63 d8 d'13 (-->V/V)
		sol magg.	II T	64-87 e7 f17
			riconduz.	88-93 g7
		do magg.	I T	94-120 a8 b8 c'12
			transiz.	121-141 d8(bVI) d'13(-->V/I)
		do magg.	II T	142-148 e7
			cresc.	149-162 h(2x3 + 1x2 + 1x6)
			giri arm.	163-201 i4x2 (I-V) i'8 (I-VI-II6/5-V) g5x2 j8 (reiteraz. V-I) k5 (reiteraz. I)

Sinfonia di *routine*, molto scarna, la partitura non è sempre scritta per esteso (numerosi i raddoppi indicati a parole ("coi vni", "8a sotto" ecc.), nella ripresa il foglio è lasciato in bianco con rimando "come sopra" ecc. Sembra tuttavia aver recepito alcuni *topoi* rossiniani: nella ripresa, la transizione al II T passa per una vistosa cadenza al bVI; il crescendo ha recepito il modello per progressiva contrazione ritmica, e ci sono i consueti giri armonici anche se invertiti rispetto a Rossini: prima V-I, poi I-VI-II-V-I.

FRANCESCO GNECCO

LA PROVA DI UN'OPERA SERIA (? Venezia, 1803, farsa in un atto; Milano, 1805, versione in due atti). Fonte: MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativo a una ripresa del 1807 al Teatro Nuovo.

Organico: 2.2.2.2/2.0.0/archi

Largo	C/	sib magg.		1-9 α9 giro cad. I-IV-II-V(ped.)
Allegro	C	sib magg.	I T	10-24 a8 (archi), a'6 (fiati, poi archi)
			espans./	25-28 b4
			transiz.	29-39 c7 d4
		fa magg.	II T	40-67 e8 e'8 f5 g8
			giro cad.	68-83 h5 i11
			transiz.	84-94 j8 k4
		sib magg.	I T	95-105 a4 l8
			transiz.	106-117 c4 m3 m3+2
			giro cad.	118-121 I-IV-V
				122-125 o4 (reiteraz. V-I)
				126-130 p5 (reiteraz. tonica)

L'opera ebbe grandissimo successo e diede fama internazionale a Gnecco. *L'ouverture* è estremamente semplice, l'introduzione (Largo) è soltanto un giro cadenzale senza pretese; nell'Allegro si osservi la ripresa soltanto accennata del I T, la mancanza della ripresa del II T, e l'assenza, sia in esposizione che in ripresa, del crescendo.

ALFONSINA E FILANDRO (farsa in un atto, prima rappr. Dresda, 1806; sotto il titolo di **CAROLINA E FILANDRO**, prima rappr. Roma, 1804). Fonte: MS da Petrucci (dall'Opera di Dresda).

Organico: 1.2.2.2/2.2.0/archi

Largo	C	sib magg.		1-9 α9 (giro arm.I-IV-II-V)
Andante	2/4	sib magg.		10-80 a4 a'4 a"4 a'"4 b4 a""4 c4 c'4 d4
				c"4 e4 e'4 e"4 e'"4 a""4 a""4 f4
				a""3
Allegro	C	sib magg.	I T	81-98 g8 g'9
			esp/trans.	99-113 h15 (-->V/V)
		fa magg.	II T	114-134 i8 i'7 j6
			cresc.?	134-153 k8(2x2 1x2 1/2x4)

			18 (giro arm. I-VI-IV-+IV-bVI-V)
			m4 (I)
	riconduz.		154-164 n12
sib magg.	I T		165- g3 k8(2x2 1x2 1/2x4) k'4 o6
			p9 (reiteraz. V-I) q4 (reiteraz. I)

Ouverture tripartita: il Largo è un semplice giro armonico; l'Andante non si allontana mai dal tono d'impianto (sib magg.) ed è costituito da un susseguirsi di frasette (piuttosto ripetitive) tutte di quattro battute, di cui *a, c, e* iniziano tutte sul I, mentre *b, d, f* iniziano sul V; l'Allegro oltre al consueto bitematismo (ma il II T non torna nella ripresa) presenta anche un crescendo dopo il II T, non preceduto da pedale, con una vera e propria struttura "in stringendo", anche se non particolarmente interessante dal punto di vista motivico, e seguito da un giro armonico abbastanza tipico (v. sopra); tale crescendo torna anche nella ripresa, ma seguito da un diverso giro di conferma. Alcune parti dei violini II e dei fiati non sono scritte per esteso ma recano semplicemente la dicitura "8a[sotto]" o "3a[sotto]".

EDIPPO [sic] A COLONO (Dramma per musica in tre atti di Antonio Sacchini, tradotta dal francese, rappresentata a Napoli, Teatro di S. Carlo, 1808; titolo originale *Ædipe à Colone*, tragédie lyrique, Versailles 1786). Fonte: MS Conservatorio di Napoli, su cui si legge: "La Sinfonia Du Maestro Franc[esc]o Gnecco", S. Carlo l'anno 1808/Riprodotta l'anno 1817"
Organico: 2.2.2.2/2.2.0/archi

Largo	C	do min.		1-11 α11 (cad. I-V-VI-V-IV-+IV-V-I-V)
All. spiritoso	C	do magg.	I T	12-23 a7
			espans.	24-40 a5 b17
			transiz.	41-58 a4 b15 (→V/V)
		sol magg.	II T	59-74 c9 c7
			espans.	75-90 d16
			coda	91-111 e9 f12 (giri cad.)
			transiz.	112-128 g17
		do magg.	I T	129-144 a4 h12
			II T	145-160 c9 c7
			cresc.	161-184 h2x3 i6 (cad.) h2x3 i'6

coda 185-198 j15 (giri cad.)

Nonostante l'opera di Sacchini appartenga a un periodo antecedente, la sinfonia apposta da Gnecco rientra appieno nel nostro periodo d'indagine (anno di esecuzione secondo il MS: 1808). Ha l'aria di un lavoro di *routine*, quale probabilmente era la sinfonia d'opera a Napoli: forma sonata bitematica, manca qualsiasi accenno di sviluppo, la scrittura è molto semplice e non si allontana mai dal tono d'impianto e da quello della sua dominante. Della velocità di scrittura testimonia anche la parte dei violini II (ad es. m. 34ss, "3a sotto", m. 79ss "8a sotto", e delle viole). C'è un accenno di crescendo (implicito) alle mis. 161ss, consistente nella ripetizione per tre volte di un modello di due misure (su pedale), seguito da un breve giro cadenzale (ma non il famoso I-VI-IV-V), il tutto ripetuto due volte.

PIETRO ALESSANDRO GUGLIELMI (1728-1804)

IL TRIONFO DI CAMILLA (dramma per musica in due atti, libretto di Andrea Di Benedetto, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 30/5/1795). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/2.2.0/archi

Andantino	3/4	re magg.		1-28 α^3 β^4 α^3 β^4 γ^{10} γ^4 (-->V)
Allegro	C	re magg.	I T	29-40 a12 b3
			transiz.	44-57 c11 (-->V/V) d3 (collegam.)
		la magg.	II T	58-77 e10 e10
			coda	78-83 e'6
			sviluppo	84-106 e5 e'4 f8 g6
		re magg.	I T	107-121 a12 b3
			transiz.	122-134 c'10 (-->V/I) d3 collegam.)
			II T	135-154 e10 e10
			crescendo?	155-189 [h4x2(su ped. I) i4(I-IV-I-II6/5-V)]x2 j2x2 k1x2 l5

Ouverture con introduzione; l'Allegro è tripartito, con sviluppo; al termine della ripresa c'è un episodio che ha caratteristiche molto simili a quelle di un crescendo rossiniano, anche se la dinamica non è precisata dopo il *piano* iniziale: ripetizione di moduli di 4 misure su pedale di tonica (h) seguito da giro armonico di conferma (i), il tutto ripetuto due volte e seguito da moduli via via più brevi. Guglielmi aveva soggiornato a Londra dal 1767 al 1772, mentre non risultano viaggi a Parigi (in particolare dopo l'arrivo di Cherubini, 1788). Le sue opere risultano aver avuto ampia circolazione, oltre che in Inghilterra, in Germania e Austria.

LA MORTE DI CLEOPATRA (dramma in due atti, libretto di Simeone Antonio Sografi, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 1796 [1798 secondo nota aggiunta sul frontespizio del MS]. Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/2.2.0/archi

And. sost.	3/4	sib magg.	accordi $\phi\xi\eta\kappa$	1-9 $\alpha3/I$ $\alpha3/V$ $\alpha'3$ (cad. su V)
All. mod.	C/	sib magg.	I T	10-24 a8 b7
			espans./trans.	25-37 c13 (-->V/V)
		fa magg.	II T	38-52 d8 e8
			coda	53-65 f13
			collegam.	65-68 g3
			sviluppo	69-93 h8 h9 i4 j4
		sib magg.	I T	94-108 a8 b7
			transiz.	109-118 c10
			II T	119-133 d8 e8
			coda	134-149 f16

Ouverture con introduzione, in cui compaiono gli accordi ribattuti molto frequenti poi in Rossini; l'Allegro in forma sonata bitematica e tripartita, con sezione modulante centrale che tiene luogo di sviluppo. Assente il crescendo.

SIFACE E SOFONISBA (dramma per musica in due atti, libretto di Andrea Leone Tottola, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 30/5/1802). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.[2?]/2.2.0/archi

Adagio	3/4	sib min.		1-21 a4 β8 γ9 (-->V)
All. comodo	3/4	sib magg.	I T	22-35 a14
			transiz.	36-49 b9 c5 (-->V/V)
		fa magg.	II T	50-66 d9 b'4 b'4
			coda	67-78 e4x2+4
			sviluppo	79-98 f9 f'11
		sib magg.	I T	99-112 a14
			transiz.	113-126 b9 c5
		mib, poi sib	II T	127-143 d9 b'4 b'4
			coda	144-161 e4x2+10

Ultima opera di P. A. Guglielmi. *L'ouverture* presenta un'introduzione tripartita (anche se non in senso rossiniano), con un colore piuttosto drammatico dato dall'inusuale tonalità di sib minore (anche se scritta con soli due bemolli in chiave). L'Allegro è tripartito, privo di crescendo, nonostante le numerose ripetizioni del V-I specie alla fine.

PIETRO CARLO GUGLIELMI (1772-1817)

[figlio di Pietro Alessandro Guglielmi]

LA FIERA (commedia in due atti, libretto di Giuseppe Palomba, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1801). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli. NB: sul frontespizio del MS si legge: "Fiorentini 1803", e anche "In origine quest'opera fu scritta Farsa in un atto con musica di suo padre Pietro Guglielmi".

Organico: 0.2.2.2/2.0.0/archi

Andante con moto	3/4	re magg.		1-62 a8 b9 c10 d5 e8 e'8 f5 f6 (-->I)
Allegro	C	la magg.		63-129 g11 (II-V-I) g'11 e8 e'13 h5 g3 h5
				g"13
		re magg.		130-133 g'4

Ouverture dalla forma piuttosto confusa, con numerose cancellature e tagli di dubbia paternità. L'Andante, contro ogni convenzione, termina sulla tonica, mentre l'Allegro comincia con un giro modulante che porta alla dominante. Gli incisi si susseguono senza uno schema apparente, con il ritorno del solo elem. *e*, presentato nell'Andante, nell'Allegro.

IL NAUFRAGIO FORTUNATO (commedia in due atti, libretto di Giuseppe Palomba, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1803). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.1/0.2.1/archi

Allegro	C	re magg.	I T?	1-45 a12 b8 c8 d5 d5 e4 e4
			periodo mod.	46-126 f7(re-) g6(sib+) h7 (mib+)
				h'4 h'4(sol-) h"3 h4 h4 (V/re) h2
				i6(fa+) j6 (re+) k13 l17
			I T?	127-134 a8

Forma anomala, probabilmente una "tempesta" visto il soggetto dell'opera (cfr. Rossini, *L'occasione fa il ladro*). La ripresa è appena accennata (8 misure), e sfocia direttamente nell'Introduzione.

ASTERIA E TESEO (dramma favoloso in due atti, libretto anonimo, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 19/8/1803). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/2.2.0/archi

All. giusto	2/4	do magg.	I T	1-45 a9 b7 c10 c10 d9
			transiz.	45-76 e8 a'4 b8 e'12 (V/V)
		sol magg.	II T	77-99 f8 f8 g7
			I T/V	100-123 a'5 b8 c'12
			sviluppo	124-146 c'12 d10
		do magg.	II T	146-162 f8 g7
			I T	163-182 a'5 b7 c8

coda 182-224 h5 f4 h4 f4 b4 f4 b5 h12

Ouverture senza introduzione; estremamente semplice, non si va mai oltre i toni del I, V e IV grado. Nell'esposizione, dopo il II T c'è una ripercussione del I al tono della dominante; lo sviluppo si esaurisce nel far sentire gli elementi c, d al IV grado. Nella ripresa, manca la transizione, così che i vari elementi tematici vengono semplicemente proposti tutti di seguito in do maggiore. Assente il crescendo.

L'EQUIVOCO DEGLI SPOSI (commedia in due atti, libretto di Giuseppe Palomba; prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1804). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Sul frontespizio del MS si legge: 1^riga: "Fiorentini 1808", e 4^ riga: "Rappresentata al Teatro Fiorentini nell'anno 1808". Entrambe le annate mancano nell'*Indice de' teatrali spettacoli*.

Organico: 0.2.2.1/2.0.0/archi

Largh. sost.	C	re magg.		1-13 $\alpha 2 \beta 5 \gamma 6$ (-->V)
All. giusto	C/	re magg.	I T	14-62 a9 a9 b8 c9 d6(collegam.) a8
			crescendo	62-74 a'2x4 e4(I-VI-II6/5-V)
			transiz.	75-85 f11 (-->V/V)
		la magg.	II T	86-104 g6 g'12
			sviluppo	104-148 h4 g6(fa+) g'12 h4 i5(re-) j6(re+) d6(collegam.)
		re magg.	I T	149-164 a8 a8
			crescendo	165-217 b'[(2x3 + 1x6 + 1x2 su ped.) j7 k6(I-VI-II6/5-V)]x2
			coda	218-230 113

Ouverture con introduzione; l'Allegro in forma sonata tripartita, manca la ripresa del II T; ci sono due crescendo, uno in esposizione e l'altro in ripresa, entrambi dopo il primo tema (invece che dopo il secondo, come succede di solito). Il primo presenta la classica alternanza I-V, il secondo invece è su pedale e presenta l'accorciamento dei moduli.

AMOR TUTTO VINCE (commedia per musica, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1805). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.1/2.0.0/archi

Largh. sost.	C	re magg.		1-12 a2 b10 (-->V)
Allegretto	2/4	re magg.	I T	13-53 c10 d8 e6 c7 f9
			transiz.	54-74 g21 (-->V/V)
		la magg.	II T	74-87 h10 i4
			crescendo	88-118 j2x4 k2x4 l6
		sviluppo		118-150 d5 d4 m13 c9(re-)
		re magg.	I T	151-166 c8 c8/IV
			II T	166-180 h10 i4
			crescendo	180-210 j4x4 k2x4 l6
Poco più mosso			coda	210-277 a'23 a'14 a"12 a'18

La forma di quest'*ouverture* costituisce decisamente un precedente al modello rossiniano: breve introduzione con cad. sul V (anche se non gestita benissimo dal punto di vista armonico), indi Allegretto bitematico e tripartito (c'è una traccia di sviluppo); il crescendo è posizionato sia in esposizione che in ripresa dopo il secondo tema, uguale le due volte (a parte la tonalità), gli manca solo il giro armonico. In compenso c'è una coda più rapida, come succede spesso anche in Rossini; il suo inizio ricorda l'elemento a dell'introduzione, ma non si può parlare di un vero ritorno, dato che la sua riconoscibilità è mascherata dalla diversa indicazione di tempo.

LA SPOSA DEL TIROLO (commedia in due atti, libretto di Giuseppe Palomba, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1806). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.1/2.0.0/archi

And. sost.	C	re magg.		1-19 α4 α'6 β9 (-->I!!!)
All. giusto	C	re magg.	I T	20-31 a6 a'6
			transiz.	32-39 b8 (-->V/V)
		la magg.	II T	40-53 c10 d5

	sviluppo	53-76 e3 f13 g9 (collegam.)
re magg.	I T	77-83 a'6
	transiz.	84-92 b9
sol magg.	II T	93-106 c8 d6
re magg.	crescendo	107-145 h1x4 [i3+2+1 j2x2 j'1x5 k4 (I-VI-II6/5-V)]x2
	cad.	146-155 l2x2(I-IV-V) m6(reiteraz. V-I)

Ouverture con introduzione (singolarmente, quest'ultima termina sul I e non sul V); l'Allegro è bitematico e tripartito (con breve sviluppo); nella ripresa il II T torna al IV grado; il crescendo è presente soltanto nella ripresa, con una struttura abbastanza tipica soprattutto per quanto riguarda le cadenze (prima moduli ripetuti su pedale di tonica, quindi giri armonici I-VI-II-V, infine cadenze I-IV-V-I e V-I).

AMORI E GELOSIE TRA CONGIUNTI (commedia in due atti, libretto di Giuseppe Palomba, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1807). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: la prima pagina di partitura non indica gli strumenti, che possono però essere intuiti come:

1.1.2.2/2.0.0/archi

[Allegro]	C/	re magg.	I T	1-17 a6 a6 b8
			I cresc.	18-33 c5 (precresc. su ped.) d(1x4+2x2)
			giro arm.	34-37 e4 (I-VI-II6-V)
			transiz.	38-41 f4 (-->V/V)
		la magg.	II T	42-54 g8 h5
			II cresc.	55-64 i2x3 j5(due giri arm. I-IV-V)
			sviluppo	65-76 k8 l4
		re magg.	II T	77-92 g8 j3
			I T	93-106 a'6 b8
			I cresc.	107-119 c5 (precresc. su ped.) d(1x4+2x2)
	giro arm.	120-123 e4 (I-VI-II6-V)		
	III cresc.	124-148 m2x4 m1x4 n2 j'3x2 j2x2		

Overture in un solo movimento, tripartito con sviluppo; testa del II T (g) melodicamente uguale a (b); nella ripresa l'ordine dei temi è invertito. **E' il festival del crescendo: ce ne sono ben quattro!!!** Il primo e il terzo, uguali, seguono già il I T, e sono preceduti da precrescendo su pedale e seguiti dal consueto giro armonico I-VI-II6-V; stranamente, invece di uno stringendo dei moduli, c'è un loro allargamento (*prima* 1x4, *poi* 2x2). Il terzo, essendo posto in conclusione, è il più lungo.

NICOLA ANTONIO MANFROCE (1791-1813)

ECUBA (tragedia per musica in tre atti, libretto di Giovanni Schmidt, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 13/12/1812). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2/2.2.2/timp./archi

Largo	C	re min.		1-14 α6 (accordi ξη.) β5 (frase mel.) γ3 (ped. V)
All. assai	C	re magg.	I T	15-53 a2+8 b8+3 c8+3 c8
			transiz.	54-85 d8+8 d'15 (-->V/V)
		la magg.	I T/V	85-99 (b3) c8+3
			II T	100-129 e8+2 e'8 (fa+) f12(cad.)
			cresc.	130-174 [h4(I-V)x3 i8(giro cad.)]x2 i'5
			collegam.	174-194 j6 j6 j'8
		re magg.	I T	195-205 c8+3
			II T	206-233 e8+2 e'8(sib+) f'11(cad.)
			transiz.	234-261 d8+8 d'12
			cresc.	262-297 [h4(I-V)x3 i'6 (giro cad.)]x2
			coda	298-308 reiteraz. cad. V-I

Come sopra anticipato (cap. III, nota 4) l'*Ecuba* ebbe uno straordinario successo alla sua prima rappresentazione a Napoli, e in Manfroce la critica ottocentesca vide uno dei più importanti precedenti di Rossini, che forse avrebbe potuto avere ben altro rilievo nella storia del melodramma italiano se non fosse morto a soli ventidue anni. Per questo motivo, si è ritenuto opportuno inserire anche questa *ouverture* nel nostro campione di analisi. In effetti, la sinfonia presenta caratteri di maturità stilistica, freschezza d'invenzione motivica e originalità armonica piuttosto notevoli nel panorama dell'epoca, pur senza particolari novità formali: il Largo è strutturato in maniera semplice e chiara in tre parti (come sarà tipico di Rossini: accordi cadenzali, frase melodica, cadenza sulla dominante); nell'Allegro, bitematico, si trova -prima del secondo tema- la ripercussione alla dominante di un elemento del I; il crescendo, presente sia in esposizione che in ripresa, pur basato sulla classica alternanza I-V, non contiene la contrazione progressiva dei moduli, ed è seguito da un giro armonico "anomalo", piuttosto sofisticato rispetto agli standard dell'epoca. Nel complesso, si avverte l'influenza di Spontini dichiarata dai commentatori ottocenteschi.

GAETANO MARINELLI (1754-*post* 1820)

QUINTO FABIO (opera seria, libretto di Apostolo Zeno, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 30/5/1791). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/archi

Largo	C	do magg.		1-10 giro arm. I-VI-II-V: $\alpha 7$ (acc. $\xi\eta$) $\beta 3$
Allegro	C	do magg.	I T	11-26 a10 b6
			transiz.	27-77 c16 d12(do-) e10 f10 g4 (-->V/V)
		sol magg.	II T	77-94 h10 e'8
			coda	95-107 i4 i'2x2 j5
		sez. mod.	sviluppo	108-117 k3 e"4 e"4
		do magg.	(II T)	118-126 e'8+4
			coda	127-140 i4 i'2x2 j6

Ouverture abbastanza semplice, l'Introduzione è molto breve e consiste di un semplice giro armonico I-VI-II-V; l'Allegro presenta accenno di sviluppo, seppur brevissimo, e una parziale ripresa del solo II T. Assente il crescendo.

LO SPOSO A FORZA (opera buffa in due atti, libretto di Giuseppe Palomba, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, novembre 1792). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.1/2.0.0/archi

Allegro	C/	do magg.	I T	1-40 a12 b12 b'8 b"8
			transiz.	41-84 c16 d12 d16 (-->V/V)
		sol magg.	II T	85-108 e13 e'11
			coda	109-153 f8 g9 h12 i16
			sviluppo?	154- i'13(la-) i10(sol+) j9

L'*ouverture* non rientra nello schema classico, in quanto priva di ripresa: termina in modo "aperto", sulla dominante, con l'indicazione "Attacca subito l'Introduzione". Qualcosa di simile a quanto aveva sperimentato Gluck nell'*Ifigenia in Aulide*.

JOHANN SIMON MAYR (1763-1845)

LODOVISKA (dramma per musica in due atti, prima rappr. Venezia, Teatro La Fenice, 1796). Fonte: MS della Biblioteca del Conservatorio di Napoli; sul frontespizio dicitura "rappresentato al Real Teatro S. Carlo l'anno 1818".

Organico: 2.2.2.2/2.2.1/archi

Maestoso	C	do magg.		1-6 α6 (giro arm. I-VI-II6-V)
				7-12 β6 (I6-II6-V-I-V-bVI)
				12-17 γ5 (reiteraz. cad. bVI-V)
All. marcato	C	do magg.	I T	18-29 a4 b4+4

				29-34 c2x3 (ped I, alt. I-IV6/4)
		transiz.		35-50 a2 a2 a2 a1 a1 a2 c6 (-->V/V)
		collegam.		50-53 c3
sol magg.		II T		53-61 d4+4 (archi + fiati in canone)
		precresc.		61-69 c2x4 (ped I, alt. I-IV6/4)
		cresc.		69-81 c2x4, alt. I-V, d4 (giro cad.)
		coda		81-89 e9 (fag. solo)
per. mod.		sviluppo		89-103 c15 (re-, la-/la+, re, sol=Vdo)
				104-117 a2x4 (giro cad. I-bVI-bII6-+IV-V)
				c6
		collegam.		117-120 c3
do magg.		II T		120-128 d4+4 (archi+ fiati in canone)
		precresc.		128-136 c2x4 (ped I, alt. I-IV6/4)
		cresc.		136-148 c2x4 (alt. I-V) d4(giro cad.)
		coda		148-156 e8 (cl. solo)
		II T		157-165 d4+4
		giri cad.		166-169 a4 (I-VI-II6-V)
		coda		169-175 f3x2(I-II6-V)
				176-182 reiteraz. della tonica

Presenza di un piccolo sviluppo; non c'è ripresa dell'elem, melodico (b) del I T; presente il crescendo (anche se privo della progressiva contrazione dei moduli), preceduto da precrescendo su pedale.

UN PAZZO NE FA CENTO (dramma giocoso, libretto di Giuseppe Maria Foppa, prima rappr. Venezia, Teatro di San Samuele, 8/10/1796). Fonte: MS da Biblioteca "A. Mai", Bergamo.

Organico: 0.2.2.1/2.1.0/timp./archi

Largo	C	re magg.		1-4 a4 (giro arm. I-VI-II6/5-V)
Allegro	C/	re magg.	I T	5-19 a4 a'4 b4 a'4
			espans.	20-39 c4 c4c'4 d8
			rit. I T	40-54 a4 a'4 b4 a'4

	transiz.	55-70 e16 (-->V/V)
la magg.	II T	71-100 f8 g10 h6 h'2 h'2
	collegam.	100-105 i6
re magg.	I T	106-121 a4 a'4 b4 a'4
	(sviluppo)	121-141 a"8(re-) j4(fa+) a""7
re magg.	II T	142-159 g'11 h7
	I T	160-166 a4 a'4
	cresc.	167-190 k4x4 k'4 k"4 (tutto su ped.)
	giri arm.	191-215 l4(I-VI-II6-V)x2
		m1(I-V)x4 m'1x4 n9(I)

Allegro in forma sonata tendente al rondò-sonata, con accenno di sviluppo all'interno della ripresa, dopo il I T; il IIT è ripreso solo nella seconda metà; presente il crescendo alla fine della ripresa (dopo una seconda ripresa del I T, anomala), tutto su ped. (manca però la contrazione progressiva del modello), seguito dai consueti giri armonici.

L'INTRIGO DELLA LETTERA (dramma giocoso, libretto di Giuseppe Maria Foppa, prima rappr. Venezia, Teatro di San Moisè, 1797). Fonte: MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.0.0.1/2.0.0/archi

[Allegro]	C	re magg.	I T	1-29 (archi, tutti) a13 b4 b4 c9
				30-44 d8 e4+4 (elemento mel. sempre in re magg., quasi come un secondo tema, ma non presente nella ripresa; l'elem. e torna anche dopo il II T)
		la magg.	transiz.	45-65 f14 g7(-->V/V)
		re min.	II T	66-110 (mel. fl. solo) h9 i14 e9 l13 (cad.)
		re magg.	III T	111-157 m9(archi soli) n4 o16 m7 p11
		re magg.	I T	158-190 a13 b4 b4 c'11
		re magg.	II T	191-207 (mel. fl. solo) h9 e8
		coda		207 225 (giri cad.)

Ouverture dal gusto armonico e melodico ancora mozartiano, in un solo mov. (manca l'introduzione lenta). Data nello stesso teatro dove Rossini cominciò con la *Cambiale* (1810) avrebbe potuto essere ancora in repertorio, e quindi nota a R. In ogni caso lo schema formale è lontanissimo: manca il crescendo, mentre la sezione centrale tra esposizione e ripresa è occupata da un episodio cantabile in modo minore. Nella digitalizzazione del MS su Internetculturale manca 1 *folio* (corrispondente alle prime due pag.). Nell'analisi si congettura che le misure mancanti all'inizio siano 12, uguali a quelle della ripresa. Le alterazioni in chiave sono probabilmente presenti solo sulla prima pagina, e dovrebbero essere fa# e do# (lo si desume dai bequadri inseriti -anche se in maniera non sempre accurata- nell'episodio centrale, mis. 111ss.). La definizione degli strumenti in partitura, anch'essa probabilmente data nella prima pag., ma mancante in quelle successive, presenta -contrariamente all'uso- quattro pentagrammi per gli archi in basso, e tre per i fiati in alto; di questi ultimi il primo e il terzo devono essere letti in chiave di basso. Il tipo di scrittura fa pensare a (partendo dall'alto): 2 corni, 1 flauto (cfr. m.191), 1 fagotto.

CHE ORIGINALI o sia LA MUSICOMANIA (farsa in un atto, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro di San Benedetto, 18/10/1798). Fonte: MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativo a una rappresentazione presso il Teatro del Fondo del 1812.

Organico: 2.2.2.2/2.0.0/archi

Largh. maest. C	sib magg.		1-12 α6 β6 (-->V)
Allegro	2/4	sib magg.	I T
			13-33 a8/I a8/V a8/I (mel. ai legni)
			espansione 34-41 b8
			transiz. 42-55 b14 (-->V/V)
		fa magg.	II T
			56-64 c9 (legni+archi)
			64-83 d20
			coda 83-93 e10
			riconduz. 93-96 e3
		sib magg.	I T
			97-119 a8/I a8/VI a9/II
			transiz. 119-162 a10 a4 a4 a8 a8 a'8 (~svil. sulla
			testa del IT) IV->V
		sib magg.	II T
			163-171 c9

	171-190 d20
coda	190-198 e8
cresc.	198-217 f4x4 (ped. I)
giri cad.	218-234 f ⁴ +4(I-VI-II6-V)x2 f ² (I-II6-V9)x2
	234-239 g6 (reiteraz. della cad. V-I)
	240-244 h5 (reiteraz. della tonica)

L'Allegro contiene un crescendo (solo nella ripresa) costruito su pedale di tonica invece che sull'alternanza di I e V (approfitta della tensione che il pedale stesso crea per ottenere il crescendo). Inoltre nella ripresa è presente una sorta di sviluppo del I T con funzione di transizione tra I e II.

L'AVARO (farsa in un atto, libretto di Giuseppe Maria Foppa, prima rappr. Venezia, Teatro di San Benedetto, 1799). Fonte: MS da Biblioteca "A. Mai", Bergamo.

Organico: 1.2.2.2/2.2.0/timp./archi

Largo	C	re magg.		1-21 α6 β4 α'6 γ5 (-->V)
Allegro	2/4	re magg.	T	22-68 a8 a8 b4 a4 c8 c8 d8
			transiz.	69-91 d'8 e15 (-->V/V)
		la magg.	T/V	92-132 a'8 a'8 f8 f'8 f''8
			cresc.	132-163 g4x2 g2x3(su ped.)
			giri arm.	164-181 h18 h'6(I-VI-II6/5-V)x2 h''2(I-II6-V)x3
			collegam.	182-196 a''15
		re magg.	T	197-228 a8 a8 b4 a'12
			transiz.	229-249 a6 e15
			T/I	251-290 a'8 a'8 f8 f'8 f''8
			cresc.	290-304 g4x2 g2x3 (su ped.)
			giri arm.	304-337 h19 a'''8(I-V)x2
			cresc.	338-361 i4x4 (su ped.) j2x4
			giri arm.	362-394 k6x2 l6x2 l'2 l''7

Allegro monotematico, il T unico viene riproposto alla dominante (leggermente variato nella seconda metà) in luogo del secondo tema; di conseguenza nella ripresa torna due volte in tonica. Presenti tre crescendo: due identici dopo il T alla V (I nella ripresa), e un terzo con funzione conclusiva (m. 338ss.), sempre su ped. e seguiti da giri armonici. La struttura è già quella rossiniana, con tanto di contrazione dei moduli.

LABINO [o LUBINO] E CARLOTTA (farsa a sette voci, prima rappr. Venezia, Teatro di San Benedetto, 1799). Fonte: MS dalla Biblioteca "A. Mai", Bergamo, relativo a rappresentazione a Genova del 1801.

Organico: 1.2.2.2/2.2.0/archi

Largo	C	do magg.		1-4 α4 (accordi ⊃η)
Allegretto	6/8	do magg.	Tema	5-24 a8 b8 b'4
			Var.I	25-44 c8 d8 d'4
			Var. II	45-60 e8 f8
			~Var. III	61-86 g8 g'8 g"14
Allegro	2/4	do magg.		87-161 h5 h4 h5 h4 i10 j18 i10 h5 h4 i10
			coda	162- 195 k2x4(ped I) k'4 l4x2 l'3 l"5 m6

Struttura anomala, in tre movimenti (anche se il primo è brevissimo, presenta solo i tre soliti accordi I-IV-V). L'Allegretto è un tema con variazioni, di cui la terza, più ampia, è anche più libera. L'Allegro non è in forma sonata e presenta appena un accenno di crescendo (ripetiz. dell'elem. *k*), ma non veramente sviluppato. Il tutto sempre in do maggiore, dal quale si allontana appena, per pochissime misure, il solo elem. *j*.

L'ACCADEMIA DI MUSICA (farsa, prima rappr. Venezia, Teatro di San Samuele, 1799).

Fonte: MS autografo presso Biblioteca "A. Mai", Bergamo.

Organico: 0.2.2.1/2.2.0/timp./archi

Larghetto non tanto	C	sib +		1-28 α6 β6 γ10 δ6 (-->V)
Allegro		sib +	I T	28-43 a6 b6 c4

	transiz.	44-57 b'6 b"8 (-->V/V)
fa +	II T?	58-67 d10
	precresc.	68-75 e2x4 (ped. I)
	cresc.	75-79 f2x2 (I-V)
	giri arm.	79-89 g11
	coda	89-107 h8 h'10
	sviluppo	108-143 h'3 h'3 i6(mib+) j3 h6 i4 i11
sib +	II T?	143-153 d10
	precresc.	153-161 e2x4
	cresc.	161-165 f2x2
	giri arm.	166-175 g11
	coda	175-183 h8
	cresc.	183-210 d4x4 (ped.) j1x4 k1x2 (I-V)
		11/2x4 m4

Ouverture simile a quella di *Argene* (v.): l'Allegro, bitematico e tripartito, presenta uno sviluppo, il crescendo dopo il II T sia in esposizione che in ripresa, e un altro crescendo in conclusione, tutti costruiti dapprima su pedale, poi con alternanza I-V e seguiti da giri armonici un po' più lunghi di quanto sarà tipico in Rossini.

LA [BELLA] LOCANDIERA (farsa in due atti, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Vicenza, 1800). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.0.0/2.0.0/archi

All. spiritoso C	re magg.	I T	1-17 a10 b4x2
		transiz.	18-45 c10 d6 e7 (-->V/V) f6(collegam.)
	la magg.	I T	46-53 b4x2
		coda	53-68 g5x2 h6 (cad. V-bVI)
	fa magg.	II T?	68-79 i10
		transiz.	79-90 j12 (-->V/I)
	re magg.	I T	91-100 a10 b4x2
		transiz.	110-131 c'7 (-->V/I) d6 e7 f5(collegam.)
		cresc.	132-147 k4x2 l7(tutto su ped. I)

147-162 k'4x2(su ped. I) l'7
 coda 162-175 m2x2 m'2x2 n6

Manca il tempo lento introduttivo; la forma sonata sembra piuttosto legata al modello haydniano (ripetizione del I tema alla V in luogo di un II tema); c'è una sezione centrale al bVI, il cui materiale non torna; la mancanza di un vero II tema rende più logico il crescendo, che viene a trovarsi proprio nel punto in cui, in fase di ripresa, si sarebbe dovuto ripetere per la seconda volta l'unico tema in tonica; il crescendo è su pedale di tonica.

GLI SCITI (dramma per musica, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro La Fenice, 1800). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.2/2.2.0/archi

Larghetto	6/8	re magg.	accordi Σξ θκ 1-8 α8 (legni)
			9-15 β7 (flauto)
			16-28 γ13 [cad. bVI-V e ped. V (archi)]
Allegro	C	re magg.	I T
			29-48 <i>crescendo</i> : a4x3 b1x3+1
			a1x4 (ped. V)
			49-60 d4(fl) e8 (cad. archi ->V)
			transizione 61-74 a4, a'4, a''2, a'''1x3+1
			75-79 f5 (cad. ->V/V)
		la magg.	II T
			80-86 g3x2(fl+fg)
			crescendo 86-98 h4x2 h1x2 h1/2x4 (ped. I)
			98-105 i8 (cad.)
			giri cad. 106-114 j3x2 (I-VI-II6-V) j'1x2+1
			(I-II6-I6/4-V)
			sviluppo 115-140 d'8 d''8 d'''2 d''''1x2
			h'6(--> V/si min.)
		re magg.	II T
			141-147 g63x2(fl+fg)
			crescendo 147-158 98 h4x2 h1x2 h1/2x4 (ped. I)
			159-167 i8 (cad.)
			coda 168-1765 j'8
			crescendo 175-200 <i>su ped. I</i> : k4x3+2 k'8 k''1x4
			giri cad. 201-216 l4x2(I-VI-II6-V) l'3x2 l''1x2

La ripresa presenta il solo II T; crescendo sia in esposizione che in ripresa, identico, dopo il II T.

ARGENE (dramma eroico per musica, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro La Fenice, 1801). Fonte: MS Biblioteca "A. Mai", Bergamo.

Organico: 2.2.2.1/2.2.0/archi

Larghetto non tanto	C	re+		1-36 a7 a5 b9 a'7+3 c5 (-->V/rel)
Allegro vivace	C/	re+	I T	37-61 d5 e4 e'4 e'7 d5
			trans.	62-85 f13 g8+4 (V/V)
		la +	II T	86-106 h10 i4 h7
			precresc.	107-122 j8(su ped. I) j8
			cresc.	123-133 k4x2 (I-V) k'1x4
			(giri arm.)	134-167 f'10 l6 m12 n2x3
			diminuendo	168-177 o1x10
			sviluppo	178-231 o'10 p5 p6 q12 f11 g8+4
		re+	II T	232-252 h10 i4 h7
			precresc.	253-268 j8 (su ped.) j8
			cresc.	269-279 k4x2 k'1x4
			giri arm.	280-323 f'10 l6 m12 n4x2 o7
Tempo primo	C	re+		324-327 a5 (NB)
Allegro assai	C/		precresc.	329-352 p6 p4 p4 p4 p'7 (su ped. I)
			giro arm.	353-381 q14 (I-VI-IV-V) q'11

Overture piuttosto complessa, presenta molti spunti interessanti: 1) introduzione piuttosto lunga e articolata; 2) II T a carattere "rossiniano"; 3) presenza di un "diminuendo" (inteso come esatto opposto del crescendo, con ripetizione del modello I-V); 4) ripresa del solo II T; 5) caso praticamente unico nel panorama delle *overture* di quegli anni, ed esplorato invece da Beethoven nella *Patetica*, ritorno del tema lento dell'introduzione subito prima della stretta

finale e presenza di quest'ultima; presenza del crescendo in posizione canonica, dopo il secondo tema, sia in esposizione che in ripresa, preceduto da "precrescendo" su pedale; il crescendo contiene già (1801!) lo stringendo dei moduli, anche se solo a due "stadi" (4x2; [2x2 manca]; 1x4); il giro armonico che segue è più ampio e articolato del consueto, mentre uno più convenzionale se ne trova nel crescendo che funge da stretta conclusiva. Sicuramente un precedente importante rispetto alla produzione rossiniana.

GINEVRA DI SCOZIA (anche ARIODANTE; GINEVRA ED ARIODANTE; opera seria, libretto di Gaetano Rossi; prima rappr. Trieste 1801). Fonte: MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Firenze [sul frontespizio si legge "Firenze dalla Copisteria Meucci di faccia ai R.di Padri de Ricci del Corso", dono di A. Basevi] di cattiva qualità, con molti errori e trascuratezze.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/timp./archi

Maestoso	C	re magg.		1-6 accordi $\xi\eta$, $\alpha 3+3(I, V)$ 7-20 $\beta 6(I \rightarrow V)$ $\gamma 8$ [reiteraz. cad. bVI-V]
Allegro	C	re magg.	I T (archi)	21-29 a4+5 30-33 a'4 espansione 34-39 b3x2 transiz. 40-48 b'3+3+4(-->V/V)
		la magg.	II T (fiati)	49-56 c4 c4 precresc. 57-63 d8 (ped. la) a'10 coda II T 74-85 c'6 c"3x2 c""1x2 transiz. 85-88 e4 (-->fa magg.)
		fa magg.	sviluppo	89-98 a4+5
		sib magg.	II T	98-111 c4(sib) a""10(-->re+)
		re magg.	II T (archi)	112-119 a4+4 precresc. 120-141 d8(ped. re) a'10 f4 cresc. 141-159 b10+6+3 (ped. re) giri cad. 160-176 h2x2 (I-VI-II6-V) i4 j3 j'1 j"1/2x4 k4

I due temi sono ritmicamente simili, presente un accenno di sviluppo, anche se le ripercussioni dei temi in sib e fa di mis. 92-114 sono soltanto ripetizioni in altra tonalità, non contengono principi di sviluppo; il precrescendo su pedale non porta poi a un vero crescendo con la classica alternanza I-V; l'armonia è povera e totalmente convenzionale.

LE DUE GIORNATE O SIA IL PORTATORE D'ACQUA (dramma eroicomico per musica in due atti, libretto di Giuseppe Maria Foppa, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 1801). Fonte: MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Firenze.

Organico: 1.2.2.2/2.2.0/archi

[Andante?] 3/4	mib magg.		1-17 accordi $\Sigma\xi\epsilon$ α^3 β^8 γ^4 18-32 α^3 β^8 γ^4 33-46 α^3 δ^{11} (figura di caccia, ->V)
All. vivace 2/4	mib magg.	I T	47-78 a8 (cl) b4 c8 d8+4 79-86 a8 (funz. di transiz., sosp. alla V) <i>[NB: manca vera transizione]</i>
	sib magg.	II T	87-134 e24 (v.ni I) e24
		coda	135-146 f12
		riconduz.	147-155 g9
	mib magg.	I T	156-175 a8 b4 c8
		sviluppo	175-216 c'21 [sviluppo imitativo del I T] h20 217-224 a8 (funz. di transizione)
	mib magg.	II T	225-272 e24 e24
		coda	273-284 a'12(giri cad. I-VI-II6-V)x2 285-300 i8 (reiterz. V-I) a'2x4 300-314 j15 reiteraz. della tonica

Ouverture atipica sia nella strumentazione (la mel. del IT al cl, quella del IIT ai v.ni I), sia nella struttura: 1) manca una vera transizione con relativa espansione sonora al **ff**; 2) manca il crescendo; 3) c'è una vera e propria fase di sviluppo imitativo del IT, ma non in posizione centrale, bensì all'interno della ripresa.

I MISTERI ELEUSINI (dramma per musica in due atti, libretto di Giuseppe Bernardoni, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 1802). Fonte: MS dalla Biblioteca "A. Mai", Bergamo.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/timp. tamburone/archi

Largo	C	re magg.		1-21 α 5 β 4 γ 4 δ 4 β 3 (-->V)
Allegro	3/4	re magg.	T	21-32 a4 b4 a4
			I episodio	33-42 c10
			T	42-50 a4 b4
			II episodio	50-73 b'4 a'8 b2 b2 b'8
			T	73-85 a4 b'4 b"4 a4
			III episodio	85-107 d8(re-) d8(fa+) d5(cad.-->V7re)
			T	107-115 a4 b4
			cresc.	115-131 b2x3(su ped. la) c10
			T	131-139 a4 a4
			cresc.	138-173 e8x3 (I-V) e'4 e1x3 f4(I-VI-II6-V)
			T/cresc.	173-207 a4x2(I-V) a'2x3 g4((I-VI-II6-V)
				h4x2 h'1x2 h"6

NB: strana forma per l'Allegro, sorta di rondò in cui sembrerebbe che ormai la cosa più importante sia il crescendo (ce ne sono tre diversi, in rapida successione); il primo su pedale, gli altri con la classica alternanza I-V.

LE FINTE RIVALI (dramma giocoso in due atti, libretto di Luigi Romanelli, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 1803). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativo a una rappresentazione presso il Teatro dei Fiorentini del 1814).

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/tamb. timp./archi

Andantino	6/8	do magg.		1-2 accordo I
				3-13 α 11
				13-22 β 9 (-->V/V)
				23-40 γ 18 (-->V)
All. vivace	2/4	do magg.	IT	41-55 a8 b7
			espansione	56-63 a8

	transiz.	64-90 a'8 c19 (-->V)
do magg.	IIT?	91-100 d10
		101-108 d'8
sez. mod.	sviluppo	109-139 a'31 (a partire da bVI)
	coda	139-155 e6(I-VI-II6-V)x2 e'2x2
	crescendo	156-178 f4x3+3 (ped. I)
		179-184 f'2x2 f''1x2 (alt. I-V)
	giri cad.	185-197 f'''4(I-VI-IV-II-VII/)
		f''''4(I-VI-II6-V)x2+1
	coda	198-206 a3x3
		207-218 g12 reiteraz. cad. V-I
		218-224 h7 reiteraz. della tonica

Ouverture di struttura abbastanza atipica: l'Andantino introduttivo è un po' più lungo del consueto, e soprattutto l'Allegro non presenta la consueta forma bipartita; il secondo tema (d10) avrebbe le caratteristiche melodiche per svolgere quella funzione, ma è sentito una sola volta, e comunque nello stesso tono d'impianto; c'è uno sviluppo del IT, assente una vera e propria ripresa (il IT torna sotto forma di breve frammento quasi di ricordo), mentre c'è un crescendo, ma ancora su pedale di tonica. **NB:** *ouverture* strettamente imparentata con quella de *L'amor coniugale* (v. *infra*).

CORA (anche ALONSO E CORA, dramma per musica, libretto di Giuseppe Bernardoni, da *Les Incas di Marmontel*, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 1803). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativo a una rappr. al S. Carlo del 1815).

Organico: ott. fl. 2 ob. 2cl. fg/2.2.2. serp./timp. GC/archi

Andante C/	do magg.	1-10 a10
		10-15 β8(b6/4-5/b3)
		16-21 γ6bVI +6/5-->reb magg (NB)
		22-27 δ7 (progr. mod. sib-, mib+, do-, fa+, re-, do+)
		28-43 ε4x2+6 (-->V)

Allegro 2/4	do magg.	I T	44-67 a11, a'13 68-82 b15 (VI-V) 83-108 b'26 (mib-->Vdo) 109-130 a11, a'11
		espansione	130-139 c10 140-150 c11
	(do magg.)	II T?	150-172 d8, d8, (d'7) (cr)
		sviluppo	173-185 b'13 (mi+) 186-198 b'13 (fa+) 198-220 framm. b' (la-, do+, re-, do+) 220-249 e8 (do+), e8 (lab+), poi framm. mod.->V/la 249-261 ped. V/la
		collegam.	261-264 -->do+
	do magg.	var. I T	265-300 f8, f'19, reiteraz. cad. su V/do
	(f=var. a)	var. II T	301-323 g8 h8 g8 (g=var. d)
		prelesc.	324-349 modello di 8x3 + 6, su ped (crescendo di strumentaz.)
		cresc.	350-357 modello 4x2 358-363 giro arm. I-VI-II6-V 364-371 modello 4x2 372-386 giro arm. I-VI-II6-+IV-V-I 387-394 g'8 cadenzale 394-404 g'10cadenzale 404-408 reiteraz. cad. V-I 409-414 reiteraz. tonica

Forma parzialmente atipica per l'assenza di due zone tonali nettamente definite (I, V): tutti gli elementi motivici sono presentati in do. Probabilmente viene privilegiato il principio della variazione tematica: *a* e *d* nella prima parte presentano forti somiglianze con *f* e *g* nella seconda. E' presente invece una ampia sezione di "sviluppo"(m. 173-261) con andamento modulante. Il crescendo è presente solo nella seconda parte.

ELISA (dramma sentimentale, atto unico, libretto di Giuseppe Bernardoni, prima rappr. Venezia, Teatro San Benedetto, 1804). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/2.2.0/timp./archi

	[Larghetto?] 6/8	do magg.		1-11 α 11 12-24 β 13(V-bIII-V) 24-32 γ 8 (-->V)
Allegro	2/4	do magg.	I T (archi)	33-72 a10 b9 c13 a8 transizione 72-99 d10 e15(-->V/V)+4(collegam.)
		sol magg.	II T (archi)	100-116 f8x2 precresc. 116-131 g4x4(ped. I) cresc. 132-139 h4x2 (alt. I-V) giri cad. 140-156 i16(I-VI-IV-II-bVI-V-I) 156-172 j6(I-VI-II6-V)x2 j'2x2 riconduzione 172-203 k31
		do magg.	I T/a	204-219 a10 a'6 transiz. 220-247 d'8 e14 (-->V/I)
		do magg.	II T	248-264 f8x2 precresc. 264-279 g4x4 (ped. I) cresc. 280-287 h4x2 (alternanza I-V) giri cad. 288-302 i14(I-VI-IV-II-bVI-V-I) 302-316 j6(I-VI-II6-V)x2 j'2 I T/b 317-341 b9 b6 b6 2° cresc. 341-356 b'4x4 giri cad. 357-376 k6(I-VI-II6-V)x2 k'2x2+3 376-386 l11 reiteraz. della tonica

Gusto armonico a tratti raffinato (es. 2° periodo dell'Introduzione); presenza sia del precresc. che del cresc., sia nell'esposiz. che nella ripresa; particolare struttura della ripresa, con il secondo elem. del I T spostato dopo il II T; presenza di un terzo cresc. come conclusione.

L'AMOR CONIUGALE (farsa sentimentale, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr.: Padova, Teatro Nuovo, 26/7/1805). Fonte: partitura a stampa, Edizioni "Monumenta Bergonomiensa"-XXII, Bergamo 1967.

Organico: 1.2.2.2/2.2.0/archi

Andantino	6/8	do magg.		1-2 accordo di T 2-13 α 11 (entrate a canone) 13-24 β 12(ped V, cad. V-+V-VI-II-V/V) 25-40 β '16(ped. V, con escurs. mediana al bVI)
All. Vivace	2/4	do magg.	I T (archi)	41-64 a8 b7 a'8 (archi) transiz. 65-91 a"8 a"19 (-->V/V)
		sol magg.	II T (archi)	92-140 c10, c'8, a12/sib, d16 (ped. re) giri cad. 140-156 d'6 d"6 d"2x2
		mib magg.	III T (fiati)	157-184 e9 e7 f8 f5 189-211 g27 (riconduz.: mib-do min-V)
		do magg.	I T (archi)	212-234 a8 b7 a'8 transiz. 235-261 a"8 a"19 (-->V/I)
		do magg.	II T (archi)	262-310 c10, c'8, a12/lab, d18 (\pm ped sol) giri cad. 310-326 d'6 d"6 d"2x2
		do magg.	precresc.	327-349 h4x7 (ped. I)
			cresc.	350-355 h'2x2(I-V) h"1x2
			giri cad.	356-368 h"4 (I-VI-IV-II-VII/) h"2(I-VI-IV-V)x2+1
			coda	369-395 a3x3 h'18(cad. conclusive)

Presente un terzo tema cantabile in luogo di sviluppo; il crescendo c'è solo nella ripresa, dopo il II T, preceduto da precrescendo su pedale e seguito dai consueti giri cadenzali; al termine, ultima ripetizione della testa del I T, tre volte, sempre interrotta da P.G., cui seguono le cadenze conclusive.

NB: *L'ouverture* è strettamente imparentata con quella de *Le finte rivali* (v.), ma non identica: uguale l'inizio e il I T; il II T è uguale ma in tonalità diverse (qui V, là sempre I); qui c'è il III T che là manca; il crescendo è identico per motivo, leggermente diverso per struttura; uguale la coda.

UN VERO ORIGINALE (dramma in due atti, libretto di M.A.Brunetti, prima rappr. Roma, 1808). Fonte: MS dalla Biblioteca "A. Mai", Bergamo.

Organico: 2.2.1.2/2.0.0/archi

Largo	3/4	sib magg.		1-29 accordo ξη, α5 β6 β'7 γ11(-->V)
Vivace e all.	C/	sib magg.	I T	29-93 a8 a8 b11 b8 d8 a8 e12
			transiz.	93-112 e8 e4 e2 e1 e1 e"4(V/V)
		fa magg.	II T	112-136 e"7 e"6x2
			cresc.	136-157 e"4x3 e"2x2 e1x4
			giri arm.	156-180 f8(I-IV-V) f4x2 f1x4
g5(collegam.)				
		sib magg.	I T	181-188 a8
			transiz.	188-196 h8
		mib magg.	II T/IV	196-232 e"1+4x4 e"16 e"4
		sib magg.	II T/I	232-255 e"7 e"6 e"4
			cresc.	256-284 e"4x3 e2x2 e1x4 e8
			coda	284-378 a4 a4 α5 e8 e8 e'8 e12 e15 e26

Overture con introduzione; allegro in forma sonata, con doppia ripresa del II T (prima al IV, poi al I). Presente il crescendo, ma i giri armonici non passano per il VI come d'abitudine. Si noti il ritorno dell'elemento α dell'introduzione nella coda.

IL RITORNO DI ULISSE (azione eroica per musica, libretto di Luigi Previdali, prima rappr. Venezia, Teatro La Fenice, 1808). Fonte: spartito a stampa ottocentesco (Ricordi), presso Biblioteca "A. Mai", Bergamo [partitura d'orchestra non trovata].

Organico: ???

Andantino sost.	3/4	do magg.		1-27 α8 β4 γ5 δ9 (ped. V)
Allegro vivace	C	do magg.	I T	28-73 a8 a'17 a"7 a8
			espans.	73-85 b12
			transiz.	85-105 c22 (-->V/V)

sol magg.	II T	106-156 d8 d7 e8 f12 g16
	coda	157-171 h15
	riconduz.	172-180 a"9
do magg.	I T	181-197 a8 a'9
	sviluppo	198-273 i4 d8(sib) d7(mib) e8 d'8 j6 j6 k12 l8 h10
do magg.	II T	274-323 d8 d7 e8 f12 g16
	coda	324-377 h14 a"8 a""6x2 a8 m12

L'Allegro è privo del crescendo; presenta invece un vero e proprio sviluppo, rielaborazione modulante dei temi presentati in esposizione, dopo la ripresa del I T, quasi innescato dalla comparsa del II T in tonalità "sbagliata" (sib).

CARLO MELLARA (1790-1840)

ZILIA (farsa in un atto, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Padova, 1809?; indi Venezia, La Fenice, 1811). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.1.1/2.0.0/archi

Adagio non troppo	2/4	re+		1-35 α8 α'8 β8 γ4+4+3 (-->I)
Allegro	C/	re+	T	35-57 a14 a7
			transiz.	58-77 b12 c10 (-->V/V)
			collegam.	78-94 d9 e8
		la+	T/V	94-115 a11 a11
			coda esp.	116-137 f4x2 g14
			transiz.	138-174 h8 h8 c'6 d9 e8
		re+	T	175-196 a11 a11
			coda	197-231 f4x2 g'9 a'8 h11

L'introduzione si conclude sulla tonica, invece che sulla dominante; l'Allegro è monotematico, dopo la transizione ripresenta infatti lo stesso tema iniziale trasposto alla dominante. Assente sia lo sviluppo che il crescendo.

GIUSEPPE MOSCA (1772-1839)

I PRETENDENTI DELUSI (commedia per musica in due atti, libretto di Luigi Prividali, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 7/9/1811). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativo a una rappresentazione presso il Teatro del Fondo, 1814. Organico: 2.2.2.2/2.2.0/tamb. mil./timp./archi

Allegro	C	re magg.	I T	1-11 a2x2 b4x2
			espansione	12-19 c4x2
			transiz.	20-33 d10 e4(collegam.) -->V/V
		la magg.	II T	33-54 f8 f8 g6 (collegam.)
		re magg.	I T	55-62 b4x2
		sib magg.	III T	63-74 h6x2
			transiz.	75-83 i9
		re magg.	IV T?	84-91 j4x2
			II T	91-97 f8
			crescendo	98-124 k2x2 k'2x2 l2x2 l1x4 m5 n6
			V T?	125-136 o6x2
			crescendo	136-158 k"2x2 l2x2 l'1x4 m5 n4 n'1/2x4
			giro arm.	159-174 p4 (I-VI-IV-II-V-I-IV-V) p'12

Pare che Giuseppe Mosca, dopo aver assistito a una rappresentazione de *La pietra del paragone* di Rossini nel 1812, abbia accusato quest'ultimo di plagio per quanto riguarda il "crescendo", in relazione alla sua opera *I pretendenti delusi*. L'*ouverture*, priva di introduzione, non presenta il crescendo nell'esposizione dopo il II T, mentre ne contiene addirittura due nella ripresa, inframmezzati da altri tre elementi motivici (h, j, o) forse legati all'opera che segue.

I TRE MARITI (farsa in un atto, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro di San Moisè, 1812). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativo a una rappresentazione presso il Teatro de' Fiorentini, 1814.

Organico: 1.2.2.1/2.0.0/archi

Largo	C	re magg.		1-9 α2 (accordi ξη.) β4 (frase mel.) γ3(V)
Allegro	2/4	re magg.	I T	9-52 a8+8 b8 c4 a'15
			espansione	53-61 d9
			transizione	61-83 e14 f8 (collegam.) -->V/V
		la magg.	II T	83-121 g9 g8 h4x2+4 g9
			crescendo	121-151 i4x4 j4x2 j'2x4
			giri arm.	153-173 k8(I-VI-II6-V)x2 l5
		re magg.	I T	173-189 a8+8(~)
			III T?	189-212 n4x2 o2x2 o'4 n4x2
			crescendo	213-236 j4x2 j'2x4 p8
			giri arm.	237-265 k"4x2(I-VI-II6/5-V) q4x2 r4(V-I)
				s9(I)

Overture molto simile per struttura a quelle di Rossini: introduzione molto breve ma comunque tripartita, Allegro con "espansione" prima della transizione, crescendo dopo il II T già in esposizione, costruito con moduli via via più brevi e seguito dai tradizionali giri armonici. La particolarità sta invece nella mancata ripresa del II T, a cui ne viene sostituito un altro, secondo una ricetta che si trova anche in Coccia; al III T segue regolarmente il crescendo. Manca la stretta finale.

LA DILIGENZA A TOIGNI, ossia IL COLLATERALE [commedia per musica, libretto di Giuseppe Palomba (sul frontespizio del MS leggesi "argomento francese"), prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1813]. Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.1/2.0.0./archi

Largo mod.	C	re magg.		1-16 α6 β7 γ3(V)
All. con brio	2/4	re magg.	I T	17-71 a16 b6 a16 c16
			transiz.	72-98 d17 e11 (-->V/V)
		la magg.	II T	99-114 f16
			crescendo	115-170 f'16 f''16 g8x2(su ped I, 5/3-6/4) g2x3+2
			giri arm.	171-191 g'16(I-VI-II6/5--IV-V) h5
			collegam.	192-216 i9 j16
		re magg.	III T	217-313 k8+8 l8 m24 k8+8 n13 o8
			I T	313-337 a16+8
		sib magg.(bVI)transiz.		338-383 p16 c'22+8(-->V)
		re magg.	III T	384-399 k8+8
			crescendo	400-486 q8x2 q'8x2 q''8x2 r8x2 s8x2 t8
			giri arm.	487-516 u29
			I T	517-539 a16+8
Allegro assai			stretta	540-576 p8+8 v8 x13

Introduzione tripartita; Allegro confuso dal punto di vista formale: il II T non viene ripreso, mentre ne viene presentato un terzo, entrambe le volte in re maggiore; i crescendo, che occupano vaste porzioni sia dell'esposizione che della ripresa, non sono strutturati per moduli via via più corti.

DON GREGORIO IMBARAZZATO (commedia in due atti, libretto di Andrea Leone Tottola, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1813). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativo a una rappresentazione del 1817.

Organico: 1.2.2.1/2.0.0./archi

Largo	C/	re magg.		1-5 α5
And.no grazioso	3/4	re magg.		6-43 β8+8 γ4x2 β'8 β8 δ8 (-->V)
All. moderato	C/	re magg.	I T	44-75 a8 a'8 b4 c4 a8
			transiz.	76-88 d13 (-->V/V)
		la magg.	I T/V	89-108 a8 e11(collegam.)
			II T	109-123 f15

mod.	~svil.	124-146	g4(la.) g4(fa+) g4(re-) h11
re magg.	I T	147-154	a8
	cresc.	155-162	i4x2
Poco più animato		163-191	j4x2 k4 l4x2(I-IV-V) m9

L'introduzione è più lunga e articolata del solito, anche se non particolarmente pregnante. L'Allegro presenta diverse particolarità: 1) dopo la transizione viene riproposto il I T alla V, e solo poi il II T; 2) al centro c'è un breve episodio modulante che tiene il luogo dello sviluppo (che non è in quanto il motivo è nuovo); 3) nella ripresa manca il II T alla I; 4) il crescendo, presente solo in ripresa, non presenta la caratteristica contrazione dei moduli, ma cerca di supplirvi con l'aumento della velocità (m. 163ss); 5) manca il consueto giro I-VI-IV-V al culmine del crescendo.

LUIGI MOSCA (1775-1824)

L'AMORE PER INGANNO, o L'AMOROSO INGANNO [LA CANTATRICE DI SPIRITO] (commedia in due atti di Giuseppe Palomba, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1801). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.
Organico: 0.2.2.1/2.0.0/archi

Allegro	C	re magg.	(introduz.)	1-23	a4x2 b15 (-->V)
			T	24-32	c5(vno) c5(cl)
			transiz.	33-64	d12 e10 f10 (-->V/V)
		la magg.	T/V	65-72	c4 c4
			crescendo	73-85	g2x4(I-V) h5(I)
			~sviluppo	86-118	i9 e'8 e"2x2+4 j8
		re magg.	T	119-127	c'5 c4
			crescendo	128-139	g2x4(I-V) h3(I)
			coda	140-175	i9 e'8 e"2x2 e"4x2+8

Nonostante non abbiano una differente indicazione di tempo, le mis. 1-23 sono del tutto atematiche e funzionano come una sorta di introduzione, come prova anche la pausa coronata a mis. 23 e la doppia stanghetta che la separa dalla mis. seguente. Per quanto riguarda l'Allegro, in luogo del II T c'è il primo alla V, seguito dal crescendo (senza contrazione dei moduli); segue una sezione di difficile interpretazione, nel senso che la funzione di riconduzione alla tonica è svolta in molte misure, con parziale utilizzo di figure già sentite; lo stesso episodio viene ripetuto quasi identico con funzione di chiusa.

L'AUDACIA DELUSA (opera buffa, libretto di Giuseppe Palomba, prima rappr: Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1813). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.1/2.0.0/archi

Maestoso	C	fa magg.		1-18 α 7 β 5 γ 6 (-->V)
Allegro	2/4	fa magg.	I T	19-47 a8 b8 c14
			espansione	48-55 d8
			transiz.	55-87 e23 (-->V/V) f10(collegam.)
		do magg.	II T	88-103 g9 g8
			crescendo	104-140 h4x3 h'4x2 i8(giro arm.) j7(collegam.)
			cresc. <i>bis</i>	141-175 h4x3 h'4x2 i8(giro arm)
			riconduz.	175-190 k15
		fa magg.	I T	191-221 a8(cl) a8(vl) a8(vc) a8(ctb)
			coda	222-266 e'13 c'8 e'12 e13

Introduzione tripartita; Allegro bitematico, ma senza ripresa del II T; il crescendo è presente al termine dell'esposizione, ripetuto due volte, ma manca della progressiva contrazione dei moduli; il giro armonico non è quello tradizionale, ma piuttosto I-I6-II6-V.

SEBASTIANO NASOLINI (1768-1798)

LA MEROPE (dramma in due atti per musica, libretto di Mattia Botturini, prima rappr. Venezia, Teatro San Benedetto, 1796). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli, relativo a rappresentazione presso il Teatro di San Carlo del 1806.

Organico: 2.2.2.2/2.0.2/archi

Allegro	C	sib magg.	I T	1-36 a8 a'8 b15 c5
		transiz.		37-42 d7 (-->V/V)
		fa magg.	II T	43-94 a"8 a"8 e8 f12 f12+4
		sib magg.	I T	95-132 a8 a12 c'18
			II T	133-179 a"8 a"8 e8 f12 f12
			coda	180-208 b15 c12

Overture molto povera di idee e di sostanza; manca l'introduzione, i temi si somigliano e comunque non hanno grande personalità; manca lo sviluppo e anche il crescendo.

GIUSEPPE NICOLINI (1762-1842)

I BACCANALI DI ROMA [melodramma tragico in due atti, libretto di Luigi Romanelli, ma attribuito da Manferrari a A.L.Tottola (v. anche MS), prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 1801]. Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca Conservatorio di Napoli, relativo a rappr. presso Teatro di S. Carlo del 1814.

Organico: 0.1.1.1/2.0.0/archi

Largh. sost.	C	fa magg.		1-21 α5 β9 γ8 (-->V)
All. Presto	C	fa magg.	I T	22-52 a4x2 b4 a4 c8 c7
			transiz.	53-81 d15 e4x2 f6 (-->V/V)
		do magg.	II T	82-97 g8 g8
			~sviluppo	98-115 h18
		fa magg.	I T	116-170 a4x2 b4 a4 c8 c7 h12x2(giro arm.)

III T [sic]	171-242 i9 i7 j4x2 k12 i9 i7 j4x2 k12
coda	243-279 l4x4 m21

L'Allegro presenta una breve sezione modulante (l) che tiene il luogo di sviluppo; al posto della ripresa del II T ne viene presentato uno nuovo (anche se non molto dissimile), sempre in tonica. Manca il crescendo.

I MANLI (dramma per musica in due atti, libretto di Antonio Simeone Sografi, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 26/12/1801). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca Conservatorio di Napoli, relativo a rappr. presso Teatro di S. Carlo del 1812.

Organico: 2.2.2.1/4.0.0/timp./archi

And. maest.	C/	mi min.		1-18 $\alpha^4 \alpha'^4 \alpha''^4 \beta^6$
Allegro	C	mi min.	A	19-37 a12 a'7
		do magg.	B	38-53 b8 b'8
		mi min.	A	54-71 a11 a'7
		sol magg.	C	72-87 c8 c'8
		mi min.	A	88-106 a12 a'7
		mi magg.	D	107-133 d8 d'6 d8 d'6
			cresc.	134-175 e4x3 f6 g4x2(I-VI-II6-V) h8x2
		mi min-		176-194 i2x2 i'2x2 i''1x4 j8

Forma anomala, è una sorta di rondò (tre ripetizioni del *refrain* e quattro strofe ognuna in una diversa tonalità). Dopo l'ultima strofa (D) si trova un crescendo abbastanza definito.

RAFFAELE ORGITANO (1770-1812)

L'INFERMO AD ARTE (farsa, libretto di Giuseppe Palomba, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1802). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/2.0.0/archi

And. sost.	C	re magg.		1-28 α2 β9 γ4 δ4 ε9
All. vivace	2/4	re magg.	I T	29-62 a9 b11 a14
			transiz.	62-79 c17 (-->V/V)
		la magg.	II T	80-87 d8
			cresc.	88-125 [e4x3 f6]su ped.; g8 g'12
			riconduz.	126-133 h8
		re magg.	I T	134-200 a9 a'8 i8 i'8 i''8 j8 g8 g11
			coda	201-218 a17

Il II T non torna nella ripresa; presente il crescendo, anche se non strutturato per contrazioni successive, e privo dei tradizionali giri armonici di chiusura. Nella ripresa l'area del I T è particolarmente dilatata per compensare la mancanza del II. Il modello è presente anche in Andreozzi.

FERDINANDO ORLANDI (1774-1848)

LA DAMA SOLDATO (melodramma giocoso in due atti, libretto di Caterino Mazzolà, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 20/9/1808). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del R. Istituto di Musica di Firenze, Fondo Basevi.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/archi

Largh. Affanioso [sic]	6/8	fa magg.		1 accordi φξθ. 2-16 a7 b8 (-->V)
Tempo di Marcia	C	fa magg.		17-96 tema con 4 variazioni: c8d8 c'8d'8 c''8d''8 c'''8d'''8 c''''8d''''8
		collegam.		97-106 e10
Allegro brillante	3/4	fa magg.	I T	107-121 f8 g4 f4
			trans.	122-133 h12 (-->V/V)
		do magg.	II T	134-159 i15 j11
			ricond.	160-171 k12
		fa magg.	I T	172-185 f8 g4 f4

cresc. 186-229 l4x2 m14(per. cadenzante) n10
o6(reiteraz. V-I) p5(reiteraz. I)

Overture in tre movimenti: dopo l'introduzione, c'è un Tema con variazioni (Tempo di marcia, con ogni evidenza legato al soggetto dell'opera), quindi il consueto Allegro, bitematico senza sviluppo. Nella ripresa non torna il II T, c'è invece il crescendo, meno schematico nei moduli di quanto sarà in Rossini, ma più fantasioso nell'andamento cadenzale.

FERDINANDO PAËR (1771-1839)

CIRCE (melodramma in tre atti, libretto di Domenico Perelli, prima rappr. Venezia, Teatro di San Samuele, 1792; rappresentata successivamente anche come *Calypso*). MS Internetculturale dal Fondo Basevi della Biblioteca del Conservatorio di Firenze, reca la dicitura "originale".

Orchestra: 0.2.0.2/2.0.0/archi

Larghetto stacc. 3/4 do min.				1-4 α 4(I-II-V-I)
				5-8 β 4(frase mel. su bVI-V-+IV-V)
				8-11 γ 3/reiteraz. V)
Allegro	C	do magg.	I T	12-19 a8
			espansione	20-54 b6 b'6 c4 c'7 d4 d'8
			I T	55-62 a8
		transiz.		62-73 e11 (-->V/V)
	sol magg.	II T		74-89 f8 f8
				89-121 c"4 c"7x2 (giro arm. I-VI-IV-II-V) g6 (I-bVI-+IV-V) h8 (chiusa in sol)
		transiz.	121-128 i8 -->sib magg.	
sib magg.	III T?		129-136 j8 (piccolo motivo in sib con scarsa personalità)	
		sviluppo	137-156 b5 b"4 c"2 d'9 (sib+-domin-->V/do)	

do magg.	I T	157-164 a8
		164-193 c4 c"6 c"6+3 g6 (I-bVI-+IV-V)
		h4
	Coda	194-201 k8 su ped I
	cresc.	202-217 l4 l4 (su ped. I) l'1x4 (alt. I/V)
		l"2x2 (I-IV-V)
		218-222 reiteraz. della tonica

Il Larghetto, nonostante la brevità, presenta già in embrione la tripartizione tipica; nell'Allegro manca la ripresa del II T in tonica; sorta di III tema in sib+, con scarsa rilevanza motivica, cui segue una riutilizzazione di materiali dell'esposizione (b, c, d) con funzione modulante per tornare al tono d'impianto; presenza di un crescendo embrionale con funzione di coda del movimento (ripetiz. dello stesso modulo -senza stringendo- con crescente densità strumentale).

IL MATRIMONIO IMPROVVISO ossia I DUE SORDI (farsa, libretto di Giuseppe Maria Foppa, prima rappr. Venezia, Teatro di San Moisè, 1794; rappresentata anche come *I due sordi* a Parma nel 1801). Fonte: MS Petrucci dalla Sächsische Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Organico: 0.2.0.2/2.0.0/archi

Adagio Stac.to C	re magg.		1-12 a12(I-V-I-+IV-V)
Allegro	6/8	re magg.	I T
			13-20 a8x2
			espans./trans. 21-36 b8 c8 (-->V/V)
		la magg.	II T
			37-55 d8 d'8 d"4
		mod.	transiz. 55-83 e4 e4 e'4 e"6 e"11
			(ep. mod. in minore)
		re magg.	I T
			84-91 a8
		mod.	"sviluppo" 91-135 f8 g6 h4 h4 h3 i4 i4 i'4 j8 (ped. V)
		re magg.	I T
			136-152 a8x2
		precresc.	152-173 e4 e'4 e2x3 (ped.) e'8 (giro arm.)
		cresc.	174-188 k(2x2 + 1x2, alt. I/V) k'2x2 l5

Alcune parti (v.ni II, ob.) non sono scritte per esteso, recano semplicemente la dicitura "3a sotto" o "8a sotto". L'esposizione dell'Allegro ha una forma a quasi "a specchio", con una seconda esposizione del I T sulla tonica *dopo* il II T; è presente una sezione centrale modulante che occupa il posto dello sviluppo; nella ripresa manca il II T, mentre è presente un "crescendo", un po' incerto però nella struttura: dapprima pedale, *poi giro armonico*, poi alternanza I-V, poi di nuovo giro armonico. Un buon segnale tuttavia del fatto che la sperimentazione di questo elemento era in atto già nel 1794.

ERO E LEANDRO (dramma per musica in due atti, libretto di anonimo, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 1794). Fonte: MS Intrnetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2/2.0.0/archi

And. espress. 3/4	re magg.		1-29 α8 β8 γ9 δ4 (NB: termina sul I)
[Allegro]	C	re magg.	I T
			29-48 a8 b11
			espansione 49-54 c5+1
			transiz. 55-87 c'5+1 d6 e10 f11 (-->V/V)
		la magg.	II T
			88-127 g1+4x2 h12 g4x2 h11
			coda 128-142 i4x2 j7
			collegam. 142-164 k8 k8 l6
		re magg.	II T
			165-204 g1+4x2 h12 g4x2 h11
			transiz. 205-241 m6x2 g'8x2 i'4x2
			I T
			241-260 a8 a2 a4(aggravam.) b'3x2
			reiteraz. I
			261-267 n7

L'introduzione termina sulla tonica invece che sulla dominante; l'Allegro non presenta il crescendo; la ripresa inverte l'ordine dei temi.

CINNA (melodramma serio in due atti, libretto di Angelo Anelli, prima rappr. Padova, 1795).

Fonte: MS Internetculturale dal fondo Basevi della Biblioteca del Conservatorio di Firenze.

Organico: 1.2.0.1/2.0.0/archi

Allegro C	re magg.	I T	1-18 a4 b4 c6 d4
		espansione	19-26 e8
		transizione	27-49 e'8 (-->V/V) f10 g5 (collegam.)
	la magg.	II T	50-87 h8 h8 i8 j4 i8 j4
			87-103 k6+3 (giri cad.) l8 (collegam.)
		sviluppo	104-134 m4 m'4 n13 o5 o'5 (collegam.)
	re magg.	II T	135-150 h8 h8
			151-162 p4 q4x2 (giri cad. I-VI-II6-V)
			163-170 r4x2 (altri giri cad.)
Più presto		coda/cresc.	171-202 s6 s'10 (su ped. I) t6 t6 (giri cad.)
			t'4
			203-212 a10

Sinfonia legata a un modello precedente, presenta un tematismo debole (la prima area tematica, con l'eccezione dell'inciso *a* -che tuttavia è risentito solo alla fine- si caratterizza più per il suo definire l'orizzonte tonale che per la gravidanza del tema), ma anche un tentativo di sviluppo (m. 104-134) definito a sua volta non dalla elaborazione di materiali precedentemente sentiti quanto dall'andamento modulante; la ripresa attacca direttamente dal II T (meglio definito). Da notare invece, in funzione di coda, la presenza di un crescendo (su ped. di I). Non essendoci stata la ripresa del I T, è efficace il ritorno del solo inciso *a* come perorazione finale (succede anche nella *Griselda*, v.).

LA VIRTU' AL CIMENTO OSSIA LA GRISELDA (dramma semiserio, libretto di Angelo Anelli, Parma 1798). MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.
Organico: 1.1.2.2/2.2.0/archi

Larghetto	C	re magg.	1-3 α 3(I-IV-V-I)
			3-7 β 4(frase mel., -->V)
			7-12 γ 5(ped V)
All. vivace		re magg.	I T (archi) 13-31 a8 (+4collegam) b8
			espansione 32-45 c8 d6
			transizione 45-69 e9 f4 f'4 g7 (-->V/V)
	la magg.	II T (legni) 70-85 h8 h'8	

	cresc.		85-102 i2x2 + 1x6 + 4x2(giri cad. IV-V-I) 103-117 giro (I-VI-IV-V)x2 + 7 mis. I 117-127 collegam.
sib magg.	III T		128-136 j8 136-144 e7 (-->re magg.) 144-157 k4 k4 + 5 collegam.
re magg.	I T (archi)		158-172 b8 c8 cresc. 173-186 i2x2 + 1x6 + 4
re magg.	II T (legni)		187-201 h8 h'8 202-212 l5 l6 (giro cad. I-bVI-+IV-V)x2 212-220 m4 m'4 (dal II T)
	cresc.		220-242 n4 n6 (su ped I); o6 (cad. I-IV-V)x2 242-250 a8

Presenza di un terzo tema; il crescendo si incontra tre volte, uguale nelle prime due, diverso nella terza; la seconda volta è in posizione atipica (dopo il I T anziché dopo il II); come nell'*ouverture* di *Cinna*, l'elem. *a* del I T non è ripetuto all'inizio della ripresa, ma solo al termine del pezzo.

CAMILLA (dramma semiserio, libretto di Giuseppe Carpani, dopo B.-J. Marsollier des Vivetières, prima rappr. Vienna, Theater am Kärntnertor, 28/2/1799). MS da Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2/2.0.0/archi

Larghetto	C	re magg.		1-5 α5(unisoni in luogo di accordi; giro arm, I-VI-IV-II-V) 6-10 β5(frase melodica v.ni I) 10-12 γ3 (cad. V)
Allegro	C	re magg.	T	13-24 a8+4 (mel. al flauto) 24-32 a'8 (mel. ai v.ni I)
			espansione	32-40 b4 b4
			transizione	41-51 c11 (-->V/V)

la magg.	T/V	51-62 a8+4 (mel. al clarinetto) 62-69 a'7
	sviluppo	70-120 sulla testa di a, transito per Fa, re, mi, fa#, si, mi, re (NB: a mis. 81ss didascalìa "si alza il sipario, e vedesi un orribil temporale")
re magg.	T	120-128 a8, con diversa armonia, su ped., mel. all'oboe) 128-146 d(7+4)x2 (giro cad.) 146-150 reiteraz. della tonica

L'Introduzione presenta la consueta tripartizione, anche se nella terza parte manca il solito pedale di V, sostituito da un andamento cadenzante I-IV-V che risolve solo sull'Allegro seguente. L'Allegro è monotematico e tripartito: il tema -secondo lo schema haydniano, è presentato anche alla dominante (m. 51ss) in luogo di un secondo tema; c'è una sezione centrale molto modulante, con evidente intento descrittivo (giusta la didascalìa di m.81 "si alza il sipario, e vedesi un orribil temporale). E' originale che la tempesta arrivi a metà percorso: a questo proposito, giova ricordare che in Rossini invece (*L'occasione fa il ladro*), la tempesta occupa l'intero Allegro. Molto elegante anche la variante al tema prospettata nella ripresa, in cui sotto l'identica melodia viene offerta una diversa armonizzazione, su pedale (si noti in particolare nella seconda misura la 7/IV, assente la prima volta). Raffinata anche la strumentazione: Paër distribuisce le varie ripercussioni del tema a strumenti sempre diversi (nell'ordine: flauto, violini I, clarinetto, oboe). Del tutto assente invece il crescendo, anche a livello embrionale.

LA TESTA RISCALDATA (farsa in un atto, libretto di Giuseppe Maria Foppa, prima rappr. Venezia, Teatro San Benedetto, 20/1/1800). La fonte trovata (MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Firenze) non ha sinfonia, ma inizia direttamente dall'Introduzione.

ACHILLE (dramma per musica in due atti, libretto di Giovanni de Gamerra, da Omero, Vienna, 1801). MS Internetculturale (Archivio del Teatro Barbaja) reca la dicitura "scritta a

Dresda nel 1806" e "riprodotta al Teatro alla Scala, Milano 1817". Sulla prima pag. di partitura si legge inoltre "OUVERTURE CHE SERVE ANCHE D'INTRODUZIONE AL DRAMMA".

Organico: 2.1.2.2/2.2.0/ timp. tamb. tamb.grande/archi; banda sul palco di soli fiati e perc.

Larghetto C	re magg.		1-9 $\alpha 4+5$ 10-18 $\beta 9$ (discesa crom. mod. -->mib+ con repentino ritorno a re+) 19-25 $\alpha 7$ 26-32 $\gamma 7$ (cad. -->V e ped. di la)
All. Presto	re magg.	BANDA	32-62 a4 a'4 b4 a'4 c4 c4 d7
All. non troppo	re min.	ORCH.	63-75 e13
Meno allegro	re magg.	BANDA	76-90 f4 f'4 g4 f'4
		ORCH.	91-104 h4 h'4 i6 -->V/V
	la magg.		105-119 j4 j'4 k4 j4 (II T)
			120-131 l6 m6 (espansione)

Overture anomala, come da didascalia ("*serve di introduzione al dramma*"): il *Larghetto* è quadripartito invece che tripartito; l'*Allegro* presenta da principio un'alternanza tra banda e orchestra, senza vera valenza tematica, atta a ricreare il clima militaresco evidentemente legato al personaggio del titolo (anche la sez. orch. di m. 63-75 non ha carattere tematico), anche se l'intera sez. di m. 32-90 si configura come una prima "area" in re; le mis. 91-104 sono una tradizionale transizione al V/V; le m. 105-119 si caratterizzano, anche tonalmente, come un II T, nonostante la parentela ritmica con la prima area tematica (addolcita tuttavia dall'affidamento all'orchestra in luogo della banda sul palco); 120-131 sono un'espansione dinamica che non si allontana dal tono di la. Il tutto si configura quindi come una prima parte (esposizione) del tradizionale *Allegro*, cui manca la ripresa (non ravvisabile nella scena che segue, nonostante il prolungarsi dell'atmosfera "militare" data dal ritmo puntato). Non c'è traccia di crescendo.

AGNESE (dramma semiserio, libretto di Luigi Buonavoglia, dopo Filippo Casari, 1809, Parma). MS da Internetculturale c/o Biblioteca Provinciale "Pasquale Albino" di Campobasso, reca la sola sinfonia senza specificazioni di data d'esecuzione; altro MS su Internetculturale

dell'intera opera (*ouverture* identica) dall'Archivio S. Sebastiano del Conservatorio di Napoli, reca l'indicazione di esecuzione presso il Teatro dei Fiorentini, mentre l'anno (1814) si riferisce probabilmente all'acquisizione presso l'Archivio; altro MS ancora, sempre su Internetculturale, dalla Biblioteca di S. Pietro a Majella, senza indicazioni di data d'esecuzione.

Organico: 2.0.2.1/2.0.0/archi

Andante C	sib magg.	accordi ξε	1-11 α11(I-VI-IV-II-V)
Allegro 2/4			12 P.G.
	sib magg.	I T (archi)	13-24 a8+4 25-32 a8
		espansione	32-40 b4+4 40-48 c4+4
		transizione	48-70 d7 e9 e'9 (V/V)
	fa magg.	II T (archi)	71-86 f8x2
		ep. libero	86-120 h2x3 i1x4 (pseudo-crescendo?) j8 (modulante) k8 l8 (reiteraz. fa)
		collegam.	120-139
	sib magg.	I T	140-151 a8+4 152-163 a'12
		transiz.	163-179 e17
		II T	180-195 f8x2
		ep. libero	195-221 h2x3 i'1x4 (pseudo-crescendo?) j8 (modulante) k8
		coda	221-250 m8 n1x6 o2x3 p4x2
		giri arm.	251-262 q6 (I-VI-II6-V)x2 263-270 r2x2 r'1x4 reiteraz. V-I 271-280 reiteraz. della tonica

L'Andante introduttivo, a dispetto delle suggestioni rossiniane iniziali, è particolarmente breve e manca quindi della tipica tripartizione. Nell'Allegro, entrambi i temi sono affidati agli archi, i fiati hanno prevalentem. ruolo di *Harmoniestimmen* opp. interventi minori (es. cl. nel collegam. alla ripresa). Dopo il II T in entrambe le sezioni è presente un ampio episodio, parzialmente modulante a toni vicini, costituito da numerose cellule ripetute: le dinamiche

scritte (*p* o *pp* all'inizio) lasciano supporre un crescendo, che tuttavia non ha ancora le caratteristiche tipiche del precrescendo (su ped. di tonica) o crescendo rossiniano (alternanza netta di soli I e V allo stato fondamentale); inoltre il breve episodio modulante segnato con lettera *j* fa venire meno il caratteristico giro di conferma con melodia al basso che di solito si incontra in Rossini.

I BACCANALI (?). Spartito a stampa, ottocentesco, presente presso la Biblioteca "A. Mai" di Bergamo, intitolato "Sinfonia/nell'Opera I Baccanali/Di/Paër". Il titolo non risulta nel catalogo delle opere di Paër; potrebbe trattarsi di una storpiatura de *I Baccanti*, opera scritta per Parigi nel 1813 (non trovata finora), oppure de I Baccanali di Roma, di Pietro Generali (parimenti introvabile, ad eccezione di alcune arie su Internetculturale). Comunque l'*ouverture* (in re maggiore) è bipartita, con un Andante sostenuto, seguito da un Allegro non troppo. Sia l'Andante che l'Allegro sono abbastanza atipici: nel primo caso per un curioso percorso I-bIII-V; nel secondo perché manca sia il secondo tema alla dominante, sia il crescendo, dando luogo a una sorta di fantasia su un unico tema. Data l'incertezza circa la paternità e l'anno di composizione, l'*ouverture* non può essere presa in considerazione.

GIOVANNI PAISIELLO (1740-1816)

LA LOCANDA (dramma giocoso in due atti, libretto di Giuseppe Tonioli, prima rappr. Londra, Pantheon Theatre, 16/5/1791; revisione: IL FANATICO IN BERLINA, Napoli, Teatro dei Fiorentini, carnevale 1792). Fonte: MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Firenze, Fondo Basevi.

Organico: 2.2.0.2/2cr./archi

All. c/ spirito C	re magg.	I T	1-34 a13 a13 b28
	la magg.	II T	34-66 c8 d7 d'11 e6
		III T	67-102 f12 g9 f8 g9
		IV T	103-115 h9 e4
			116-133 a'11 i8 b8

re magg.	I T	134-158 a16
	(II T)	159-164 e6
sol+, mod.	III T	165-192 f11 f'6 f''6 f'5
re magg.	II T	193-218 c8 c4 d4 a'10
	IV T	219-228 h10
	I T	229-258 a10 b8 b8 b4

Molti incisi tematici (possibili citazioni di temi dell'opera?), anche se le aree tonali rimangono quelle consuete, con qualche incertezza di percorso nella ripresa e soprattutto con la mancanza di transizioni vere e proprie: ad es. l'elem. *b* si conclude semplicemente sulla dominante di re, senza aver fatto sentire il sol#, dopodiché l'elem. *c* attacca subito in la magg. (con il sol#). Assente il crescendo, anche se "ce ne sarebbe stata la possibilità".

I GIUOCHI D'AGRIGENTO (dramma per musica in tre atti, libretto di Alessandro Ercole Pepoli, prima rappr. Venezia, La Fenice, 16/5/1792). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca Conservatorio di Napoli (sul frontespizio si legge "scritto a Venezia pel Teatro Fenice l'anno 1794", ma la data del 1792 è unanimemente riportata sia dal catalogo di Paisiello che dalla Cronologia della Fenice).

Organico: 0.2.0.2/2.0.0/timp./archi

All. vivace	C	re magg.	I T	1-18 a6 b4 b4 c4
			transiz.	19-69 d8 e4 e4 f4 g4 h8 h8 i6 j5 (-->V/V)
		la magg.	II T	70-89 k10 k10
			riconduz.	90-101 l12
		re magg.	I T	102-118 a5 b4 b4 c4
			transiz.	119-167 m14 n4 o4 o4 h8 h8 i7
			II T	168-187 k10 k10
			coda	188-212 p12 p13

Ouverture estremamente semplice, senza introduzione, movimento unico, bitematica senza sviluppo. Manca il crescendo; si nota una perfetta simmetria tra esposizione e ripresa, anche nelle due transizioni, pur leggermente diverse. Percorsi armonici molto semplici, senza particolare insistenza cadenzale nella coda.

ELFRIDA (tragedia per musica in due atti, libretto di Ranieri de' Calzabigi, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 4/11/1792). Fonte: MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2./2.2.0/archi

All. vivace	C	re magg.	I T	1-63 a8 a'8 a"5 b11 a8 a?8 a"5 b10
			transiz.	64-89 c8 b'11 (V/V) d7(collegam.)
		la magg.	II T	90-112 e8 f6 g4 g4
			riconduz.	112-118 h6
		re magg.	I T	119-139 a8 a'8 a"5
		sol/mi-	transiz.	140-171 b12 b"8 i16
		re magg.	II T	172-227 c8 e8 f6 g5 d7 e8 f6 g4 g4
			coda	228-272 j4 k4 j4 k4 a'9 a"5 l15

Ouverture in un unico movimento; molta insistenza sulla tonica iniziale; consueta forma sonata senza sviluppo, e consueta ripresa "alla Paisiello", cioè con gli elementi della seconda area tematica in ordine sparso. Non c'è il crescendo.

ELVIRA (tragedia per musica in tre atti, libretto di Ranieri de' Calzabigi, prima rappr. Napoli, Teatro di San Carlo, 12/1/1794). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.0.0.2/2(?)cr/archi

Organico Serenata: 0.2.1.2/2cr/chit.

Maestoso	C	do magg.	(archi)	1-14 a4 b4 c4 d2 (I-->V)
"Serenata sopra il teatro"			(fiati)	
Larghetto	3/4	do magg.		15-46 e8 f4 e'4 g8 e8
		sol magg.		47-56 h10
		do magg.		57-64 f4 e'4
		la min.		65-78 i13
		do magg.		79-110 e8 j4 k4 k4 f4 e'4 e"4

Allegretto	2/4	do magg.	(fiati)	111-120 112
			transiz.	121-128 m4 m4 (V/V)
	sol magg.			129-157 n8 o4 p4 q6 q7
			riconduz.	158-165 r8
	do magg.			166-177 112
			transiz.	178-185 s8
	fa magg.			186-193 n8
	do magg.			194-245 t4 p4 u8 p4 v8 v'4 m'8 m'8 m"4

Ouverture tripartita: la prima parte (introduzione) eseguita dall'orchestra (archi) con tradizionale andamento lento (maestoso) e percorso I-->V; le altre due invece da eseguirsi da banda sul palco (fiati+chitarra), di cui la prima (larghetto) ha una vaga struttura a rondò, mentre la seconda, pur nella banalità dell'invenzione e dell'armonia, potrebbe essere ricondotta allo schema della forma sonata senza sviluppo (comunque con tematismo debole); si noti che la seconda area tematica, regolarmente proposta alla dominante nell'esposizione, torna invece al IV grado nella ripresa. Assente il crescendo.

DIDONE ABBANDONATA (dramma per musica in due atti, libretto di Pietro Metastasio, prima rappr. Napoli, San Carlo, 4/11/1794). Fonte: MS Petrucci da Biblioteca Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/archi

All. vivace	C	re magg.	I T	1-24 a12 b4 b4 b'4
			transiz.	24-33 b"4 c6
	la magg.		II T	34-91 d13 e6 f8 g8g'8 g8 g'8
			riconduz.	92-107 h16
	re magg.		I T	108-132 a 12 b4 b4 b'4
			transiz.	133-176 i4 j8 j'6 k4 j8 j'6 19
	re magg.		II T	177-215 f8 g8 g'8 g8 g'8
			coda	215-134 b4 b'4 b4 b'4+2

Ouverture molto semplice, per la zona del I T è persino difficile parlare di tema, trattandosi più che altro di un lungo arpeggio sull'accordo di tonica. Manca lo sviluppo; nella ripresa, la

seconda area tematica, ripresa in maniera incompleta, è preceduta da una transizione più ampia che nell'esposizione, un'escursione al IV e al V. Assente il crescendo.

ANDROMACA (dramma per musica in due atti, libretto di Giovanni Battista Lorenzi, prima rappr. Napoli, S. Carlo, 18 novembre 1797 -secondo il MS 1796-). Fonte: MS Petrucci da Biblioteca Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/0.2.0/archi

All. vivace	C	sib magg.	I T	1-23 a8 b8 c8
			transiz.	23-39 d16 (-->V)
		fa magg.	II T	40-108 e12 f8 f'8 g8 g8 h7 e'10 e'10
			riconduz.	108-116 i8
		sib magg.	I T	117-124 a8
			transiz.	125-156 a'8 j8 k9 k8
			II T	157-248 l6 m13 f8 f'9 l6 m13 f8 e'15 e'14
			coda	249-260 n12

Ouverture in un solo movimento, senza introduzione. Forma sonata senza sviluppo, molto semplice, armonia al limite del banale (I-V-I per la maggior parte del tempo), unica particolarità l'inversione dell'ordine degli elementi del secondo gruppo tematico (comunque tematismo debole). Manca il crescendo. Scrittura orchestrale estremamente scarna, canovaccio per improvvisazione?

LA DAUNIA FELICE (festa teatrale in un atto, libretto di F. P. Massari, prima rappr. 25/6/1797, Foggia, Palazzo Dogana). Fonte: MS Petrucci da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.0.2/2.0.0/archi

All. vivace	C	re magg.	I T	1-21 a11 a11
			transiz.	22-35 a'14
		la magg.	II T	36-62 b9 c18

	III T	63-71 d9
	coda	72-92 e8 e8 e4
	transiz.	93-125 f12 g8 g8 h6
re magg.	I T	126-146 a10 a"10
mi min.	II T	147-162 b'16
	transiz.	163-174 f12
re magg.	III T	175-193 d10 d9
	coda	193-224 e8 e8 e4 a"11

Ouverture senza introduzione. Pur in un ambito di tematismo debole, è da notare la presenza di almeno tre diversi motivi, di cui il secondo (*b*), anche se potrebbe apparire strutturalmente un elemento di transizione (vista la sua comparsa subito dopo il I T, e il ritorno al secondo grado nella ripresa), è in realtà quello con maggiore personalità (mel. oboe solo). Manca uno sviluppo, sostituito da una transizione (chiarissimamente percepibile come tale all'ascolto) piuttosto lunga (33 misure). Assente il crescendo.

L'INGANNO FELICE (commedia per musica in due atti, libretto di Giuseppe Palomba, prima rappr. Napoli, Teatro del Fondo, inverno 1798). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.1.1.2/2.0.0/archi

Allegro	C	do magg.	I T	1-26 a4 b14 c8
			transiz.	26-48 c'22 (-->V/V)
		sol magg.	II T	48-72 d8 d8 e4 e4
			transiz.	72-85 f13
		mib magg.	III T (cr, fiati)	86-144 g14 g'16 g"8 h6 g"8 h6
			II T	144-152 d8 (<i>falsa ripresa</i>)
			transiz.	152-177 d'8 f'16
		do magg.	II T	178-192 d8 d8
			dal III T	192-200 g""8
			transiz.	200-224 c'8 g""8 c'8
			I T	225-244 a4 b16

Ouverture in un solo movimento, come d'abitudine in Paisiello, ma abbastanza anomala, per la presenza di tre aree tematiche distinte sul piano tonale (do, sol, mib). Presenza di una falsa ripresa (II T nel tono del secondo); in quella vera e propria la sequenza dei temi è modificata (II, I III). Assente il crescendo.

PROSERPINA [originale *Proserpine*, tragédie lyrique in tre atti, libretto di Pierre-Nicolas-François Guillard, prima rappr. 29/3/1803, Parigi, Opéra (Théâtre des Arts); revisione it. del libretto di G. Sanseverino, per Napoli? - regno di Giuseppe Napoleone (1806-08)]. Attenzione: l'*ouverture* della versione francese è diversa; quella qui analizzata si riferisce all'allestimento napoletano. Fonte: MS Petrucci dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2/2.2.1/timp./archi

Maest., e grave	3/4	re +		1-10 a10 (giro arm. dal I al V)
Allegro	C	re +	T unico?	11-29 a8 b8+4
			transiz.	30-80 c12 c'7 d10 e13 f9 (-->V/V)
		la +	T/D	81-115 a8 g10 g10 h4x2
		mod.	sviluppo?	116-174 i8 j4 j7 k7 l12 m8 n13
		re +	T	175-181 a8
			coda	182-283 o8 o'4 o8 o"8 p16x2 q4x2 h4x2 r8 s17 (reiteraz. I)

L'Allegro, più "scritto" rispetto agli standard di Paisiello, è monotematico (l'elem. h, pur presentato in dominante nella prima parte e in tonica nella seconda, non ha rilevanza motivica). Invece del secondo tema, c'è una ripercussione del I alla dominante, secondo il modello haydniano.

Assente il "crescendo" rossinianamente inteso.

SILVESTRO DI PALMA (1754-1834)

GLI AMANTI RIDICOLI (commedia in due atti, libretto di anonimo, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1797). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/2.0.0/archi

Maestoso	C	sib magg.		1-6 α6 (I-->V)
Allegretto	3/8	sib magg.	I T	7-21 a8 b7
			espansione	22-29 c4 c4
			transiz.	30-44 d15 (-->V/V)
		fa magg.	II T	45-80 e13 f10 g4 g4+5
		sib magg.	I T	81-96 a8 b8
			transiz.	97-136 h8 i7 j6 c4 c4 d'11
			II T	137-180 e13 f10 k21
			I T	181-195 a8 b7
			coda	196-218 c4 c4 d15

L'introduzione è particolarmente breve, costituita da una semplice discesa I-VII-VI-V. L'Allegro è bitematico; al termine dell'esposizione attacca immediatamente la ripresa (senza nessun collegamento); la ripresa presenta sia il I che il II T, con aggiunta di una nuova riproposizione del I T e degli elementi che erano serviti per la transizione: quasi un rondò.

STEFANO PAVESI (1779-1850)

L'AVVERTIMENTO AI GELOSI (LA SCUOLA DEI GELOSI) (farsa, libretto di Anonimo, prima rappr. Venezia, Teatro di S. Benedetto, 1803). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.1/2.2.0/archi

[Andante?]		re magg.		1-4 α4 (I->II-V-I su discesa diat. del B)
				4-9 β5 (elem. mel.)
				10-12 γ3 (ped. V)

All. assai	re magg.	I T	13-26 a8 a6
		espansione/	27-34 b8
		transiz.	35-58 a'8 c10 c'6 (->V/V)
	la magg.	II T	59-74 d8 d'8
		pseudocresc.	75-89 e5 (ped. I) e'10
		giro cad.	90-101 f12 (I->II-V-I su discesa diat. B) 102-108 f'8 reiteraz. della cad. V-I
		riconduz.	108-119 g11
	re magg.	I T	120-132 a8 a6
		transiz.	133-155 h8(bVI in ff) a'8 c' 6
	re magg.	II T	156-171 d8 d'8
pseudocresc.		172-186 e6(su ped I) e'9	
giro cad.		187-196 f10(I-VI-+IV-V) 197-205 a"8(su ped. I) 205-212 a"8(reiteraz. della cad. V-I) 212-217 reiteraz. della tonica	

Nonostante la struttura tipica, il crescendo non sembra ancora essere giunto a maturità: dopo il precresc. su pedale infatti non si incontra un modello reiterato su base I-V in progressivo stringendo, ma una salita scalare del basso e del canto. Anche il giro cad., invece della tipica successione I-VI-IV-V utilizza una discesa diatonica I->II-V-I.

LA FESTA DELLA ROSA (melodramma comico in due atti, prima rappr. Venezia, Teatro La Fenice, 1808; MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli, recante la dicitura "rappresentato al Teatro de' Fiorentini l'anno 1816).

Organico: 1.2.2.2/2.2.0/timp./archi

All. assai (C/)	re magg.	introduzione	1-21 α 4x5(inciso di 4 mis. ripetuto con I-II-VI-V)
			22-45 α 4x4 su pedale V; in fine accordi di V ϵ η
	re magg.	I T (tutti)	46-93 a30 (I-II-V-II6-I6/4-IV6-bVI-V) a'17

	transizione	94-145 a"15 b4x2 c16 d13 (-->V/V)
la magg.	II T	144-156 e11
	crescendo	156-167 f4(I-V)x3
	giro cad.	168-193 g26 (I6-II6/5-V-VI; bVI-I6/4-V)
		194-209 h16 (ped. I)
	sviluppo	210-227 i12 i'8 (-->sib+)
sib magg.	<i>dal I T</i>	230-257 a'28 (m. 230-245 = 89-108)
	<i>transizione</i>	250-263 d13 (m. 250-263 = 133-142)
re magg.	II T	264-274 e11
	crescendo	274-281 f4(I-V)x2
	giro cad.	282-298 g'16 (I-VI-II6-V)
	dal I T	299-309 a'11 (m. 299-309=76-87)
	crescendo	310-325 f4(I-V)x4
	giro cad.	326-331 g4(I-VI-II6-V)x2
		332-339 g"6 reiteraz. V-I
		340-344 g"5 reiteraz. I

L'introduzione non ha una propria indicazione di tempo, essendo notata in C/ come il resto della sinfonia, ma ottiene l'effetto di tempo lento introduttivo attraverso l'uso di valori larghi; così anche il passaggio dall'introduzione al movimento vero e proprio non è separato da doppia stanghetta o corona, ma evidenziato bene da accordi di V (εη) e pausa generale (mis. 45). Questa prima sezione ha in realtà funzione "generativa", come dimostra il forte legame con la prima area tematica, dato dal salto di terza ascendente iniziale, dall'aspetto ritmico (attacco tetico con semibreve), e dal percorso armonico (I-II-V).]

La struttura nel suo complesso rivela una certa ricerca e originalità: in particolare per l'uso differente della parte introduttiva, come spiegato sopra, e soprattutto per la struttura quasi "a specchio" della ripresa, in cui colpisce, per l'evidente precedente beethoveniano, lo stratagemma della "falsa ripresa" [ricomparsa del I T in tonalità "sbagliata", ossia si bemolle magg.]. Si noti infine l'abbondanza di episodi di crescendo, ai quali manca tuttavia l'effetto di stringendo ottenuto da Rossini con l'accorciamento progressivo dei moduli, che qui si ripetono invece 2, 3 o 4 volte sempre identici.

IL SERVO PADRONE ossia **L'AMOR PERFETTO** (opera comica in un atto, libretto di Caterino Mazzolà, prima rappr. Bologna, Teatro Marsigli-Rossi, 1808). Fonte: MS Petrucci dalla Deutschen Forschungsgemeinschaft Dresden.

Organico: 2.0.2.2/2.0.0/archi

Andante	C	re magg.		1-14 α^4 α^4 β^5 (I-->V)
Presto	3/8	re magg.	I T	15-31 a8 a'9
			espans./trans.	32-57 b8 c18 (-->V/V)
		la magg.	II T	58-81 d8 d8 e9
			cresc.	82-106 f4 f4 f2 (ped.) f2 f'12 (giri arm.)
			coda	107-134 g12 h2 g'4
			riconduz.	135-151 h17
		re magg.	I T	152-168 a8 a9
			transiz.	169-192 i8(bVI) i'16
		re magg.	II T	193-217 d8 d8 e9
			cresc.	217-267 g4 g4 (su ped.) f''2x2 (I-V)
				f'''8 (giro arm.)
				i4 (giro arm. su c) j4
				k2x8 (I-V) k1x3 k4

Struttura tradizionale bitematica senza sviluppo. Presenza del "precrecendo" su pedale, seguito nella ripresa dal crescendo vero e proprio (I-V) anche se a moduli costanti (non in progressiva riduzione).

IL TRIONFO DELLE BELLE (farsa in un atto, libretto di Gaetano Rossi, prima rappr. Venezia, Teatro di San Moisè, 1809). Fonte: MS Petrucci dalla Deutschen Forschungsgemeinschaft Dresden.

Organico: 1.2.2.1/2.0.0/archi

Andante	C	sib magg.		1-35 α^7 (giro I-IV-V) β^3+2+3 (frase mel.)
				γ^2 δ^5 ϵ^8 (ped. V)
Presto	2/4	sib magg.	I T	36-75 a8+8 b4x2 b'8 c8
			espansione	76-83 d8

	transiz.	84-101 d'15 (->V/V) e3(collegam.)
fa magg.	II T	102-132 f13 g18
	pseudocresc.	133-159 h5 h4 h2 h'4 (ped. I) i12
	coda	160-187 j10 j7 k12
sib magg.	I T	188-202 a8+8
	transiz.	203-220 d"15(-->V/I) e3(collegam.)
fa magg.	II T	221-251 f13 g18
	pseudocresc.	251-270 h5 h4 h2 (ped. I) h4 h4
	coda	271-306 l8 l'8 (I-VI-II-V) m4x2 (I-II6-V) n7 (I-V) p5 (I)

L'Andante introduttivo è piuttosto ampio (35 misure), con una tripartizione abbastanza chiara (giro arm., frase melodica, cadenza sulla dominante); il Presto è in forma sonata senza sviluppo, bitematico, presenta sia la frase di "espansione" dopo il I T, sia un abbozzo di crescendo su pedale, dopo il II T sia in esposizione che in ripresa.

ODOARDO E CRISTINA (opera seria, libretto di Giovanni Schmidt, prima rappr. Napoli, Teatro di S. Carlo, 1/10/1810). Fonte: MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli, classificato come autografo, reca inoltre l'indicazione "originale" a p. 4 e 6.

Organico: 1.2.2.2/2.2.0.1/timp./archi

Andante (C)	re magg.		1-16 2 α 4+3 β 8 (-->V)
Allegro assai (C)	re magg.	I T	17-30 a7 b6
			transizione 31-64 c9 b6 b4 d12(-->V)
			+2(collegam.)
	la magg.	II T	65-74 f6 g4
		precresc.	75-82 h8(ped. di la)
		cresc.	83-89 i2x3(I-V)
		giri cad.	90-100 j4(I-IV-V)x2 j'1x3
		~sviluppo	101-110 k10(transiz.-->fa magg.)
	fa magg.	II T	111-116 f6
			117-131 f'15 riconduz. al V/re magg.
	re magg.	II T	132-141 f6 g4
		precresc.	142-149 h8(ped. di re)

	cresc.	150-155 i2(I-V)x3
	giri cad.	156-163 j4(I-VI-II6-V)x2
Più mosso	stretta	164-171 j'2(I-VI-II-V)x2 l4(bVI-V) 172-174 m1x4(reiteraz. cad. V-I) 175-180 n7(reiteraz. della tonica)

L'Allegro presenta una zona centrale (m. 101-131, quasi uno sviluppo) al bIII in cui viene riproposto il II T. Ci sono 16 mis. cancellate dopo m. 155; la cancellazione deve ritenersi originale, nonostante sacrifichi la ripresa del I tema (che con il taglio non torna mai), per giunta in combinazione, nella seconda frase, con la figura del crescendo. Da notare inoltre la presenza in orchestra della tuba.

MARCO PORTOGALLO (1762-1830)

L'INGANNO POCO DURA (commedia in due atti, libretto di Saverio Zino, prima rappr. Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1796). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/2.0.0/archi

And, sost.	6/8	re magg.	T	1-14 α8 β6 (-->V)
All. giusto	C/	re magg.		15-37 a8+8 b4x2
				espans./trans. 38-45 c8
		la magg.	NO II T	46-73 d8 e6 d8 e6
			collegam.	74-85 f12
		re magg.	T	86-108 a8+8 b4x2
			transiz.	109-112 c4
				113-144 d8/IV e6 f8 b'4 c'2 b'4
			T/coda	145-172 a'7 a'7 b"14

Nonostante la struttura, che presenta una corretta transizione al tono della dominante dopo l'esposizione del T in re magg., non è presente un II T, ma solo un giro armonico (in la magg. la prima volta, in sol=IV la seconda). Manca il crescendo.

ORO NON COMPRA AMORE (dramma in due atti, libretto di Giuseppe Caravita, prima rappr. Lisbona, 1804; prima rappr. italiana, Milano, Teatro alla Scala, 1808). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli, riferito a rappr. al Teatro di S. Carlo, 1812.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/timp./archi

Andante	6/8	re magg.		1-28 α8 α'8 β12(-->V/rel)
Allegro	C	re magg.	T	29-57 a8 a5 b4 a5 b8
			espansione	58-65 c8
			transiz.	66-75 d10 (-->V)
			collegam.	76-83 e7
			T	84-111 a8 a5 b4 a5 b8
			espansione	112-119 c8
Più mosso			coda	120-155 f7 g5 g7 g3 h4x2 i5

Nonostante la transizione al tono della dominante dopo l'esposizione del T in re magg., manca il IIT, così come il crescendo.

VINCENZO PUCCITTA (1778-1861)

I DUE PRIGIONIERI [anche *La burla fortunata ossia I due prigionieri*] (farsa in un atto, libretto di Giulio Domenico Camagna, prima rappr. Venezia, Teatro San Moisè, aprile 1804; *Adolfo e Chiara*, Torino 1812; *Li due prigionieri ossia Adolfo e Clara*, Londra, 1814]. Fonte: MS Internetculturale dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli, recante la dicitura "Teatro Nuovo 1806".

Organico: 1.2.2.1/2.2.0/archi

Largo 6/8	do magg.		1-8 a8(-->V)
Allegro 3/4	do magg.	I T	9-28 a8 b4 a8
		transiz.	28-40 a'13(-->V/V)
	sol magg.	II T?	41-62 c14 c8
		coda	62-76 d14
		transiz.	76-79 e4
	mib magg.	III T?	80-91 f4x2+4
			92-99 f4x2 sol magg.
		transiz.	100-105 f'6
	do magg.	I T	106-121 a8 b'8+3
		giri cad.	125-135 g6(I-VI-II6/5-V)x2
			136-139 g'1(reiteraz.V-I)x4
			140-146 g"7(reiteraz. della tonica)

Ouverture molto scarna, tripartita ma sostanzialmente priva di un vero tematismo (incisi estremamente deboli dal punto di vista motivico), tale che la forma scaturisce piuttosto dal percorso armonico; manca la ripresa del II T in tonica. Assente il crescendo, ci sono i giri armonici.

ANTONIO SALIERI

PALMIRA REGINA DI PERSIA (dramma eroicomico in due atti, libretto di Giovanni de Gamerra, prima rappr. Vienna, Theater am Kärntnertor, 14/10/1795). Fonte: MS Petrucci dalla Sächsische Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/timp./archi

Allegro	C/	re magg.	I T	1-13 a4 b4 c4
			transiz.	14-26 d13 (-->V/V)
		la magg.	II T	27-50 e13 e12+4
			sviluppo	51-82 d'10 f12 g11

re magg.	dal II T	83-126 e'15 e"12 e'12
	crescendo	127-143 h4x2(ped. I) i2x3(I-V) j3

Ouverture senza introduzione, in forma sonata ma senza ripresa del I T. Presente un embrione di crescendo, caratterizzato da due moduli di 4 mis. seguiti da tre di due, senza giri armonici di conferma.

IL MORO (commedia per musica in due atti, libretto di Giovanni de Gamerra, prima rappr. Vienna, Burgtheater, 7/8/1796). Fonte: partitura a stampa da Petrucci.
Organico: 2.2.2.2/0.2.0/timp./archi

Allegro assai C	do magg.	I T	1-25 a9 b8 c8
		transiz.	26-56 c'11 d11 e10 (V/V)
	sol magg.	II T	57-70 f8 f'6
	do magg.	I T	71-110 a9 g8 h15 c8
		transiz.	111-135 c'15 d'10
		II T	136-154 f8 f'11

Ouverture in forma sonata, senza introduzione e senza sviluppo. Assente il crescendo.

FALSTAFF, ossia LE TRE BURLE (dramma giocoso in due atti, libretto di Carlo Prospero Defranceschi, prima rappr. Vienna, Theater am Kärntnertor, 3/1/1799). Fonte: MS Petrucci dalla Sächsische Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek Dresden; spartito a stampa Ed. Otos, Firenze 1969.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/timp./archi

All. di Contradanza 2/4	re magg.	I T	1-60 a8 a8 b20 c8 c8 a8
		transiz.	61-68 d8 (-->V/V)
	la magg.	II T	69-84 e8 e8
		riconduz.	85-92 f4+4
	re magg.	I T	93-108 a8 a'8
	sol magg.	I T/IV	109-144 a'8 a'8 g8 a12

mi min.		145-183 h8 h8 h'8 h8 h8
re magg.		183-200 i8 i8
fa magg.		201-216 j8 j8
sib magg.		217-232 k8 k8
sol min.	collegam.	233-252 l16 m4
re magg.	I T	253-284 a8 a8 b8 b'8
	coda	285-320 n8 n8 n8 o12

Ouverture senza introduzione, deve la forma al carattere di contradanza dichiarato nell'indicazione di tempo (non per niente 2/4). L'impianto della forma sonata è quindi ampliato, nella ripresa, da una serie di episodi nuovi in varie tonalità; si noti che quasi tutti hanno fraseggio regolare (8 misure) e sono ripetuti due o più volte, secondo gli schemi della danza di gruppo. Trattasi inoltre di danza popolare, con l'evidente intento di caratterizzare l'ambientazione dei personaggi dell'opera.

CESARE NELL'ISOLA DI FARMACUSA (dramma eroicomico in due atti, libretto di Carlo Prospero Defranceschi, prima rappr. Vienna, Theater am Kärntnertor, 2/6/1800; non risultano esecuzioni italiane entro il 1815). Fonte: MS Petrucci dalla Sächsische Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/timp./archi

L'ouverture è una *tempesta*, evidentemente collegata al dramma che segue, come accade ne *L'occasione fa il ladro* di Rossini; non adotta quindi lo schema della forma sonata, ma è piuttosto una sorta di forma libera, priva di tematismo, basata su molti tremoli e rapide scale degli archi (a imitazione appunto della tempesta), organizzata intorno a un ampio percorso armonico che parte dalla tonica di re maggiore e termina sulla sua dominante. Assente il crescendo rossinianamente inteso.

L'ANGIOLINA, ossia IL MATRIMONIO PER SUSSURRO (opera buffa in due atti, libretto di Carlo Prospero Defranceschi, prima rappr. Vienna, Theater am Kärntnertor, 22/10/1800; prima rappr. italiana, Firenze, Teatro dei Risoluti, 1815). Fonte: MS Petrucci dalla Sächsische Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Organico: 2.2.2.2/2.2.0/timp./archi

Maest.*/All. Presto C	re+	I T	1-20 a2 b2 a2 b2 c8 d4 espans.21-28 e4 f4 transiz.29-38 e4 f6 (-->V/V)
	la+	II T	39-64 g8 h8 i7+4
		III T	65-92 j3+8 j'10 k7 transiz.93-103 l11
	sib+	IV T	104-127 m8 n4 m8 n4 transiz.127-135 n8 (-->V/I)
re+	(I T)	136-145 d4 d'6 colleg. 145-148 f'3	
	III T	149-162 j3+8 j4	
	(I T)	163-186 c'12 c12	
	(II T)	187-194 h'8	

*Il "Maestoso" è riferito alla sola figura a2, mis. 1-2 e 5-6

Overture priva di introduzione, presenta un tematismo debole che la riconduce alla piena seconda metà del '700. I "motivi" sono almeno quattro, ripresi in ordine sparso e frammentario nella ripresa. Assente il crescendo.

GASPARE SPONTINI (1774-1751)

I PUNTI GLI DELLE DONNE (farsa in due atti, libretto di Francesco Cerlone, prima rappr. Roma, 1796). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.0.0/2.0.0/archi

All. assai	C	re magg.	I T	1-18 a10 b8 transiz. 19-47 a10 a'5 (-->V) b8/V c6(-->fa magg.)
		fa magg.	II T	48-64 d8x2
			~sviluppo	65-96 e8 f10 g4x2 a'7

re magg.	I T	97-105 b8 105-109 h4 (-->sol magg.)
sol magg.	II T	109-124 d8 d8
	transiz.	125-128 h'4
re magg.	I T	129-146 a10 b8
	cresc.	147-160 i2x7 (su ped. I - cresc. solo dinamico)
	giri cad.	161-175 j4(I-II6-I6/4-V)x2 j'1 j"1/2x4 j"4(I)

Manca l'Adagio introduttivo; tonalità irregolari per il II tema, sia in esposizione che in ripresa; presenza di una sorta di mini-sviluppo (65-96); presenza del crescendo, solo alla fine della ripresa, ma a uno stadio embrionale (cellula di 2 mis. ripetuta uguale per sette volte su ped. di tonica, solo il basso intensifica nelle ultime due ripetizioni, quindi sostanzialmente cresc. solo dinamico). Il cresc. in compenso presenta già uno dei *topoi* rossiniani, le note di volta alterate. I giri cadenzali si limitano a I-II6-I6/4-V (manca il VI), e lo stringendo appare maldestro (il percorso appare due volte nel modello di 4 mis., poi una terza volta subito ridotto a una sola mis.).

L'EROISMO RIDICOLO (farsa in un atto, libretto di Domenico Piccinni, prima rappr. Napoli, Teatro Nuovo, 1798). Fonte: MS Petrucci da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.
Organico: 0.2.1.1/2.0.0/archi

[All.] Con spirito assai	3/4 re+	1-20 a7 a'6 a"7 (frasi introduttive)
	I T	21-75 b9 b8 b"7 a"7 a"7 b9 b8
	expans.	75-82 c8
	transiz.	83-96 c'14 (-->V/V)
la+	II T	96-115 d10 d9
	III T	116-131 e8 e8
	~cresc.	131-138 f4x2
	giri arm.	139-153 g4(I-VI-II6/5-V)x2+4+3
	collegam.	154-170 h14 a"4
re+	I T	171-194 b9 b8 b"7

sol+	II T/IV	194-213 d10 d9
	III T/IV	214-229 e8 e8
	transiz.	229-237 f4 f4
re+	giri arm.	237-244 g'4(I-IV-V)x2
	III T/I	245-259 e8 e8
	giri arm.	260-271 g'4(I-IV-V)x2 g"1x4
	reiteraz. I	272-281 g""10

Ouverture piuttosto interessante per vari motivi: 1) appartiene a una farsa in un atto scritta per Napoli invece che per Venezia, a riprova del fatto che il nuovo genere nato a Venezia proprio in quegli anni circola rapidamente anche altrove (tra l'altro il titolo non risulta ripreso fuori da Napoli); 2) pur non avendo l'introduzione lenta, le prime venti misure ne svolgono la funzione, con tanto di accordi puntati e cadenza sulla dominante; 3) forma sonata con tre temi, di cui il II e il III, entrambi alla dominante nell'esposizione, hanno caratteri diversi tra loro, e tornano entrambi al IV grado nella ripresa (secondo un uso che si riscontra anche altrove), mentre solo il III T viene infine riproposto una terza volta in tonica; 4) è presente un embrione di crescendo, dopo il III T, fatto di un modulo di quattro misure ripetuto due volte e seguito dal consueto giro armonico I-VI-II6/5-V; nella ripresa lo stesso elemento *f* viene invece proposto su gradi diversi per consentire il ritorno al tono principale, ma in compenso i giri armonici seguono un progressivo stringendo (4x2, 1x4) che si avvicina a quanto si trova poi in Rossini.

LA VESTALE [*tragédie lyrique* in tre atti, libretto di Victor-Joseph Etienne de Jouy, prima rappr. Parigi, Opéra, 15/12/1807 (francese); prima rappr. italiana Milano, Teatro alla Scala, 26/12/1824)]. Fonte: partitura a stampa, ed. Erard, Parigi ?1807.

Organico: 2.2.2.2/4.2.3.0/timp./archi

Andante sost.	3/4	re-		1-34 α11(I->Irel) β18(-->IV=VI) γ5(V)
Presto assai agitato	C/	re -	I T	35-56 a8 b4+5+4+4
		re+	transiz.	57-98 c8 c'10 d4+4+4+4 e8(-->V/V)
		la-	II T	99-112 f8 b3+3
			transiz.	113-133 c8 g13
		la+	II T	134-152 f8 h12
			transiz.	153-158 e6 (-->V/I)

re-	I T	159-180 a8 b4+5+4+4
re+	cresc.	181-240 a'8 a'4 a'4 a6 a8 a'4x3 a'2x2 a'3 a'4 a'3 a'2x2
	giri arm.	241- i2(I-VI-IV-V)x2 i'1/2(I-V)x4 i''8(I)

Ouverture di qualità e complessità notevolmente superiore alla media del tempo. L'introduzione presenta tratti armonici particolarmente complessi e sofisticati, pur nella chiarezza dello "scheletro" fondamentale. Il Presto è bitematico, con la particolarità che entrambe le principali aree tonali (I e V) sono rappresentate sia nel modo minore che nel modo maggiore. Manca la ripresa del II T, mentre è presente una sorta di crescendo, pur con qualche incertezza di direzione, dovuta alla mancanza della contrazione dei moduli.

VITTORIO TRENTO (1761-1833)

EFIGENIA [sic] IN AULIDE (melodramma in due atti, libretto di Giuseppe Pagliuca, prima rappr. Napoli, Teatro di S. Carlo, 1804). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.2/2.2.0/timp./archi

Largo marcato	3/4	sib magg.		1-29 α9 β8 γ14(-->V/rel)
Allegro	C	sib magg.	I T	29-53 a16 b8
			espans.	54-63 c10
			transiz.	64-76 c'13
		fa magg.	II T	77-87 d6 d5
		zona mod.	sviluppo?	88-164 d'8 e12 e'10 f8 g6 h8 h'6 h"14 h"'6
		sib magg.	I T	164-188 a16 b8
			transiz.	189-212 c"24
			II T	213-234 d6 i5 i6
			coda	235-273 j7 k16x2
			cresc.	274-293 l12 m4x2 (su ped.)

giri arm. 294-324 n8(I-VI-II6/5-V) o5x2(I-IV--+IV-V) p2x2 p1x3 p1/2x4 q4(reiteraz. I)

L'Allegro presenta una zona modulante che fa le veci di uno sviluppo (anche se non basata sul materiale tematico dell'esposizione). Nella ripresa c'è un crescendo dopo il II T, su ped., basato su una scala ascendente invece che sulla più frequente alternanza I-IV6/4, senza contrazione dei moduli, cosa che si trova invece nei giri armonici che seguono.

GIACOMO TRITTO (1733-1824)

APELLE E CAMPASPE (opera seria, libretto di Simeone Antonio Sografi, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 1795). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 0.2.2.2/2.0.0/archi

Allegro	C/	re magg.	I T	1-16 a4 b4 a4 b4
			espansione	17-34 a'10 c4 c4
			transiz.	35-65 d5 e4 e4 f8 g10(-->V/V)
		la magg.	II T	66-115 h5 h4 i10 j10 k4 j'10 l4+4
			collegam.	116-119 m4
		fa magg.	III T	120-155 n18 o10 (mod.) p8 (re-)
			collegam.	156-164 q9
		re magg.	II T	165-206 h4 h4 i10 j10 k4 j'10
			coda	207- r4 r'4 r4 r'4 s12

Ouverture senza introduzione; presenta una sezione centrale al bIII, non propriamente di sviluppo, quanto una sorta di III T più cantabile (il tempo è lo stesso, ma melodia a valori larghi). La ripresa presenta il solo II T. Assente il crescendo.

JOSEPH WEIGL (1766-1846)

LA PRINCIPESSA DI AMALFI (dramma giocoso in due atti, libretto di Giovanni Bertati, prima rappr. Vienna, 1794; prima rappr. italiana Milano, Teatro alla Scala, 1804). Fonte: MS Petrucci dalla Sächsische Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Organico: 2.2.0.2/2.2.0/timp./archi

Adagio	3/4	re magg.		1-25 α6 (giro I-II-IV-V) β4 (frase mel.) β'6 (espansione) γ3 β''6 (cad. V)
Allegro	C/	re magg.	I T	26-41 a8 a8
			transiz.	42-51 b10 (-->V6/V)
	la magg.	II T	52-69 c4 c'4 c4 c'4+2	
		coda dell'esp.	70-88 d7 e4 e4 f4	
		sviluppo	89-109 g9 h4 a9(sol+)	
	re magg.	I T	110-117 a8	
		transiz.	118-128 b11 (-->V/I)	
II T		129-146 c4 c'4 c4 c'4+2		
			coda della ripr.	147-175 d7 e4 e4 e'2 i8(reiteraz. V-I) j4 (reiteraz. I)

Ouverture con introduz. lenta che prelude in diversi aspetti alla forma rossiniana; l'Allegro è in forma sonata con accenno di sviluppo (parte ripetendo su altri gradi le ultime note della coda dell'esp., secondo un classico *cliché* viennese, e contiene una sorta di "falsa ripresa" al IV, salvo che le dinamiche sono invertite: f per la falsa ripresa, p per quella vera. C'è un accenno di "crescendo" nella coda: l'elemento h è costituito da due misure di pedale con alternanza I-IV seguito da discesa cromatica dal I al V (invece che dalla futura alternanza I-V).

L'AMOR MARINARO ossia IL CORSARO (opera in due atti, libretto di Giovanni de Gamerra, prima esecuzione Vienna, Hoftheater, 1797; prima italiana, Milano, Teatro alla Scala, 1803). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 1.2.2.1/2.2.0/archi

And. sost.	C	re magg.		1-7 a7 (I-IV-V)
Allegro	C	re magg-	I T	8-31 a8 a8 b4 b'4
			transiz.	32-58 c8 a'4 a'4 (fa+) d11
			I T	59-99 a8 a8 b4 b'4 e5 f6 a8
			pseudocresc.	100-109 g10
			giro arm.	110-125 h6 (I-VI-II6/5-V) h'6 i2x2
			reiteraz. I	126-139 l8 m6

Ouverture decisamente anomala, monotematica, tutta in re magg., senza sviluppo e senza ripresa. Presente una sorta di crescendo su pedale, ma invece della consueta alternanza 5/3-6/4 presenta la successione I-IV-V; a seguire due giri armonici "lunghi" (I-VI-II6/5-V) e due corti (I-IV-V).

IL RIVALE DI SE STESSO (opera in due atti, libretto di Luigi Romanelli, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 1808). Fonte: MS Internetculturale da Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Organico: 2.2.2.2./2.2.0/timp/archi

All. moderato	C	re magg.	I T	1-28 a12 b8 b'8
			transiz.	29-47 b"19 (-->V)
		la magg.	II T	48-62 b""8 b""7
			coda	63-91 c12 c9 c3 c'5
			collegam.	91-94 d4
		fa magg.	III T	95-130 e8 e'8 f4 f4 f'4 e8
			transiz.	131-142 g7 c'5
		re magg.	I T	143-170 a12 b8 b'8
			transiz.	171-188 b"18 (-->I)
			II T	189-209 b""8 b""7 c'6
			coda II	210-264 b8 b7 b'5 i7 i8 j4 j4 c'9

Ouverture senza introduzione, tritematica, secondo un modello che si incontra anche in Mayr (il terzo tema, al III°, è in contrasto con il resto e non viene ripreso in tonica).

PIETRO WINTER (1754-1825)

LA BELISA, ossia LA FEDELTA' RICONOSCIUTA (dramma tragicomico per musica in due atti, prima rappr. Venezia, Teatro di San Benedetto, 1794). Fonte: MS Petrucci dalla Sächsische Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Organico: 2.2.2.0/4.2.0/timp./archi

Andante	6/8	re magg.		1-30	$\alpha 8 \beta 8 \gamma 14$ (-->V)
Allegro	2/4	re magg.	T	31-62	$a 8 a 8 b 8 a 8$
			espansione	63-70	$c 8$
			coda	71-155	$c' 20 d 10 d 8 c'' 8 c'' 11 e 12 e 8 f 11$ (-->V)
			Minore	155-195	$a 8 a' 8 b 8 a 8 a 8$
			Maggiore	195-227	$g 8 g 8 h 8 g 8$
			Minore	227-242	$b 8 a 8$
		sez. mod.	sviluppo	243-280	$c 10 c 4 a 4 c 4 a 4 c 4 a 4 c 4$
		re magg.	T	281-303	$a 8 a 8 a' 8$
			coda	304-399	$c 8 c 19 d 8 d 8 c'' 8 c'' 11 e 12 e 8 f 15$

L'Allegro è abbastanza anomalo: il carattere, così come l'estrema regolarità e prevedibilità del fraseggio, suggerisce un movimento di danza, ciò che sembra confermato anche dai tre episodi (Minore-Maggiore-Minore) delle mis. 155-242; manca un II T vero e proprio (l'andamento cadenzale dell'elemento *d* lo esclude); lo sviluppo è una sorta di progressione modulante basata sull'alternanza degli elementi *c* ed *a*. Assente il crescendo.

NICCOLO' ANTONIO ZINGARELLI (1752-1837)

IL MERCATO DI MONFREGOSO (opera buffa, libretto basato su *Il Mercato di Malmantile* di Carlo Goldoni, prima rappr. Milano, Teatro alla Scala, 1792). Fonte: MS Petrucci dalla Sächsische Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Organico: 2.2.0.2/2.0.0/archi

Andante	6/8	la magg.		1-32 α8 α8 β8 β8 (-->I)
All. spiritoso	C	la magg.	I T	33-49 a8 b9
			transiz.	50-61 a'12 (V/V)
		mi magg.	II T	62-88 c8 c'8 d11
			coda	89-106 e18
			riconduz.	107-118 f12
		la magg.	I T	119-136 a8 b'10
			II T	137-163 c8 c'8 d11
			coda	164-201 e12 g4x2 h4 i3x2 j8

L'Introduzione termina sulla tonica anziché sulla dominante; l'Allegro è nella solita forma sonata senza sviluppo. Assente il crescendo.

INES DE CASTRO (dramma per musica in due atti, libretto di A. Gasparini, prima rappr. Milano, Teatro Carcano, 11/10/1798). Fonte: MS Petrucci recante la dicitura "Si trova presso Giacomo Zamboni in Venezia".

Organico: 1.2.2.2/2.2.1.1/timp./archi (NB: organico eccezionalmente grande, con tanto di trombone e tuba, tanto più considerato che non venne data alla Scala, ma al Carcano).

Adagio	3/4	mib+		1-10 α4 α'6
[All.] Con brio	C/	mib+	I T	11-32 a8 b8 c6
			espansione	33-40 d8
			transiz.	41-51 e11 (V/V)
		sib+	II T	52-91 f8 g7 f8 g3 h8 i6
			riconduz.	92-97 j6
		mib+	I T	98-112 a8 b8
			transiz.	113-118 k6
			II T	119-131 f8 g5

Ouverture piuttosto gradevole, i temi hanno personalità e sono ben differenziati. Dal punto di vista formale è la solita forma sonata senza sviluppo, e senza crescendo.

Come si vede, il panorama è piuttosto vasto e articolato; l'assunto di partenza, incessantemente ribadito tanto dalle fonti antiche che da quelle moderne, secondo cui *la forma dell'ouverture* all'italiana tra fine '700 e primo '800 è quella di una sonata bitematica senza sviluppo, trova alcune conferme, innumerevoli varianti e anche un certo numero di eccezioni. Affinché le informazioni siano più chiaramente confrontabili, e in attesa di scendere nel dettaglio della costruzione dei singoli elementi (struttura dell'introduzione; numero di frasi e ripetizioni dei temi; modalità della transizione; costruzione del crescendo, tipologie di sviluppo, ecc.) proveremo a sintetizzare i principali elementi evidenziati in sede di analisi in una tabella, che -mantenendo per ora il raggruppamento per compositore- permetta un confronto visivamente immediato su alcuni punti fondamentali (uno per ogni colonna dopo autore e titolo):

- 1) presenza dell'introduzione;
- 2) I T o tema unico se sonata non bitematica;
- 3) presenza della zona di "espansione" (con cui intendiamo quella tipica "esplosione" del tutti orchestrale in *ff*, dopo l'enunciazione del I T, e ancora interamente in tonica, prima quindi che cominci la transizione modulante verso la seconda area tonale (quella del II T/"passo caratteristico" o, in alcuni casi, della ripetizione del I T alla dominante);
- 3) transizione (con specifica se termini alla dominante o alla dominante della dominante o -in caso di tonalità minori- alla dominante del relativo);
- 4) I T alla dominante, oppure
- 5) II T;
- 6) crescendo;
- 7) presenza di un eventuale III T;
- 8) coda dell'esposizione;
- 9, 10, 11): diverse possibilità per la zona centrale, quando presente, prima della ripresa: rispettivamente, sviluppo classicamente inteso (elaborazione di materiale tematico presentato

in esposizione), oppure zona modulante con materiale nuovo, oppure sezione cantabile non modulante basata su un nuovo elemento tematico (che si differenzia quindi dal classico III T sia per il tono -in genere nuovo- sia per il carattere);

12) riconduzione (piccolo elemento di collegamento per rientrare al tono principale col I T)

13) ripresa I T;

14) transizione;

15) ripresa II T;

16) eventuale inversione tra I T e II T nella ripresa;

17) crescendo;

18) III T;

19) coda;

20) stretta (episodio di chiusura con specifica indicazione di tempo, del tipo "più allegro", "più moto", "presto", ecc.).

Nonostante la superficialità che questo tipo di lavoro comporta, a causa dell'impossibilità di inserire in una tabella *tutte* le informazioni rilevanti, sarà possibile in questo modo individuare con maggiore chiarezza la presenza o meno di percorsi tipici per singoli compositori, così come dare conto delle principali varianti di quella che sarebbe ora di chiamare la *forma ouverture* (ad esempio, è davvero una sonata *senza sviluppo*? è davvero *bitematica*? chi e da quando ha utilizzato il crescendo? ecc.). Quali e quante sono le eccezioni, ossia le *ouverture* non ricollegabili a varianti di questo schema, ma che fanno riferimento invece a forme nettamente diverse (ad esempio forme a invenzione continua, rondò, *suite* di danze, tempeste, ecc.)? Vediamo...

autore	titolo	intr.	I T	espans.	transiz. (V/V o V)	I T alla V	II T	cresc.	III T	coda esposiz.	sviluppo	sez. modulante con mai nuova	III T (sez. cantabile)	collegam.	I T	transiz.	II T	evt. invers. II T - I T	cresc.	III T	coda	stretta	
Andreozi	Saulle (1794)	x	x		V/V									x	x								
Andreozi	Arsinoe (1795)		x		V/V			x		x				x	x								x
Andreozi	Armida (1802)		x		V/V									x	x								
Andreozi	Sesostri (1802)		x		V/V									x	x								
Andreozi	Piramo e Tisbe (1803)		x		V/V									x	x								
Andreozi	Il trionfo di Tomiri (1807)	x	x	x	V/V					x					x								
Andreozi	Il trionfo di Alessandro (1815)	x	x	x	V/V										x								
Bianchi	Act e Galatea (1792)		x		V/V									x	x								
Bianchi	Ines de Castro (1794)	x	x												x								
Capotorti	Marco Curzio (1813)	x	x		V/V										x								
Capotorti	Ernesta e Carlino (1815)	x	x	x	V/V					x					x								
Cherubini	Lodoiška (1791)	x	x		V/V										x								
Cherubini	Elisa (1794)	x	x	x	V/V					x					x								
Cherubini	Medée (1797)	x	x		V/rel																		
Cherubini	L'hôtellerie portugaise* (1798)	x	x	x	V/V					x													
Cherubini	La prisonnière (1799)	x	x		V										x								
Cherubini	Les deux journées (1800)	x	x		V/V										x								
Cherubini	Anacréon* (1803)	x	x	x	V/V										x								
Cherubini	Faniska (1806)	x	x	x	V/V										x								
Cherubini	Le crescendo* (1810)	x	x		V/V										x								

Tab. 1 - *Overture* in ordine alfabetico per compositore

Dalla tabella di cui sopra possiamo ricavare le seguenti considerazioni:

- 1) Introduzione (non sempre lenta) prima dell'Allegro: ampiamente praticata già in Mozart e contemporanei, è presente -dalle forme più embrionali (poche battute a enunciare i gradi fondamentali della tonalità) a quelle più complesse (la classica tripartizione osservata in Rossini, e oltre)- in 97 casi su 129, in quasi tutti i compositori; statisticamente rilevante la sua quasi sistematica assenza in Paisiello, interpretabile con un certo "conservatorismo" dello stesso, le cui *ouverture* sembrano perlopiù essere rimaste ancorate a uno stile anteriore a quello in esame (1770?), con qualche eccezione verso la descrittività (*Falstaff*, che fonde sapientemente forma sonata e suite di danze, e *Cesare nell'isola di Farmacusa*, che è una tempesta con evidente fine descrittivo rispetto al soggetto dell'opera);
- 2) il tematismo è un elemento quasi costante nella musica del periodo preso in esame; pochi sono i casi in cui si incontra ancora quel "tematismo debole", mancante di incisi tematici con una propria personalità e riconoscibilità a favore di una scrittura più semplicemente ornamentale o improvvisativa, e riferibile o allo stile precedente (Paisiello) o alla mancanza di idee e alla povertà dei contenuti di alcune *ouverture* (dopotutto l'opera era un genere anche di consumo, e non tutte le *ouverture* sono dei capolavori);
- 3) la fase di espansione, così tipica di Rossini, è praticata anche in molti altri autori, in 50 casi su 129 presi in esame; risulta assente o quasi in Andreozzi, P. C. Guglielmi, Paisiello, Salieri. Sorge a questo punto spontanea la domanda: si tratta di un elemento nuovo che emerge nel corso del periodo in esame? E' possibile un confronto di tipo cronologico su questo punto?
- 4) la transizione, così come descritta da Gossett per Rossini, conduce nella stragrande maggioranza dei casi alla dominante della nuova tonalità (quindi V/V o V/relativo), mentre rari sono i casi in cui termina invece direttamente sulla dominante (8 su 129);
- 5) altrettanto rari sono i casi in cui in luogo del II T ricompare, trasposto, il primo (secondo un modello piuttosto frequente, ad esempio, nelle sinfonie di Haydn): 8 casi su 129, oltre a tre in cui, dopo aver modulato alla dominante, viene fatto sentire prima il I T trasposto, poi il II T (P. C. Guglielmi, *Asteria e Teseo*; G. Mosca, *Don Gregorio imbarazzato*; Manfroce, *Ecuba*);
- 6) non tutte le *ouverture*, per contro, sono bitematiche: oltre agli otto casi di cui sopra, in cui lo stesso tema è ripresentato alla dominante, risultano sette casi in cui è del tutto assente non solo il II T, ma anche la trasposizione del T (unico) alla dominante; ci sono infine solo due casi (Mayr) in cui il II T, pur essendoci, si presenta nella stessa tonalità del primo.
- 7) dopo l'enunciazione del II T, si aprono diverse possibilità: la più semplice è quella illustrata dai trattati, per cui (dopo un'eventuale coda dell'esposizione e/o un breve collegamento) si procede direttamente alla ripresa (35 casi su 129); una seconda possibilità è inserire a questo

punto un crescendo (sui cui dettagli di costruzione, e sulle molte varianti, v. *infra*): 37 casi su 129; in 13 casi, invece, assistiamo -con o senza un periodo di transizione- alla presentazione di un III T, perlopiù nella stessa tonalità del II T, ma a volte in un'altra tonalità sua propria (ad esempio, quella del terzo grado); in alternativa o in aggiunta a questi,

8) in un numero sorprendentemente alto di casi, si trova una sezione centrale che contraddice la presunta bipartizione dell'*ouverture* avvicinandola alla forma sonata strumentale: essa può consistere di un vero e proprio sviluppo (quindi una sezione modulante che elabora materiale tematico presentato nell'esposizione: 28 casi su 129, soprattutto Cherubini, ciò che conferma l'immagine che se ne ha d'un autore di matrice "tedesca", ma mai o quasi mai in Generali e Paisiello); oppure in una sezione modulante che fa le veci di uno sviluppo, ma presenta materiale motivico nuovo (e quindi non "sviluppa" materiale già presentato): questa soluzione si trova in 20 casi, soprattutto nei due Guglielmi, ma anche in Paër, Cimarosa e altri; infine, in 5 casi, si incontra una sezione cantabile, basata su materiale motivico proprio, contrastante (a volte anche tonalmente) col resto dell'Allegro. Quest'ultima possibilità, probabilmente erede della vecchia *ouverture* all'italiana d'epoca barocca, in tre movimenti, di cui quello centrale più lento, trova riscontro anche nelle fonti settecentesche, tra cui il passo già citato di Rousseau:

[...] après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bien-tôt de lui inspirer; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractère, qui, tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'Acteur arrivé sur la Scène exige du Spectateur.⁷¹

9) anche la ripresa presenta un ventaglio di possibilità decisamente più variegato di quanto i trattati lasciavano intendere (v. *supra*, cap. II, in particolare Galeazzi e Gervasoni): l'aspettativa di risentire il I T seguito dal II trasposto sulla tonica (previo eventuale adattamento della transizione) è soddisfatta in 64 casi; in 28 casi il II T non viene ripreso; altre volte, ancora, la ripresa inverte l'ordine dei fattori, cominciando dal II T, *seguito* dal I T (6 casi); infine, non sono pochi le sinfonie (18) in cui assistiamo al ritorno del solo II T.

⁷¹ ROUSSEAU 1768, p. 362s. Riguardo all'analogia tra *ouverture* all'italiana d'epoca barocca e *ouverture* del periodo di cui ci stiamo occupando, va tuttavia ricordato che, anche in quei casi in cui quest'ultima presenta un tempo centrale cantabile, la tripartizione rimane fundamentalmente diversa nel suo significato formale: laddove c'era un terzo movimento indipendente (solitamente un *Presto*), adesso c'è la ripresa dell'Allegro iniziale, di cui pertanto il *cantabile* costituisce una sorta di isola centrale, all'interno di un movimento unico.

10) dopo la ripresa (eventuale) del II T nel tono d'impianto, si riaprono le stesse possibilità che nell'esposizione (crescendo, coda, III T), che trovano però qui una diversa incidenza statistica: in 61 casi troviamo il crescendo, in 12 il III T;

11) la chiusura dell'*ouverture* viene spesso affidata a una coda (in 76 casi) e/o a una stretta (episodio più veloce), di cui si contano 15 casi nel nostro campione.

12) infine, abbiamo alcuni casi che non sono assolutamente riducibili a una qualche variante della forma sonata: o perché privi del fondamentale requisito del tematismo (P. C. Guglielmi, *La fiera*), o perché utilizzano altre forme [Mayr, *Labino e Carlotta* (tema con variazioni); Mayr, *I misteri eleusini* (rondò); Nicolini, *I Manli* (rondò); Salieri, *Falstaff*, fusione di forma sonata e suite di danze; Weigl, *L'amor marinaro* (sostanzialmente un solo tema ripetuto due volte e seguito da un crescendo)], o perché hanno intenti descrittivi [P. C. Guglielmi, *Il naufragio fortunato* (è una tempesta); Salieri, *Cesare nell'isola di Farmacusa* (*idem*)], o perché la forma è aperta e si collega direttamente all'Introduzione (Marinelli, *Lo sposo a forza*).

Dalla panoramica di cui sopra, possiamo trarre alcune (provvisorie) conclusioni: l'utilizzo della forma sonata (sempre senza ritornelli, in tutti i casi osservati, e con o senza introduzione), preannunciato dalle fonti teoriche, è ampiamente confermato (soltanto otto eccezioni su centoventinove casi), tuttavia tale forma è presente in innumerevoli varianti, su cui i fattori più incisivi si rivelano il crescendo (utilizzato da quasi molti dei compositori presi in esame, con l'eccezione di Bianchi, F. Federici, Mellara, Nasolini, Nicolini, Orgitano, Paisiello, Palma, Portogallo, Tritto, Weigl, Winter e Zingarelli) e la presenza di una sezione centrale, sia essa uno sviluppo (28 casi) o una sezione modulante (20 casi) o una sezione cantabile autonoma (5): tutte insieme, le varianti della sezione centrale arrivano a 53 casi, ben oltre un terzo del totale. A ciò si aggiunge, pur essendo meno importante in sé, quella fase di espansione osservata in molte *ouverture* prima della transizione modulante al II T. Sarebbe interessante, a questo punto, capire se si tratta di una casistica uniformemente distribuita nel tempo, o se una più accurata indagine di tipo cronologico possa fornirci un'interpretazione di tipo evolutivo. Per fare questo, dovremmo riordinare i dati della precedente tabella non più raggruppandoli per compositore, ma per anno di composizione. Vediamo.

autore	titolo	intr.	I T	espans.	transiz. (V/V o V)	I T alla V	II T	cresc.	III T	coda esposiz.	sviluppo	sez. modulante con mat. nuove	III T (sez. cantabile)	collegam.	I T	transiz.	II T	evt. invers. II T - I T	cresc.	III T	coda	stretta
Cherubini	Lodoiška (1791)	x	x		V/V		x							x	x					x		
Marinelli	Quinto Fabio (1791)	x	x		V/V		x			x										x		
Paisiello	La locanda (1791)		x		V		x			IV T										IV T		
Bianchi	Aci e Galatea (1792)		x		V/V		x							x							x	
Cimarosa	Il matrimonio segreto (1792)	x	x	x	V/V		x							x	x						x	
Marinelli	Lo sposo a forza* (1792)		x		V/V		x			x												
Paër	Circe (1792)	x	x	x	V/V		x														x	
Paisiello	I giuochi d'Argento (1792)		x		V/V		x							x							x	
Paisiello	Elfrida (1792)		x		V/V		x							x							x	
Zingarelli	Il mercato di Monfregoso (1792)	x	x		V/V		x			x				x							x	
Andreozzi	Saulle (1794)	x	x		V/V		x							x								
Bianchi	Ines de Castro (1794)	x	x											x								
Cherubini	Elisa (1794)	x	x	x	V/V		x			x				x							x	x
Cimarosa	Le astuzie femminili (1794)	x	x		V/V		x							x							x	
Paër	Il matrimonio improvviso* (1794)	x	x	x	V/V		x															
Paër	Ero e Leandro (1794)	x	x	x	V/V		x			x				x							x	
Paisiello	Elvira* (1794)	x	x				x							x							x	
Paisiello	Didone abbandonata (1794)	x	x		V/V		x							x							x	

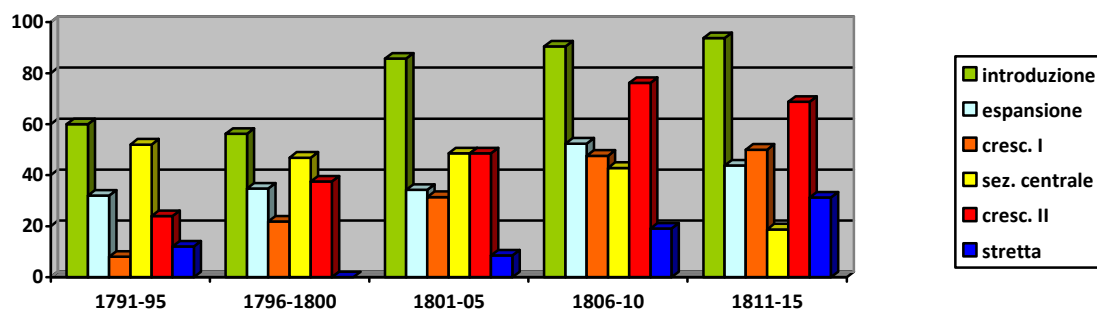
Tab. 2 - Overture in ordine cronologico

Questa diversa disposizione dei dati ci permette di visualizzare meglio alcune ulteriori informazioni, in particolare riguardo a: 1) la presenza di un'introduzione prima dell'allegro di sonata; 2) la presenza della fase di espansione prima della transizione; 3) il crescendo nell'esposizione; 4) la presenza di una sezione centrale; 5) il crescendo nella ripresa; 6) la stretta. E' osservabile una evoluzione nelle scelte dei compositori nel periodo in esame? Proviamo a raggruppare queste informazioni in periodi più piccoli, per esempio di cinque anni ciascuno.

anni	introduzione	espansione	crescendo I	sez. centrale	crescendo II	stretta
1791-95	15 su 25	8 su 25	2 su 25	13 su 25	6 su 25	3 su 25
1796-1800	18 su 32	12 su 32	7 su 32	15 su 32	12 su 32	0 su 32
1801-05	30 su 35	12 su 35	11 su 35	17 su 35	17 su 35	3 su 35
1806-10	19 su 21	11 su 21	10 su 21	10 su 21	16 su 21	4 su 21
1811-15	15 su 16	7 su 16	8 su 16	3 su 16	11 su 16	5 su 16

Tab. 3 - Incidenza statistica di alcune sezioni dell'*ouverture* sul campione considerato

Ovvero:



Per quel che valgono le statistiche, che ovviamente possono essere viziate dal modo in cui l'indagine viene compiuta (dalla scelta dei compositori -cfr. cap. III-, al catalogo delle opere esaminate -su cui molto ha pesato l'effettiva possibilità di rinvenire le fonti- al fatto che

L'analisi musicale non è necessariamente una scienza esatta), e ferma restando la struttura di base evidenziata nel paragrafo precedente (forma sonata bitematica), possiamo trarre dal grafico qui sopra alcune linee di tendenza: 1) l'introduzione, già ampiamente attestata nel primo quinquennio osservato (nel 60% dei casi), accresce sempre più la sua presenza, fino al 93% dell'ultimo quinquennio (praticamente tutti i casi tranne uno); 2) lo stesso vale per la frase di espansione prima della transizione vera e propria, che tocca il suo culmine nel secondo quinquennio dell'Ottocento; 3) il primo crescendo, che fa la sua comparsa fin dal 1792, si fa anch'esso via via più presente, dall' 8% dei casi nel periodo 1791-95 al 47% del 1806-10; 4) la sezione centrale (sviluppo o cantabile) oscilla di poco, mantenendosi intorno al 30-40% dei casi, pur se in flessione nell'ultimo quinquennio considerato (meno del 19%); e mentre la stretta (6) cresce dal 12% al 31%, c'è un vero e proprio *boom* del crescendo nella ripresa (5), che sale costantemente dal modesto 24% all'inizio del periodo al 76% del penultimo quinquennio, per assestarsi ancora a quasi 69% nell'ultimo, segno che esso non solo era da tempo nell'aria quando Rossini ne fece il suo marchio di fabbrica, ma era ormai divenuto, almeno alla fine della ripresa, un requisito quasi irrinunciabile dell'*ouverture*, una moda sull'orlo della fine: tant'è vero che lo stesso Rossini, dopo il 1817, cominciò ad esplorare altre strade, circoscrivendone l'uso non solo nelle sinfonie (cfr. cap. I), ma anche all'interno delle opere.

Al termine di questa indagine semi-statistica sulla macrostruttura dell'*ouverture*, è opportuno soffermarsi sulle caratteristiche interne degli elementi fondamentali che la compongono, e in particolare: 1) l'introduzione; 2) il primo tema; 3) l'espansione e la transizione; 4) il secondo tema; 5) il crescendo; 6) la coda dell'esposizione; 7) la sezione centrale; 8) la ripresa; 9) la coda. Sarà anche l'occasione per accennare a due aspetti finora non toccati: l'orchestra e l'improvvisazione.

CAPITOLO V

Aspetti formali

L'INTRODUZIONE

Prima di addentrarci nella disamina delle problematiche che attengono all'introduzione dell'*ouverture*, è opportuno richiamare in sintesi quanto scrive Gossett a proposito di Rossini:

Beginning his overtures with a slow introduction, Rossini followed a practice common among composers of Italian opera in the first decade of the nineteenth century [...]. Many overtures of Cimarosa and Paisiello consist of a single quick movement, as do some of Mozart's (*Idomeneo*, *Le nozze di Figaro*, *La clemenza di Tito*). At the end of the century it became customary to preface this quick movement with a short introduction, perhaps to capture the audience's attention. Cimarosa's late operas *Penelope* (1795) and *Gli Orazi e i Curiazi* (1797) begin in this way, as do Paër's *La Griselda* (1798), *La Camilla* (1799), and *Agnese* (1809), and most of Simone Mayr's operas written after 1800. These composers could have found models in Mozart's operas (*Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*) and late Haydn symphonies, not to mention the old Lullian French overture, but the proximate source of their new practice remains obscure.⁷²

Dunque, la presenza di un'introduzione (lenta) prima dell'allegro di sonata, accertata nelle *ouverture* di Rossini fino al 1815, avrebbe alcuni precedenti in altri compositori italiani del decennio precedente, i quali avrebbero potuto a loro volta averla derivata da esempi di Mozart, Haydn o addirittura dalla cosiddetta *ouverture* alla francese di lulliana memoria. Il problema è stato affrontato negli ultimi decenni da diversi studiosi⁷³. Da parte nostra, ci limitiamo ad osservare in via preventiva che la derivazione -comunemente accertata e accettata in ambito accademico- della sinfonia operistica italiana di fine '700-primo '800 dalla vecchia *ouverture* all'italiana in tre movimenti (Allegro-Adagio-Allegro), per caduta degli ultimi due ed espansione del primo, porterebbe ad escludere un influsso dell'*ouverture* alla francese, il cui tempo lento iniziale si caratterizza in particolare per quel ritmo puntato che rimane del tutto assente in tutti gli esempi italiani. Quanto alle fonti antiche, già Galeazzi (1796) parla della possibilità di far precedere l'inizio del pezzo (il *motivo*) da un *preludio*, segno -se è vero che la

⁷² GOSSETT 1979, p. 5

⁷³ Cfr. ad esempio STEINBECK 1973; DANCKWARDT 1977; KEEFE 2007, p.92-94.

teoria *segue* sempre la pratica- che la pratica stessa doveva essere già essere piuttosto consolidata nel momento in egli scriveva:

praticasi dunque talvolta in vece di cominciare col vero motivo far prima sentire un pezzo di Cantilena preparatoria ad esso, che qualora si legghi bene, e si unisca con naturalezza al motivo, fa un ottimo effetto [...].⁷⁴

Dal punto di vista formale tuttavia, l'unica indicazione è che il *preludio* dovrebbe "legarsi" bene al motivo, e che

è bene, che il Preludio (qualora ve ne sia uno) sia talvolta richiamato nel decorso della Melodia, acciò non comparisca un pezzo staccato, e separato interamente dal resto, giacché la regola fondamentale della Condotta consiste nell'*Unità delle idee*.⁷⁵

Vedremo più avanti quale sia la portata di questo che è, a nostro avviso, un punto molto importante.

A fronte di tutto questo, che cosa ci dice l'indagine condotta sul campione di sinfonie di cui sopra? Come si è visto, la presenza di un'introduzione lenta va retrodatata, rispetto a quanto dice Gossett, di qualche anno, visto che già due su tre delle sinfonie del 1791 (Cherubini, *Lodoiska*, e Marinelli, *Quinto Fabio*) ne contengono una; né lo si può considerare come un fenomeno raro o isolato, limitato ai soli casi citati da Gossett (l'ultimo Cimarosa, Paër, Mayr dopo il 1800), in considerazione dell'incidenza statistica già alta nel primo quinquennio considerato (60% tra il 1791 e il 1795) e in crescita fino al 93% del periodo 1811-15 (cfr. Tab. 3 del capitolo precedente). Tali statistiche, peraltro, avvalorano l'opinione espressa sopra che, se Galeazzi ne parla nel suo trattato del 1796, la pratica doveva già essere ampiamente diffusa negli anni precedenti (quindi con ogni probabilità anche prima del periodo da noi osservato).

L'osservazione statistica non deve tuttavia indurci a fare d'ogni erba un fascio, in quanto nulla ci dice, a questo livello, delle dimensioni dell'introduzione, del livello della sua articolazione interna, e quindi - in ultima istanza - dell'importanza che essa riveste

⁷⁴ GALEAZZI 1796 [1800], p. 254.

⁷⁵ *Ibidem*.

nell'*ouverture* nel suo insieme. Vale la pena quindi di ricordare ancora quel che dice Gossett circa l'introduzione lenta nelle sinfonie di Rossini:

The slow introduction in a Rossini overture consists of three parts. In the first, loud orchestral chords are followed by softer passages, or else a soft opening swells to *forte*. [...] Using material which may or may not be motivically related to the opening phrase, he then proceeds to a full cadence in the tonic or a related key. [...] The slow introduction of the archetypical overture is characterized by a lyrical second part. [...] Whether the lyrical melody appears in the tonic or in a foreign key, it must always then proceed to the dominant [...]; the final element of the slow introduction stresses the dominant.⁷⁶

Gossett descrive quindi un modello tripartito, di cui è possibile trovare riscontro nelle analisi proposte nel cap. I per tutte le *ouverture* fino alla *Cenerentola* (1817), dopo la quale comincia, come si è visto, una fase di ricerca formale che porta a soluzioni di volta in volta diverse. Anche in questo caso, dobbiamo a Rossini l'invenzione di questo modello formale, o esso è rintracciabile già nelle introduzioni alle sinfonie degli operisti italiani dei decenni precedenti? E che ne è della raccomandazione di Galeazzi, che il preludio venga ripreso nel corso del pezzo che segue? Vediamo.

Nella sua forma minima, l'introduzione può consistere semplicemente di uno o più accordi, suonati solitamente da tutta l'orchestra in *f* o *ff*, su una figura ritmica del tipo ξη: la sua funzione è, con ogni evidenza, quella di ottenere il silenzio del pubblico, in vista di quello che sta per seguire. Ne abbiamo un esempio nell'*ouverture* del *Matrimonio segreto* di Cimarosa: lo stesso accordo di re maggiore (tonica) ripetuto tre volte nella figura sopradescritta, cui segue l'inizio dell'Allegro vero e proprio; al contrario di quanto era avvenuto nell'*ouverture* de *Die Zauberflöte*, l'accordo in questa figura non tornerà più per tutta la sinfonia, e ha quindi un puro significato rituale ("Attenzione: si comincia!") e nessun significato drammatico o musicale (se non quello di annunciare la tonalità).



Es. 1. Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, mis. 1-5

⁷⁶ GOSSETT 1979, p. 6.

Questo nucleo minimo si incontra molto spesso come attacco non solo dell'*ouverture*, ma anche dei numeri musicali che seguono, e mantiene tutta la sua indipendenza fino almeno a Rossini compreso: vengono in mente le parole di Schulz (1775) riportate nel cap. II:

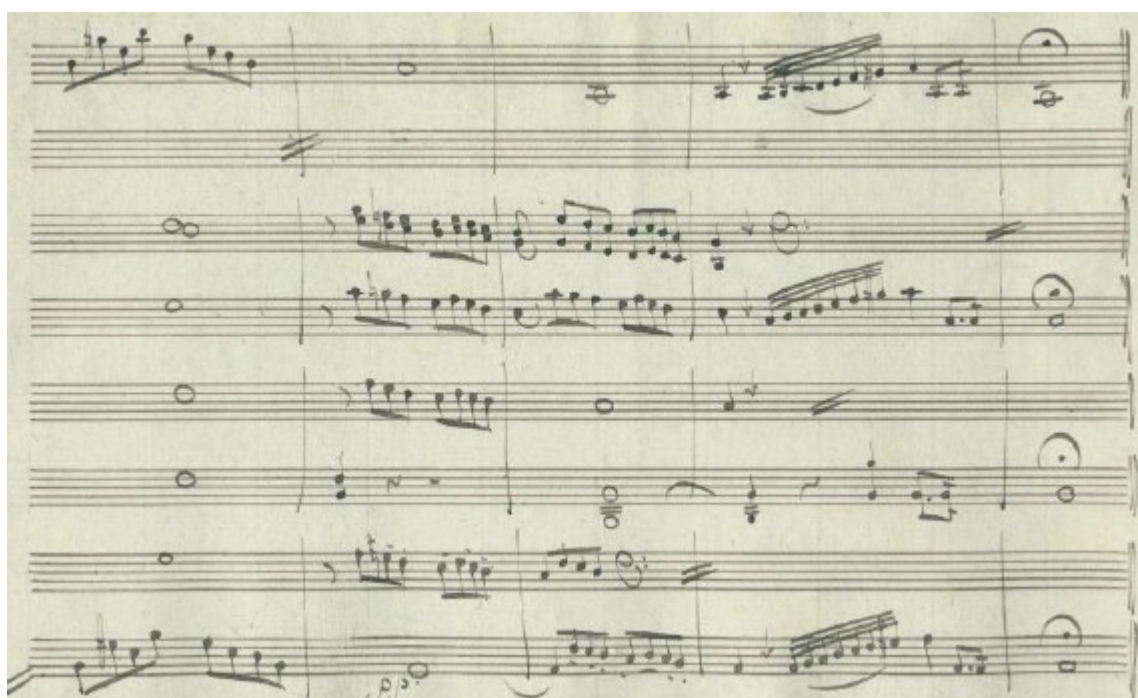
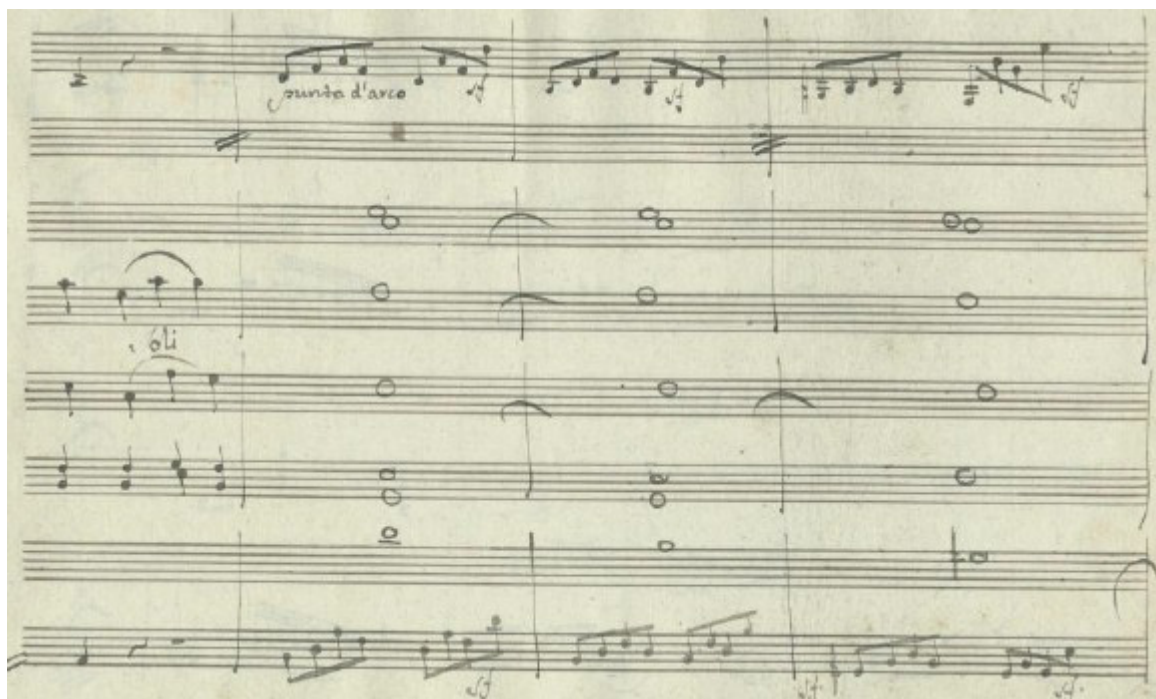
auch achtet kein Zuhörer in Italien auf die Symphonie

o quelle di Rousseau (1768):

dans un Spéctacle nombreux où les Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe.

A volte questo nucleo minimo è ampliato a costituire un piccolo giro armonico che tocca i gradi principali della scala e permette quindi di introdurre meglio la tonalità dell'Allegro: ad esempio l'*Elisa* di Cherubini, *Le astuzie femminili* di Cimarosa (I-V-I), *I riti d'Efeso* di Farinelli, *Alfonsina e Filandro* (I-IV-II-V) e l'*Edippo a Colono* (I-V-VI-V-IV-+IV-V-I-V) di Gnecco, *Lodoviska* (I-VI-II6-V) e *Un pazzo ne fa cento* (I-VI-II6/5-V) di Mayr, *Il matrimonio improvviso* (I-V-I-+IV-V) e *Agnese* (I-VI-IV-II-V) di Paër.

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. The staves are labeled from top to bottom: Violini, Viole, Oboè, Corni in B, Fagotto, and Cello/Contrabbasso. The notation is in a historical style, likely from the late 18th or early 19th century. The music is written in a common time signature (C) and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings like 'Soli' and '3a' on the Oboè staff. The paper is aged and yellowed.



Es. 2. Paër, *Il matrimonio improvviso*. mis. 1-12.⁷⁷

Generalmente questi giri armonici (figli con ogni evidenza di una prassi improvvisativa tastieristica di derivazione napoletana) si concludono sulla dominante, in modo da creare la giusta tensione verso l'attacco dell'Allegro; vi sono tuttavia delle eccezioni (oltre alle *Astuzie*

⁷⁷ N.B.: le prime due note del basso a mis. 5 sono un evidente errore del copista, devono essere lette come *re* e *fa* invece che *si* e *re*.

femminili di Cimarosa, terminano sulla tonica anche le introduzioni di *Lodoiska* di Cherubini, de *La Fiera e La sposa del Tirolo* di P. C. Guglielmi, di *Ero e Leandro* di Paër, del *Mercato di Monfregoso* di Zingarelli; in qualche caso invece si termina sulla dominante del relativo, nonostante l'Allegro poi ricominci in tonica: ad esempio *Cecchina suonatrice di ghironda* e *La contessa di Colle Erbosio* di Generali, *Oro non compra amore* di Portogallo, *Efigenia in Aulide* di Trento)⁷⁸. Quasi sempre l'introduzione è nella stessa tonalità dell'Allegro, mentre è rarissimo che si approfitti del possibile contrasto di modo (come in *Artemisia* di Cimarosa, dove l'introduzione è in do minore, termina sulla dominante e poi attacca l'Allegro in do maggiore).

Un ulteriore passo verso la complessità è rappresentato dalla presenza, dopo il giro armonico iniziale, di una frase melodica (solitamente indicata dalla lettera β nelle analisi soprariportate), affidata agli archi oppure a uno o più fiati solisti.

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The staves are labeled as follows from top to bottom: Trombe (trumpets), Corni (horns), Flauto (flute), Oboe, Clarinetti (clarinets), Violini (violins), Viola, Fagotti (bassoons), and Contrabbasso (double bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A 'Soli' marking is visible above the Clarinetti staff. The paper is aged and shows some staining.

⁷⁸ Tra i possibili precedenti di questa singolare condotta armonica, sicuramente conosciuti anche allora, potremmo ricordare quello della sinfonia n. 99 in mi bemolle maggiore di Haydn.

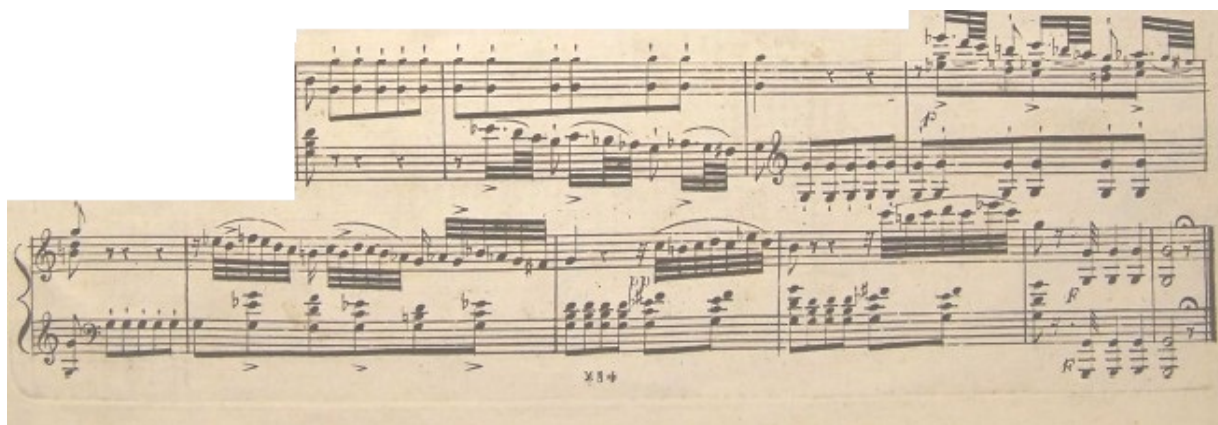


Es. 3. Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*, mis. 1-15 (mis. 1-4: giro armonico; mis. 5-15 frase melodica affidata ai clarinetti)

Questa frase può toccare tonalità anche lontanissime: tra le più sofisticate potremmo ricordare il caso della *Vestale* di Spontini, il Larghetto dell'*Achille* di Paër -anche se non introduce un Allegro di sonata-, il Mayr dell'*Elisa* (la cui frase melodica passa per il bIII) e di *Cora* (che dal tono d'impianto di do maggiore modula a re bemolle maggiore e si protrae poi in una lunga progressione modulante). Essa può avere lunghezze diverse (dalle tre alle otto misure e oltre, come nella citata *Cora* di Mayr, la cui sezione melodica è particolarmente ampia, abbracciando diciotto misure in tre frasi distinte) e si presenta di solito una sola volta (ma non ad esempio ne *Les deux journées* e *Anacréon* di Cherubini, o nella *Clotilde* di Coccia); quando affidata ai fiati, può essere l'occasione di un melodiare particolarmente ornato; termina quasi sempre sulla dominante, da cui è possibile attaccare direttamente con l'Allegro, come succede ad esempio ne *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa (v. sopra).

In alternativa, salvo qualche caso in cui si incontrano altri ulteriori passi melodici, può seguire una terza parte volta a rafforzare il ruolo della dominante stessa, o con cadenze

(frequenti quelle +IV-V o bVI-V o entrambe le cose), o con un pedale: sarà questa la strada preferita da Rossini, ma è bene rilevare che l'abbiamo incontrata anche in Andreozzi (*Il trionfo di Tomiri*), Cherubini (*Médée*, *L'hotèllerie portugaise*), Coccia (*Amore e dovere*, *Clotilde*), Federici (*Zaira*), Generali (*Pamela nubile*, *La calzolaja*), Gnecco (*La prova di un'opera seria*), Manfroce (*Ecuba*), Mayr (*Gli Sciti*, *L'amor coniugale*, *Il ritorno di Ulisse*), Paër (*La virtù al cimento*, *Achille*), Pavesi (*L'avvertimento ai gelosi*, *Il trionfo delle belle*). In particolare i casi di Cherubini attestano la possibilità di concludere l'introduzione con un pedale di dominante già dal 1797: ovviamente questo potrebbe far pensare a un legame con celebri (anche allora) precedenti sinfonici, come quelli delle sinfonie n. 99 in mi bemolle maggiore e n. 100 in sol maggiore di Haydn.



Es. 4. Mayr, *Il ritorno di ulisse*, mis. 18-27

In sintesi, quindi, la forma descritta da Gossett per l'introduzione (lenta) delle sinfonie rossiniane trova negli autori da noi analizzati una quantità di precedenti, che mostrano una vasta gamma di possibilità: dai semplici accordi ribattuti (volti a ottenere il silenzio del pubblico), al giro armonico per "stabilire" la tonalità, all'aggiunta di una frase melodica (più o meno ampia), fino alla conclusione sulla dominante, che può essere resa più importante o attraverso un breve periodo cadenzale, o attraverso un pedale. Questo percorso verso una crescente complessità è facilmente riscontrabile nelle *ouverture* di Cimarosa composte tra il 1792 e il 1797, ma la presenza contemporanea di esempi estremamente semplici con altri già molto simili al modello rossiniano (ad es. le introduzioni di *Lodoviska* e *Un pazzo ne fa cento* di Mayr, entrambe del 1796, presentano rispettivamente una perfetta tripartizione nella prima, e un semplice giro armonico di sole quattro misure nella seconda), per tacere del livello -già molto sofisticato- delle introduzioni di Cherubini fin dall'inizio del periodo considerato, non

permette di riconoscere negli anni in questione una evoluzione in senso cronologico. Ci sono inoltre casi che non rientrano in questa tipologia: ad esempio è difficile ricondurre a questo schema, nonostante la tripartizione, l'introduzione all'*ouverture* della *Lodoiska* di Cherubini (v. scheda relativa); sempre in Cherubini, *L'hotellerie portugaise* presenta una struttura completamente diversa (tema della Follia di Spagna + fugato sullo stesso tema; evidente lo scopo di stabilire un legame d'ambiente "iberico" con la vicenda che segue, collocandolo attraverso l'espedito del fugato -ormai in disuso- in un passato piuttosto remoto), mentre *l'Elisa* fa sentire un tema svizzero che poi tornerà nel corso dell'opera (facendo venir meno quindi l'indipendenza dell'*ouverture* dall'opera). Ci sono anche eccezioni al legame tra introduzione e allegro di sonata: ad esempio ne *La dama soldato* di Orlandi, tra l'introduzione e l'allegro si trova un altro movimento -un Tempo di marcia- costituito da un tema con quattro variazioni, con evidente carattere descrittivo, *dopo il quale* attacca il solito allegro.

In qualche caso isolato abbiamo incontrato una sezione introduttiva all'interno dello stesso Allegro, senza quindi una differente indicazione di tempo (più lento): ad esempio in *L'amore per inganno*, di L. Mosca, le mis. 1-23, pur notate in Allegro, hanno una chiara funzione introduttiva, come prova la loro scarsa rilevanza tematica, il percorso dalla tonica alla dominante e la doppia stanghetta che separa le mis. 23-24; allo stesso modo ne *La festa della rosa* di Pavesi, le mis. 1-45 riproducono, pur se in Allegro assai, lo schema di una introduzione tripartita lenta (v. scheda relativa); anche *L'eroismo ridicolo*, di Spontini, presenta alle mis. 1-20 tre frasi che creano l'interesse per ciò che succede a partire da mis. 21, dove comincia la forma sonata vera e propria.

Un elemento costante dell'introduzione nell'*ouverture* d'opera italiana è il fatto che, compiuta la sua funzione introduttiva, non se ne trova più traccia nel corso dell'Allegro che segue. Per questo motivo, balzano particolarmente agli occhi le uniche quattro eccezioni trovate tra le centoventinove sinfonie analizzate: una di queste è ne *L'eroismo ridicolo* di Spontini, in cui l'elemento *a*"7 sentito nelle misure introduttive è riproposto come frase mediana, per due volte, tra le due enunciazioni del tema; esso non ritorna tuttavia nella ripresa, e l'identità di tempo che abbiamo segnalato tra le prime venti misure introduttive e ciò che segue non rendono l'episodio particolarmente significativo. Un'altra è in *Amor tutto vince* di P. C. Guglielmi: l'arpeggio sulle tre note della triade di tonica e di dominante, sentito all'inizio dell'introduzione, torna nella coda (Un poco più mosso), ma con una figurazione leggermente diversa, tale da dissimulare un poco l'effetto. Ben altra rilevanza hanno i due casi incontrati in

Mayr, *Argene* (1801) e *Un vero originale* (1807), in cui il primo elemento dell'introduzione viene riproposto nella coda, nel primo caso con tanto di ritorno del tempo lento, ciò che implica una tematizzazione dell'elemento in questione, con una particolare rilevanza drammatica. La memoria corre ovviamente al precedente dell'*ouverture de Die Zauberflöte*, ma ancor più alla sonata per pianoforte op.13 "Patetica" di Beethoven, composta tra il 1798 e il 1799; nonostante la loro efficacia, questi due casi non ebbero seguito, dal momento che non se ne incontrano altri fino alla fine del periodo osservato.

IL "PRIMO TEMA"

Scrive ancora Gossett:

although it is unfashionable to describe sonata-form movements as having two "themes", such a description is appropriate for the main section of a Rossini overture, where single, closed, coherent periods characterize the tonic and dominant regions.⁷⁹

Di questa terminologia ci siamo serviti per comodità anche nelle analisi riportate sopra; semmai vale la pena ricordare che Galeazzi utilizzava per descrivere gli stessi concetti i termini di *motivo principale* e *secondo motivo* (corrispondenti a ciò che noi chiamiamo *primo tema*: il *secondo motivo* infatti è una sorta di seconda frase, o conseguente, del primo, e "non si fa che ne' pezzi molto lunghi, ne' brevi si tralascia") e di *passo caratteristico* (per il secondo tema: infatti segue la "Uscita a' Toni più analoghi", ossia ciò che noi chiamiamo transizione o ponte modulante).⁸⁰

Come si è visto, un numero piuttosto limitato di casi documenta la sopravvivenza, soprattutto nell'ultimo decennio del '700, di uno stile più risalente, in cui il tematismo non era ancora così spiccato, ovvero i motivi non avevano ancora una personalità così forte, onde abbiamo parlato di "tematismo debole". Ciò non inficia necessariamente la polarizzazione intorno alle due aree tonali (di solito tonica e dominante) o la riconoscibilità di una variante della forma-sonata, ma rende questo tipo di sinfonie qualcosa di decisamente diverso da ciò a cui l'ultimo Mozart e Rossini ci hanno abituato, un qualcosa che si lega evidentemente allo

⁷⁹ GOSSETT 1979, p. 7

⁸⁰ GALEAZZI 1796 [1800], p. 253. Cfr. cap. II.

stile degli anni '70. Ne abbiamo esempi nella *Ines de Castro* di Bianchi, nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa, nella *Didone abbandonata* e *La Daunia felice* di Paisiello, ne *L'Angiolina* di Salieri.

ecc.

Es. 5. Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, prima area tematica

Inoltre, abbiamo già ricordato un certo numero di *ouverture* descrittive in cui, proprio per il carattere del pezzo e per la scelta di una forma basata su altri elementi -armonia, ritmo- è improprio parlare di tematismo nel senso che questo comunemente assume nella forma sonata: ad esempio *Il naufragio fortunato* di P. C. Guglielmi e *Cesare nell'isola di Farmacusa* di Salieri (la messa in musica di una tempesta si basa tradizionalmente su elementi musicali capaci di imitare la furia degli elementi: modo per lo più minore, uso di scale molto rapide, abbondanza di accordi di settima diminuita, eventuali crescendo e diminuendo a significare

l'avvicinarsi e l'allontanarsi della tempesta stessa), e anche *Anacréon ou L'amour fugitif* di Cherubini, in cui l'aggettivo del titolo si traduce in una sorta di forma a sviluppo continuo.

E' vero tuttavia che la stragrande maggioranza delle *ouverture* operistiche si basa proprio sulla presenza di due (o più) temi, e sul loro contrasto (tonale, e di carattere). Ora, Galeazzi⁸¹ insegnava che il primo tema (il *motivo*)

non è altro che l'idea principale della Melodia, il Soggetto, il Tema, dirò così, del discorso Musicale, e su cui tutta la composizione aggirar si deve. [...] Il motivo deve infallibilmente incominciare colle corde costituenti il Tono, cioè colla I, o colla 3, o colla 5 di esso: deve poi esser ben rilevato e sensibile, poiché essendo egli il tema del discorso, se non vien bene inteso, neppur s'intenderà il consecutivo discorso: si fa sempre terminare il Motivo con una cadenza o nel Tono principale, o alla 5, o alla 4 di esso. Ne' Duetti, Terzetti, e Quartetti, sì vocali che istromentali si fa spesso replicare due volte questo periodo in diverse parti.

Quindi il tema deve avere una personalità che lo renda chiaramente riconoscibile, e a questo scopo può essere ripetuto due volte, secondo un assunto in cui si riconosce l'anelito illuminista e neoclassico alla chiarezza; inoltre si conclude di solito con una cadenza sulla tonica, dominante o sottodominante, ciò che conferma l'assunto di Gossett che lo definisce come un "*single, closed, coherent period*". Tuttavia,

[poiché] ogni buona composizione deve sempre crescere in effetto dal principio al fine, se si sceglie un sorprendente motivo, sarà molto difficile che la composizione vadi a crescere, [...] se all'incontro si farà uso di un mediocre motivo, ben condotto secondo i precetti, che ora daremo, la composizione accrescerà sempre più il suo effetto, ciò che la renderà ad ogni istante più interessante.

Quindi il motivo, affinché possa dispiegare tutta la sua utilità ed efficacia nel costruire una buona *ouverture*, deve trovare un equilibrio tra l'esigenza di riconoscibilità e quella di non essere eccessivamente "sorprendente", pena il rischio di caduta d'interesse in ciò che segue. Vi si potrebbe riconoscere un'eco dell'interesse tedesco e francese per l'elaborazione, lo sviluppo (Beethoven era ancora agli esordi, ma l'ultimo Mozart e soprattutto Haydn avevano già dato ampie prove di questa evoluzione del gusto rispetto al periodo galante); allo stesso tempo, non si può non pensare subito a Rossini, i cui motivi, così sorprendenti e pieni di personalità, incorrerebbero proprio nel rischio che Galeazzi denuncia, e che forse sta alla base del formidabile perfezionamento del *crescendo*, su cui v. *infra*.

⁸¹ *Ibidem*.

Alla luce di tutte queste premesse, che "aspetto" ha allora un *motivo*, un primo tema d'*ouverture*? E' vero ciò che tuttora si insegna da molte parti, che il primo tema dovrebbe avere un carattere maschile, ritmato, incisivo, eroico, ecc, magari in contrasto con un secondo tema più cantabile e femminile? E troviamo conferme alla regola rossiniana, che di solito affida il primo tema agli archi e il secondo ai fiati? Un tema che certamente potrebbe corrispondere buona parte dei nostri "pregiudizi kantiani", con in più un innegabile connotato tragico, è quello che apre la *Médée* di Cherubini:

Allegro OUVERTURE

687

Es. 6. Cherubini, *Médée*, mis. 1-8

Altre volte la tragedia imminente può assumere un carattere più ansioso, quasi di nervosa attesa per gli eventi che verranno:

Presto assai agitato.

W: poco sf p

CORS.

Altos.

Vlle pp sf

C-B. pp sf

Presto assai agitato.

Es. 7. Spontini, *La vestale*, mis. 35-42

oppure avere un movimento leggero e frizzante come l'*incipit* delle *Nozze* mozartiane:

All^o con brio.

W: p f

P. pp p

solo.

p solo.

Es. 8. Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*, mis. 16ss.

Ma è anche possibile un carattere più semplice, gioviale, quasi popolare:

Allegro vivace

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. The first system is titled "Allegro vivace" and includes the following parts: Violini (V.ni) 1 and 2, Viola (V.le), Celli (C.lli), and C. Bassi (C. Bassi). The first system shows dynamics of *p* (piano) and *fp* (fortissimo), with the instruction "arco" (arco) written above the strings. The second system continues the same parts, showing dynamics of *fp* (fortissimo). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Es. 9. Mayr, *L'amor coniugale*, mis. 41-49

D'altronde, qualche volta la semplicità è strutturale: nel caso qui sotto, tratto dall'inizio della *Didone abbandonata* di Paisiello, pur essendoci un bel *tutti* orchestrale e un certo vigore ritmico, è difficile riconoscere un vero *motivo*, trattandosi più che altro di una sorta di arpeggio sull'accordo di tonica:

Handwritten musical score for the first system of 'Didone abbandonata' by Paisiello. The score includes parts for Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Horn, Trumpet, Trombone, and Cymbal. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Handwritten musical score for the second system of 'Didone abbandonata' by Paisiello. The score includes parts for Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Horn, Trumpet, Trombone, and Cymbal. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Es. 10. Paisiello, *Didone abbandonata*, mis. 1-12

Dai pochi esempi sopra citati risulta evidente che, sia che il compositore voglia stabilire un legame -quanto meno di carattere- con la vicenda che segue, sia che proceda in maniera del tutto libera, il *motivo* può assumere i caratteri più disparati, dall'eroico al tragico, dal comico al burlesco: e in funzione del carattere varia anche la strumentazione, che può andare dai semplici archi (es. 9), al tutti orchestrale (es. 6), a un sapiente dialogo di archi e fiati (es. 8), fino anche ai soli fiati, come nel seguente esempio tratto da *L'idolo cinese* di Generali, dove la melodia è affidata a clarinetto e fagotto, accompagnati dagli archi pizzicati:





ecc.

Es. 11. Generali, *L'idolo cinese*, mis. 25-30

Quale che sia l'idea che connota la prima area tematica, ci piacerebbe sapere qualcosa di più sul modo in cui è condotta. Siamo andati allora a cercare riscontri alle indicazioni di Galeazzi che richiamiamo qui: 1) "il *motivo* deve cominciare con le corde costituenti il Tono", ovvero la I, la III o la V (dove Galeazzi intende evidentemente dire che la *melodia* deve cominciare da uno dei suoni della triade di tonica che le deve essere sottesa; infatti non sarebbe immaginabile, nello stile dell'epoca, un brano che cominciasse con un'*armonia* di terzo grado); 2) deve terminare con una cadenza alla tonica, alla dominante o al quarto grado; 3) lo si può replicare, cioè far sentire due volte "in diverse parti".

In effetti, l'Allegro comincia quasi sempre dall'accordo di tonica; raramente (ad es. Cherubini, *Faniska* e *L'hôtellerie portugaise*) dalla dominante. Per contro, all'interno del periodo che costituisce la prima area tematica, è riscontrabile una grande varietà di articolazioni, che potremmo raggruppare in due filoni principali: nel primo, il motivo o tema che dir si voglia non viene ripetuto, onde il primo periodo è costituito da una o più frasi sempre diverse, e si conclude di solito alla tonica o alla dominante, da cui comincia la transizione; nel secondo, il motivo è ripetuto, eventualmente inframmezzato da una o più frasi mediane (abbiamo segnalato quest'ultimo caso con il segno *):

Compositore	I tema non ripetuto (1 o più frasi diverse)	I tema ripetuto (con evt. frase mediana *)
Andreozzi	Saulle, Arsinoe, Armida, Sesostri, Piramo e Tisbe	Il trionfo di Tomiri Il trionfo di Alessandro
Bianchi	Aci e Galatea	Ines de Castro
Capotorti		Marco Curzio*, Ernesta e Carlino*
Cherubini	Lodoiska, Médée, La prisonnière, Les deux journées, Le crescendo	Elisa, Anacréon, Faniska*, Les Abencérages
Cimarosa	Il matrimonio segreto, Artemisia regina di Caria, Artemisia	
Coccia		Amore e dovere, Clotilde*
Farinelli		Pamela, I riti d'Efeso*
F. Federici		Zaira
V. Federici		Castore e Polluce
Garcia		Il califfo di Bagdad
Generali	Le lagrime d'una vedova, Adelina, La contessa di Colle Erbosio	Pamela nubile, L'idolo cinese, Cecchina suonatrice di ghironda
Gnecco		La prova di un'opera seria, Alfonsina e Filandro, Edippo a Colono
P.A. Guglielmi	Il trionfo di Camilla, La morte di Cleopatra, Siface e Sofonisba	
P.C. Guglielmi	Asteria e Teseo	La sposa del Tirolo, Amori e gelosie tra congiunti
Manfroce	Ecuba	
Marinelli	Quinto Fabio	Lo sposo a forza
Mayr	Lodoviska L'intrigo della lettera L'avaro	Un pazzo ne fa cento*, Che originali*, Argene*, Ginevra di Scozia,

	L'accademia di musica La locandiera Gli Sciti	Le due giornate, I misteri eleusini, Le finte rivali, Cora*, Elisa*, L'amor coniugale, Un vero originale*, Il ritorno di Ulisse
Mellara		Zilia
G. Mosca	I pretendenti delusi	I tre mariti*, La diligenza a Toigni*, Don Gregorio imbarazzato*
L. Mosca	L'audacia delusa	L'amore per inganno
Nasolini	La Merope	
Nicolini		I baccanali di Roma*
Orgitano		L'inferno ad arte*
Orlandi		La dama soldato*
Paër	Circe, Ero e Leandro, Cinna, La virtù al cimento	Il matrimonio improvviso, Camilla, Agnese*
Paisiello	I giuochi d'Agrigento, Didone abbandonata, Andromaca, L'inganno felice, Proserpina	Elfrida, La Daunia felice
Palma	Gli amanti ridicoli	
Pavesi	Il trionfo delle belle, Odoardo e Cristina	L'avviso ai gelosi, La festa della rosa, Il servo padrone
Portogallo	L'inganno poco dura	Oro non compra amore*
Puccitta		I due prigionieri*
Salieri	Palmira regina di Persia, Il moro, L'Angiolina	Falstaff
Spontini	La vestale	I puntigli delle donne*, L'eroismo ridicolo*
Trento	Efigenia in Aulide	
Tritto		Apelle e Campaspe
Weigl	L'amor marinaro,	La principessa di Amalfi

	Il rivale di se stesso	
Winter		La Belisa*
Zingarelli	Il mercato di Monfregoso, Ines de Castro	

Tab.1. Presenza della ripetizione del primo tema nell'esposizione

L'inventario conferma un ampio uso della ripetizione del motivo all'interno della prima area tematica (60 casi contro 54); tra i primi, in 21 casi la ripetizione stessa è inframmezzata da una frase intermedia, mentre negli altri è consecutiva, fatte sempre salve eventuali variazioni melodiche, armoniche, ritmiche o di strumentazione (ad esempio nella *Camilla* di Paër il motivo è proposto prima dai flauti, poi dai violini I: le "diverse parti" in cui lo si può replicare, secondo Galeazzi).

Quanto alla cadenza che chiude la prima area tematica, molto dipende dagli occhi di chi guarda, ovvero da quello che si ritiene -in sede di analisi- essere il punto di partenza della transizione. Anche la definizione di Galeazzi, infatti, non è chiarissima:

L'Uscita di Tono succede subito dopo il secondo motivo, o con esso, se ve n'è uno, ovvero subito dopo il vero Motivo.

Dobbiamo intendere che la transizione inizia quando si esce dal tono (quando iniziano le modulazioni che porteranno alla tonalità del secondo tema) o quando finisce il *motivo*? Non sempre le cose coincidono: infatti la maggior parte di quelle frasi che abbiamo indicato nelle nostre schede sotto il termine di *espansione* rappresenta proprio un momento in cui l'enunciazione del tema è conclusa, ma -solitamente attraverso un *tutti* orchestrale- il compositore si sofferma ancora nel tono d'impianto, quasi a volerlo confermare ancora un'ultima volta prima di uscirne. In considerazione del fatto che tutte le frasi di *espansione* cominciano su un poderoso accordo di tonica, cui si arriva da un accordo di dominante, è facile sostenere che se quella era la fine del primo tema, in tutti quei casi il *motivo* si concludeva sulla dominante; se invece includiamo l'espansione nella prima area tematica, essa si conclude solitamente in tonica.

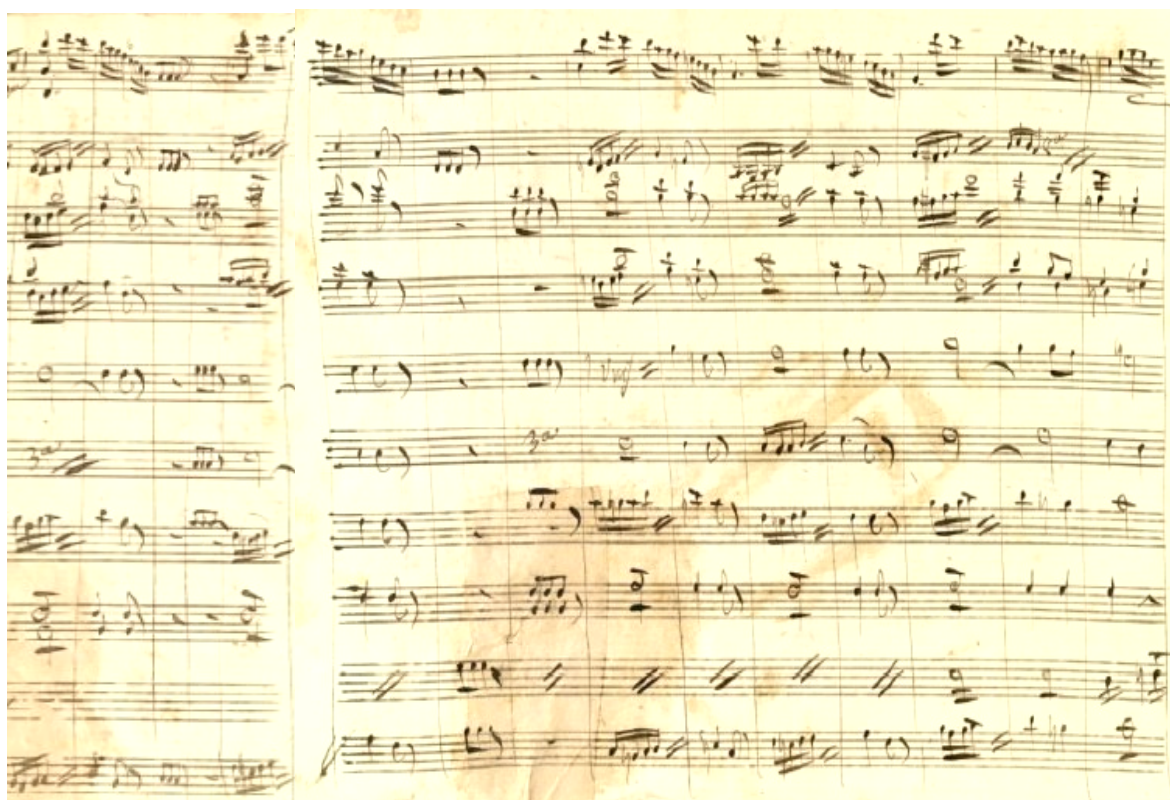
L'ESPANSIONE E LA TRANSIZIONE

Come si è visto nelle analisi riportate al cap. IV, la transizione dal primo al secondo tema non è soltanto un percorso modulante dal tono d'impianto a quello della dominante (o in rari casi del relativo): molto spesso, il "segnale" che stabilisce il termine della prima area tematica è lo scoppio di un *tutti* orchestrale in *ff*, che parte sempre infallibilmente dall'accordo di tonica; contemporaneamente, al tono per così dire "roboante" di questo che è, al contempo, l'inizio della transizione, corrisponde un affievolimento dell'interesse tematico, ciò che crea una giusta *varietas* all'interno dell'esposizione nel suo complesso. Ne possiamo ricordare un celebre esempio nell'inizio della transizione del *Barbiere* rossiniano: terminato il primo tema (esposto due volte -mis. 27-47-, con piccole varianti nella seconda; entrambe le volte la dinamica è *pp*), inizia un *tutti* la cui prima frase (otto misure) rimane nel tono d'impianto (quattro misure di I, quattro di V); a essa segue una ripetizione, la cui seconda metà modula (quattro misure di I, quattro di V/rel.); realizzata la modulazione, le dodici misure successive avranno semplicemente il ruolo di cadenzare sulla nuova dominante (V/rel.) in attesa che un breve collegamento porti al secondo tema:

The image displays a page of a musical score for Rossini's *Il barbiere di Siviglia*, measures 48-51. The score is organized into two systems. The first system (measures 48-51) includes the following instruments: Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (So.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Cr.), Trombone (Trb.), Tuba (Trbn.), and Percussion (Tp.). The second system (measures 52-55) includes Violin (Vcl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a complex, rhythmic style characteristic of Rossini's operas, with various dynamic markings and articulations. The notation includes stems, beams, and various note values, with some measures featuring complex rhythmic patterns and rests.

Es. 12. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, mis. 48ss.

Questo schema ha diversi precedenti: ad es. *Il trionfo di Tomiri* e *Il trionfo di Alessandro* di Andreozzi, *Pamela* di Farinelli, *La Pamela nubile* e *Cecchina suonatrice di ghironda* di Generali, *Che originali!*, *Ginevra di Scozia* e *Le finte rivali* di Mayr, *Ero e Leandro* e *Cinna* di Paër, *Il trionfo delle belle* di Pavesi, *L'Angiolina* di Salieri, *L'eroismo ridicolo* di Spontini, *Efigenia in Aulide* di Trento.





Es. 13. Mayr, *Che originali!*, mis. 42-55

Dopo una prima frase in tonica, la transizione verso la seconda area tematica (e la sua tonalità) ripropone spesso la medesima frase trasportata, o "mutata" in qualche intervallo, in modo da consentire l'introduzione di accidenti nuovi, che per lo più conducono, come si è visto nel cap. IV, alla dominante della dominante:

Handwritten musical score for two systems, each with ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

70

Handwritten musical score for a single system with ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Es. 13. Spontini, *L'eroismo ridicolo*, mis. 75ss.

D'altronde, sono piuttosto numerosi anche i casi in cui il materiale musicale utilizzato per la fase di espansione sonora sia diverso da quello che costituirà la transizione vera e propria: ad es. *Il califfo di Bagdad* di Garcia, *La prova di un'opera seria* di Gnecco, *Un pazzo ne fa cento* e *Il ritorno di Ulisse* di Mayr, *I pretendenti delusi* e *I tre mariti* di G. Mosca, *L'audacia delusa* di L. Mosca, *Circe*, *La virtù al cimento*, *Camilla e Agnese* di Paër, *Gli amanti ridicoli* di Palma, *L'avvertimento ai gelosi* di Pavesi, *Oro non compra amore* di Portogallo, *Apelle e Campaspe* di Tritto, *Ines de Castro* di Zingarelli.

Handwritten musical score for a brass section. The score consists of eight staves. The first staff is labeled "Trombe" and contains a melodic line with slurs and accents. The second staff is a bass line. The third staff is labeled "col. 1^{mo} 2^{mo}" and contains a melodic line. The fourth and fifth staves are for other brass instruments. The sixth staff is labeled "col. 3^{mo} 4^{mo}" and contains a melodic line. The seventh staff is labeled "col. Corni" and contains a melodic line. The eighth staff is a bass line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a woodwind section. The score consists of eight staves. The first staff is for Flauti (Flutes) and contains a melodic line with slurs and accents. The second staff is for Clarineti (Clarinets) and contains a melodic line. The third and fourth staves are for other woodwind instruments. The fifth and sixth staves are for other woodwind instruments. The seventh and eighth staves are for other woodwind instruments. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a multi-staff piece, likely a string quartet or similar ensemble. The score consists of seven staves. The top staff contains a melodic line with many slurs and ties. The second and third staves appear to be for a pair of instruments, possibly violins and violas, with similar notation. The fourth and fifth staves are for a pair of instruments, possibly cellos and double basses, with more rhythmic notation. The sixth and seventh staves are for a pair of instruments, possibly flutes and oboes, with more melodic notation. The word "unif." is written in the fourth staff.

Handwritten musical score for a multi-staff piece, likely a string quartet or similar ensemble. The score consists of seven staves. The top staff contains a melodic line with many slurs and ties. The second and third staves appear to be for a pair of instruments, possibly violins and violas, with similar notation. The fourth and fifth staves are for a pair of instruments, possibly cellos and double basses, with more rhythmic notation. The sixth and seventh staves are for a pair of instruments, possibly flutes and oboes, with more melodic notation. The word "unif." is written in the top left of the first staff, and "S: altro col. legno" is written in the fourth staff.

Handwritten musical score for the first system of 'Paër, La virtù al cemento, mis. 32ss.'. The score consists of seven staves. The top two staves are vocal parts, with the first staff containing a melodic line and the second staff containing a bass line. The remaining five staves are for instruments, including a section labeled 'cui Corni'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p.' and 'mf.'. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

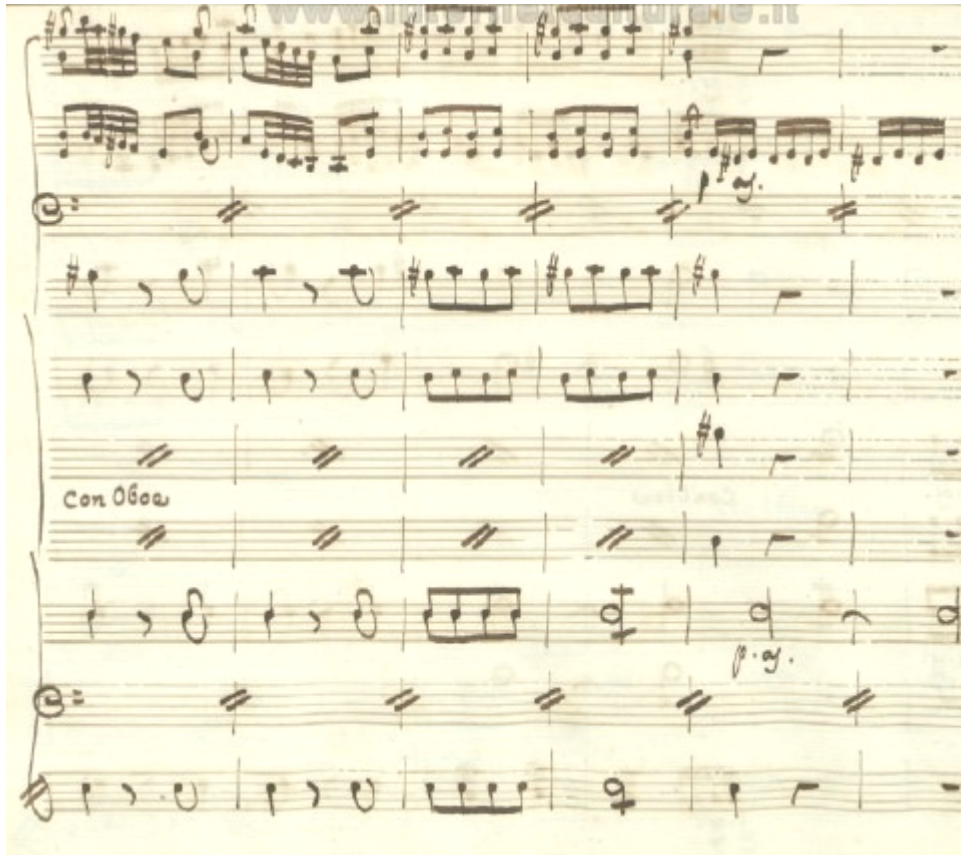
Handwritten musical score for the second system of 'Paër, La virtù al cemento, mis. 32ss.'. This system continues the musical piece and is divided into two columns of staves. The left column contains seven staves, and the right column contains seven staves. The notation is consistent with the first system, featuring vocal lines and instrumental accompaniment. The key signature and time signature remain the same. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Es. 15. Paër, *La virtù al cemento*, mis. 32ss.

In altri casi, al termine della prima area tematica si innesta direttamente la transizione modulante (che a volte può ugualmente passare attraverso il citato *tutti* orchestrale in *ff*): *Saulle*, *Arsinoe*, *Armida*, *Sesostri*, *Piramo e Tisbe* di Andreozzi, *Aci e Galatea* di Bianchi, *Marco Curzio* di Capotorti, *Lodoiska*, *Médée*, *La prisonnière*, *Les deux journées*, *Le crescendo* e *Les Abencérages* di Cherubini, *Le astuzie femminili*, *Gli Orazi e i Curiazi*, *Artemisia regina di Caria* di Cimarosa, *Amore e dovere* e *Clotilde* di Coccia, *Zaira* di F. Federici, *La calzolaja strasburghese*, *L'idolo cinese*, *Le lagrime di una vedova* e *Adelina* di Generali, *Il trionfo di Camilla* e *Siface e Sofonisba* di P. A. Guglielmi, *Asteria e Teseo*, *L'equivoco degli sposi*, *Amor tutto vince*, *La sposa del Tirolo*, *Amori e gelosie tra congiunti* di P. C. Guglielmi, *Ecuba* di Manfroce, *Quinto Fabio* e *Lo sposo a forza* di Marinelli, *Lodoviska*, *L'intrigo della lettera*, *L'avar*, *L'accademia di musica*, *La locandiera*, *Gli Sciti*, *Argene*, *Elisa*, *L'amor coniugale* e *Un vero originale* di Mayr, *Zilia* di Mellara, *La diligenza a Toigni* e *Don Gregorio imbarazzato* di G. Mosca, *L'amore per inganno* di L. Mosca, *La Merope* di Nasolini, *I baccanali di Roma* di Nicolini, *L'inferno ad arte* di Orgitano, *La dama soldato* di Orlandi, tutte le *ouverture* di Paisiello, *La festa della rosa* e *Odoardo e Cristina* di Pavesi, *I due prigionieri* di Puccitta, *Palmira regina di Persia*, *Il moro* e *Falstaff* di Salieri, *I puntigli delle donne* e *La vestale* di Spontini, *La principessa di Amalfi*, *L'amor marinaro* e *Il rivale di se stesso* di Weigl, *Il mercato di Monfregoso* di Zingarelli.

Handwritten musical score for Oboe and strings, page 1. The score consists of eight staves. The top two staves are for the Oboe, with the first staff marked *Soli p. g.* and the second staff marked *Con Oboe*. The bottom six staves are for strings, with the first staff marked *Soli p. g.* and the second staff marked *Con Oboe*. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for Oboe and strings, page 2. The score consists of eight staves. The top two staves are for the Oboe, with the first staff marked *Soli p. g.* and the second staff marked *Con Oboe*. The bottom six staves are for strings, with the first staff marked *Soli p. g.* and the second staff marked *Con Oboe*. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



Es. 16. Orgitano, *L'inferno ad arte*, mis. 60ss. (fine I tema e transizione al V/V)

Naturalmente, la transizione può occupare uno spazio più o meno ampio -anche in relazione all'estensione delle aree tematiche che collega-, così come vario può essere il suo livello di interesse intrinseco (dal semplice percorso armonico mostrato nell'esempio 16, praticamente privo di interesse melodico, alle molto più complesse transizioni di Cherubini, Mayr, Paër e Spontini). Tuttavia, il modello utilizzato da Rossini, di cui si sono visti i precedenti, sembra costituire una novità specificamente italiana, in quanto è perlopiù assente tanto negli autori più "anziani" (Paisiello e Salieri per tutti), quanto in quelli più legati, per origine o cultura, a modelli sinfonici d'oltralpe (ad es. Cherubini, Mayr, Orlandi, Weigl).

Giunti alla dominante della dominante (o, più raramente, del relativo), non è infrequente incontrare un breve passaggio melodico (senza accompagnamento) che, prolungando il medesimo accordo, serve a stemperare la tensione e/o il volume collegando l'attacco del secondo tema. Si tratta di solito di poche misure affidate ai violini primi o a uno strumento a fiato solista:



Es. 17. Mayr, *Elisa*, mis. 96ss. (a mis. 100 comincia il II tema)



Es. 18. Andreozzi, *Il trionfo di Tomiri*, mis.79ss. (a mis. 81 finisce la transizione, sulla dominante della dominante; il secondo tema comincia a mis. 85).

IL SECONDO TEMA

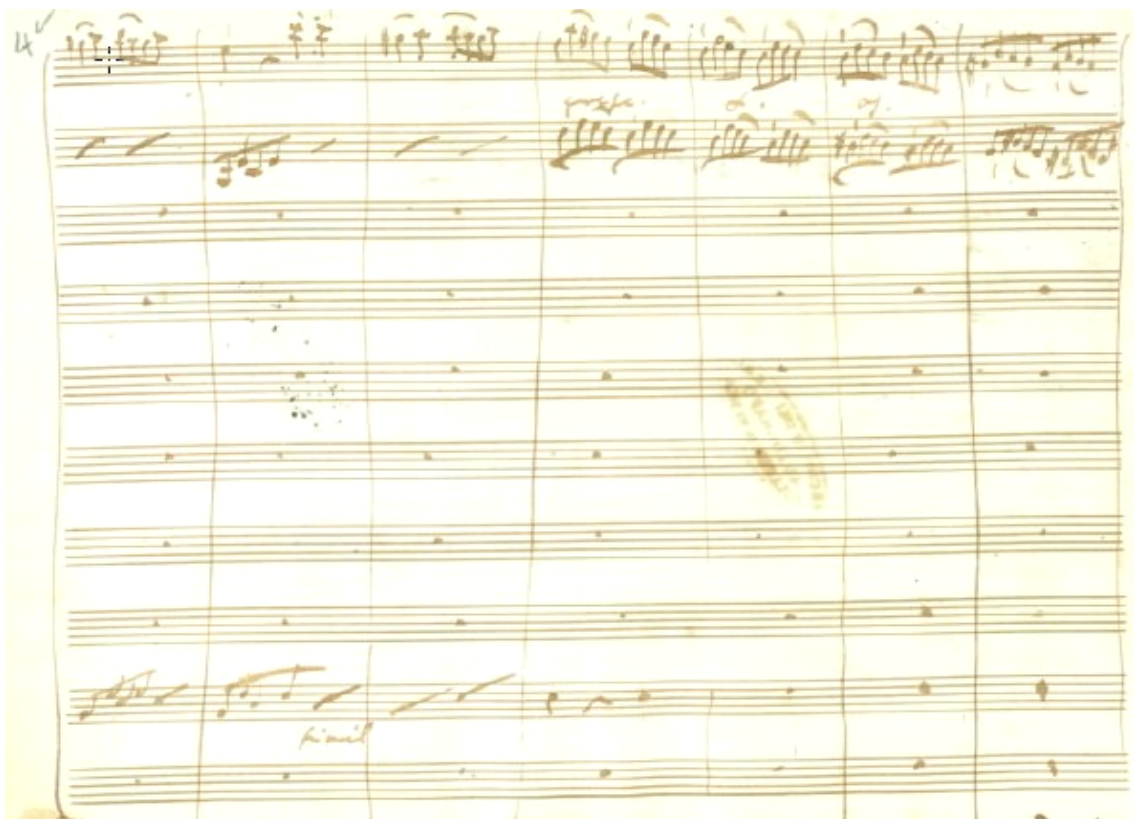
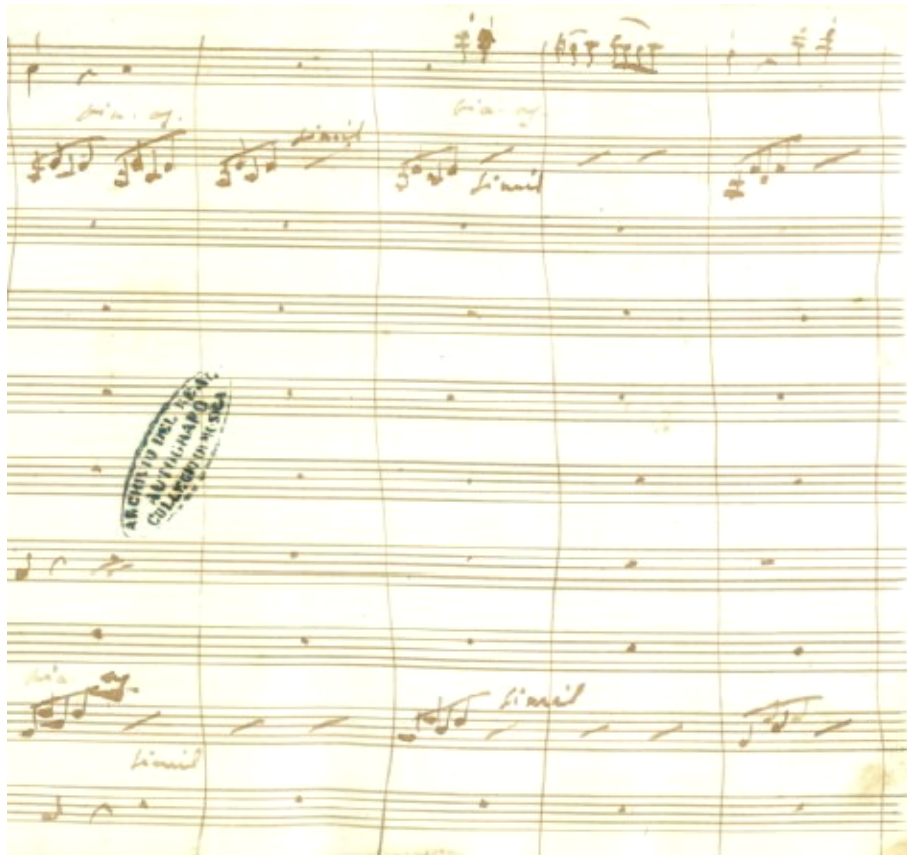
Giova a questo punto richiamare ancora una volta le parole di Galeazzi (che, lo ricordiamo, definisce *passo caratteristico* ciò che noi oggi chiamiamo *secondo tema*):

Il Passo Caratteristico, o Passo di mezzo è una nuova idea, che s'introduce per maggior vaghezza verso alla metà della prima parte; deve questo esser dolce, espressivo, e tenero quasi in ogni genere di composizioni, e deve farsi nel Tono istesso, in cui si è fatta l'Uscita. Molte volte un tal periodo si replica, ma ciò soltanto nelle Composizioni molto estese: nelle piccole bene spesso si tralascia interamente.

Potremmo cominciare dalla fine, commentando il fatto che, dal momento che il *passo caratteristico* è presente quasi sempre (nel capitolo precedente abbiamo contato otto casi su centoventinove di ripercussione del I -e unico- tema alla dominante, e soltanto sette in cui era del tutto assente sia il II T che la trasposizione del I), i compositori esaminati ritenevano con ogni evidenza che *l'ouverture* fosse un pezzo di ampie proporzioni, e necessitasse quindi di una seconda idea tematica. Abbiamo anche trovato molti riscontri (per quanto l'analisi su questo punto debba cedere il passo agli aggettivi) al fatto che il secondo tema debba essere "dolce, espressivo e tenero":

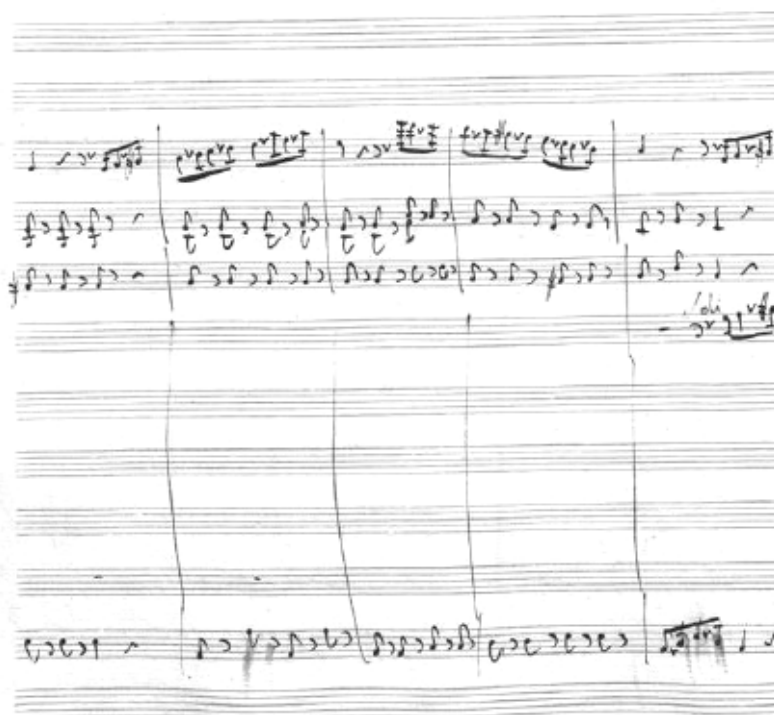
The image displays two systems of a musical score for strings, labeled 'Es. 19. Mayr, L'amor coniugale, mis. 91ss.'. The first system covers measures 91 and 92. The second system covers measures 93 and 94. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Violini 1 (V.ni 1), Violini 2 (V.ni 2), Violone (V.le), Celli (Celli), and Contrabbassi (C.Bassi). The first system begins with a first violin part marked 'dolce' and a dynamic of 'p'. The second system begins with a double bar line and a measure rest for the first violin, followed by a dynamic of 'p'.

Es. 19. Mayr, *L'amor coniugale*, mis. 91ss.



Es. 20. Paisiello, *Didone*, mis. 34ss.

Questo non esclude, naturalmente, che il secondo tema possa avere anche un carattere più "campestre":



Es. 21. Paër, *Cinna*, mis. 48ss. (il secondo tema comincia a mis. 50).

o iniziare con un accento malinconico (alla dominante minore), che non tarda però a sciogliersi in una riproposizione all'omonimo maggiore:

The image displays a musical score for piano and strings. The piano part is written in a single system with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes with a fermata. The string accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler eighth-note pattern in the left hand. The score is marked with a piano dynamic (*p*) and includes the instruction *Prisuch* (likely a misspelling of *Prisuch* or *Prisuch*).

ecc.

Es. 22. Cherubini, *Lodoiska*, mis. 97ss.

Le *ouverture* di Rossini ci hanno anche abituato al fatto che il secondo tema sia affidato ai fiati (uno o più solisti magari accompagnati dagli archi in pizzicato), per contrasto con un primo tema solitamente affidato agli archi. Questa non si può dire sia una regola presso i suoi predecessori, come dimostrano gli esempi 19-22, in cui la melodia del *passo caratteristico* è sempre affidata ai violini. Se ne incontra tuttavia qualche caso, in particolare in Andreozzi, *Armida* (II T prima al clarinetto solo, poi ripetuto dai violini), Farinelli, *Pamela maritata* (II T prima agli archi, poi al clarinetto), Generali, *La calzolaja strasburghese*, *Cecchina suonatrice di ghironda*, Mayr, *L'intrigo della lettera*, *Gli Sciti*, *Ginevra di Scozia*, Paër, *La virtù al cimento*, mentre minor valore ha l'attribuzione ai legni del secondo tema ne *L'idolo cinese* di Generali, in quanto agli stessi strumenti era stato affidato anche il primo (col

probabile intento di creare un "ambiente" orientale), così come in *Che originali* di Mayr (I T ai legni, II T legni+archi); ne *Le due giornate* di Mayr, i ruoli sono invertiti (I T al clarinetto, II T agli archi); ne *L'amor coniugale*, sempre di Mayr, a essere attribuito ai fiati è il terzo tema, mentre il secondo è suonato dagli archi come il primo; nella *Camilla* di Paër, infine, il I T viene proposto dal flauto, il secondo dal clarinetto.

Si è inoltre già fatto cenno del fatto che qualche volta i temi possono avere una stretta relazione con la vicenda che segue, anche se si tratta (cfr. cap. II) soprattutto di una preoccupazione "transalpina": esemplare in questo senso il caso di *Elisa, ou Le voyage aux glaciers du Mont Saint Bernard* di Cherubini, ove l'argomento del viaggio è reso da un primo tema a modulazione continua, mentre l'ambientazione alpina è realizzata attraverso il ricorso a un tema svizzero, peraltro già preannunciato nell'introduzione.

Quanto alla tonalità, come si è visto nel cap. IV, essa è nella quasi totalità dei casi quella della dominante del tono d'impianto (visto che quasi tutte le *ouverture* italiane sono in modo maggiore) o -nei rari casi in modo minore- quella del relativo maggiore⁸²; per questa ragione destano tanto maggiore interesse le sperimentazioni di Cherubini, che rafforzano l'altissimo valore musicale dell'invenzione e della condotta sinfonica con scelte tonali poco prevedibili: in *Lodoiska* (tono d'impianto: re), il secondo tema viene proposto dapprima in la minore, poi nella "corretta" tonalità di la maggiore (la stessa identica cosa succede anche al secondo tema della *Vestale* di Spontini, a riprova del fatto che, seppur non eseguite in Italia, le opere di Cherubini circolavano, anche grazie all'esistenza di edizioni a stampa); in *Les deux journées*, prima al terzo grado, poi -dopo una seconda transizione- alla dominante; in *Anacréon*, dopo una corretta transizione che porta come di consueto alla dominante della dominante, il secondo tema non viene presentato, ma prende invece il via lo sviluppo; in *Faniska*, sempre il secondo tema è presentato dapprima al bVII (!!!) -mi bemolle maggiore, tono d'impianto fa maggiore- poi, dopo un'ulteriore frase di transizione, nell'ovvia tonalità della dominante (do); e questa particolarità viene mantenuta anche nella ripresa, dove il II T viene sentito prima in la bemolle (III grado), poi in tonica (fa); infine, ne *Les Abencérages*, il II T è ancora una volta proposto alla dominante minore, mentre nel tono "giusto" c'è il terzo tema.

⁸² In soli due casi, già ricordati nel cap. precedente, il secondo tema è riproposto nello stesso tono d'impianto (Mayr).

Anche il secondo tema, così come il primo, può essere sentito due volte: es. Andreozzi, *Armida, Sesostri, Il trionfo di Tomiri*; Cherubini, *Lodoiska* (come ricordato, prima volta in modo minore, seconda in modo maggiore), *Elisa, Médée, La prisonnière, Les deux journées* (in due tonalità diverse), *Faniska* (idem); Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi, Artemisia regina di Caria*; Coccia, *Amore e dovere, Clotilde*; Farinelli, *I riti d'Efeso*; F. Federici, *Zaira*; Generali, *L'idolo cinese, Cecchina suonatrice di ghironda*; Gnecco, *La prova di un'opera seria, Alfonsina e Filandro, Edippo a Colono*; P. A. Guglielmi, *Il trionfo di Camilla*; P. C. Guglielmi, *Asteria e Teseo, L'equivoco degli sposi*; Manfroce, *Ecuba* (in due tonalità diverse, V e III); Marinelli, *Lo sposo a forza*; Mayr, *Argene, Ginevra di Scozia, Le due giornate, Le finte rivali, Cora, Elisa, L'amor coniugale, Un vero originale, Il ritorno di Ulisse*; G. Mosca, *I pretendenti delusi, I tre mariti*; L. Mosca, *L'audacia delusa*; Nasolini, *La Merope*; Nicolini, *I baccanali di Roma*; Paër, *Circe, Il matrimonio improvviso, Ero e Leandro, Cinna, La virtù al cimento, Agnese*; Paisiello, *I giuochi d'Agrigento, Andromaca, L'inganno felice*; Pavesi, *L'avvertimento ai gelosi, Il servo padrone*; Puccitta, *I due prigionieri*; Salieri, *Palmira regina di Persia, Falstaff*; Spontini, *I puntigli delle donne, L'eroismo ridicolo*; Trento, *Efigenia in Aulide*; Tritto, *Apelle e Campaspe*; Weigl, *La principessa di Amalfi, Il rivale di se stesso*; Zingarelli, *Il mercato di Monfregoso, Ines de Castro*. Tuttavia, la presenza della ripetizione del secondo tema è indipendente da quella del primo, come prova un rapido confronto con la tabella 1: ad esempio in *Lodoiska, Médée, La prisonnière* e *Les deux journées* di Cherubini, il primo tema non è ripetuto, il secondo sì; in *Elisa* lo sono entrambi, ne *Le crescendo* nessuno dei due. Si tratta insomma di una possibilità discrezionale, che tuttavia si segnala per la sua alta incidenza statistica:

Molte volte un tal periodo si replica, ma ciò soltanto nelle Composizioni molto estese: nelle piccole bene spesso si tralascia interamente⁸³.

Vale la pena infine di osservare che nel caso specifico di Mayr non solo c'è una relazione tra ripetizione del primo e del secondo tema (la ripetizione del secondo è presente soltanto in *ouverture* che contengono anche la ripetizione del primo, ma non viceversa), ma si nota anche un significativo cambio di rotta a livello temporale: la ripetizione del secondo tema è assente in tutte le *ouverture* composte fino al 1800, e presente in tutte quelle composte dal 1801 in avanti: un'evidente mutazione del modello formale.

⁸³GALEAZZI 1796 [1800], p. 256.

Aggiungiamo in coda alla trattazione del secondo tema, nel silenzio della trattatistica antica, che il secondo tema può essere seguito da un terzo tema, di regola nella stessa tonalità, ma qualche volta invece al III grado del tono d'impianto. Nel cap. IV ne abbiamo trovato esempi in Cherubini (*L'hôtellerie portugaise*, *Les Abencérages*), Paër (*La virtù al cemento*), Paisiello (*La Daunia felice*, *L'inganno felice*), Spontini (*L'eroismo ridicolo*). In qualche caso più raro i temi sono ancor più numerosi (una sorta di catalogo di quello che seguirà nel corso dell'opera): ad esempio *Zaira* di F. Federici, *I pretendenti delusi* di G. Mosca, *La locanda* di Paisiello, *L'Angiolina* di Salieri; questo "affollamento" tematico non costituisce tuttavia motivo di particolare interesse formale.

IL CRESCENDO

Il crescendo è certamente l'elemento più famoso e caratteristico dell'*ouverture* rossiniana; la sua importanza venne riconosciuta già all'inizio della seconda decade dell'Ottocento, dando luogo a numerose dispute sulla sua paternità: abbiamo già ricordato che, ad esempio, G. Mosca, dopo aver assistito a una rappresentazione de *La pietra del paragone* di Rossini nel 1812, accusò quest'ultimo di plagio per quanto riguarda i "crescendo", in relazione alla sua opera *I pretendenti delusi*. Allo stesso tempo, non si possono ignorare le parole di Gossett quando dice che

this infamous device has attracted more attention than any other aspect of Rossini's music [...]; and what is worse, its unique qualities have rarely been demonstrated. [...] A Rossini crescendo is not any intensification of volume over any number of measures, irrespective of harmonic support, phrase structure, or formal position.⁸⁴

Questo è un punto molto importante, che dobbiamo tenere ben presente nello studio dei compositori precedenti Rossini: non si tratta di un mero artificio dinamico, ma di un episodio circoscritto (in Rossini sempre dopo il secondo tema), basato, come ben evidenziato da Gossett, sull'alternanza di due sole armonie, tonica e dominante, in moduli che vanno via via accorciandosi: ad esempio una frase di quattro, otto o sedici misure, ripetute due o tre volte, e seguita da progressive "contrazioni" dello stesso elemento (quindi di due, una o mezza misura) ripetute due, tre o quattro volte. E' proprio questa progressiva riduzione della lunghezza dei moduli che rende irresistibili i crescendo rossiniani; al culmine della tensione (cioè quando i

⁸⁴ GOSSETT 1979, p. 10.

moduli sono ormai diventati brevissimi), il crescendo trova "sfogo" in un giro armonico con melodia al basso, solitamente ripetuto due volte, sul percorso I-VI-II6(o II6/5 o IV)-V. Vediamo un esempio tratto dalla fine dell'esposizione de *L'italiana in Algeri* (1813):

inizio crescendo

A1

108 [Legni] [Archi] [p]

111

114 A2

117 B1 [Rit.]

120 B2 B3 cresc. sf

124 C1 C2 C3 C4 f f f f f f

Es. 23. Rossini, *L'italiana in Algeri*, mis. 108ss.

Il crescendo comincia a mis. 110, e presenta dapprima un modulo *A* di quattro misure (due di tonica, due di dominante, secondo lo schema antecedente-consequente) ripetuto due volte, seguito da un modulo *B* di due misure (una di tonica, una di dominante) ripetuto tre volte, seguito infine da un modulo *C* ancora più breve, una sola misura, mezza di tonica e mezza di dominante, ripetuto quattro volte. Ovviamente anche l'orchestra aiuta l'intensificazione, ma quello che più preme evidenziare, giusta l'insegnamento di Gossett, è questa costruzione modulare, basata per di più sull'alternanza di due soli accordi (tonica e dominante). Al culmine del crescendo, si innesta la fase di cadenza in *ff*, un giro armonico che in Rossini fa emergere quasi sempre la linea dei bassi, sul percorso I-VI-II6 (o II6/5 o IV)-V ripetuto due volte, seguito anch'esso da moduli più brevi che reiterano la cadenza II6-V-I:

128 *D1*
 [ff]
 I VI II6 V

132 *D2*
 I VI II6 V

136 *E1* *E2* *E3*
 I II6 I6/4 V I II6 I6/4 V I II6 I6/4 V I

Es. 24. Rossini, *L'italiana in Algeri*, mis. 128ss.

La stessa *ouverture* ci offre anche lo spunto per accennare a due ulteriori elementi. Il primo di essi, è il *precrescendo*, ovvero una frase che può precedere il crescendo vero e

proprio, da cui si differenzia per essere costruita su pedale, alternando -invece che tonica e dominante- I e IV:

Es. 25. Rossini, *L'italiana in Algeri*, mis. 106ss.

Come nell'esempio 25, il precrescendo di solito si mantiene in *pp* per tutta la sua durata, evidentemente per non anticipare -rovinandolo- l'effetto del crescendo vero e proprio. Di questo episodio Rossini si serve in *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *Il signor Bruschino* e, appunto, nell'*Italiana*, mentre nelle *ouverture* successive scompare.

L'altro elemento, curiosamente non notato da Gossett, e che forse costituisce un piccolo tratto stilistico di Rossini, è che il motivo del crescendo contiene quasi sempre gradi melodici alterati, soprattutto il II e il IV:

Es. 26. Rossini, *L'italiana in Algeri*, mis. 118ss.

Es. 27. Rossini, *La Cenerentola*, mis. 130ss.

Es. 28. Rossini, *La gazza ladra*, mis. 219ss.

Potremmo andare avanti con molti altri esempi, ma ciò che qui importa sottolineare è che se la presenza di gradi alterati in una melodia non è certo una novità introdotta da Rossini, la frequenza con cui essa ricorre in questo compositore, e sempre con molta evidenza (soprattutto nei *motivi*, che si tratti di temi veri e propri o incisi impiegati nel crescendo) ne fa certamente una cifra stilistica che conferisce alla sua musica un particolarissimo e inconfondibile sapore armonico.

Il più volte citato saggio di Gossett ha ben chiarito i meccanismi -sopra richiamati- che stanno alla base di un classico crescendo rossiniano; non solo, ma nella seconda parte dello stesso saggio, l'autore spiega con profusione di argomenti il percorso (da *Demetrio e Polibio* a *Il signor Bruschino*) attraverso il quale il giovane Rossini pervenne alla struttura impiegata per le sue *ouverture* più celebri, ivi compresa la problematica del crescendo. Ma si tratta di un percorso del tutto autonomo, o questo progressivo "affinamento" risentì anche delle sperimentazioni che altri compositori andavano facendo in quegli anni, e che magari Rossini ebbe modo di ascoltare o di leggere?

Per chiarire meglio l'origine del crescendo, è forse opportuno rammentare qui quali fossero i presupposti teorici e la pratica in materia di chiusa dell'esposizione in una sinfonia. Secondo Galeazzi, terminato il secondo tema,

[31.] segue poi il *Periodo di Cadenza*. E' questa una nuova idea, ma sempre dipendente dalle precedenti, e specialmente dal Motivo, o secondo motivo; ed in esso si dispone e prepara la Melodia alla Cadenza. Se nel passo Caratteristico la voce, o l'istromento ha fatto spiccare la sua dolcezza, la sua espressione, nel periodo di cui si tratta si farà pompa di brio, e di bravura coll'agilità della voce, o della mano; onde nella Musica vocale in questo periodo si collocano specialmente i passaggi, e gorgheggi, e nell'istromentale i passi più difficili, che si chiudono poi con cadenza finale. [...] Nella Musica Istromentale bene spesso si replica due volte questo periodo, disponendolo in due diverse parti, acciò ognuno faccia spiccar la propria abilità. Ne' pezzi brevi si fa una sol volta, ed è periodo essenziale, come quello che chiude la Composizione.⁸⁵

Premesso che questo *periodo di cadenza* non deve essere confuso con la *coda dell'esposizione* (cui Galeazzi dedica il paragrafo successivo), ricaviamo da questo passo alcune informazioni importanti: 1) il *periodo di cadenza* si lega per carattere non al secondo tema (che lo precede immediatamente) ma al primo, quindi deve mettere da parte dolcezza e cantabilità a favore di una ripresa di brio e virtuosismo; 2) esso *prepara* la melodia alla cadenza, ma non si identifica con essa; 3) nei pezzi più lunghi (come le sinfonie e le *ouverture*) si fa due volte. Circa il fatto che il *periodo di cadenza* non coincida con la cadenza stessa, ciò che crea confusione è la scelta terminologica, sia nel passo di cui sopra che in quello del paragrafo successivo:

32. Dopo fatta la Cadenza finale, che chiude l'ultimo periodo di Cadenza...⁸⁶

⁸⁵ GALEAZZI 1796 [1800], p. 156s.

⁸⁶ GALEAZZI 1796 [1800], p. 157.

Dunque per il par. 31 il periodo di cadenza *prepara* la melodia alla cadenza (che quindi è altra cosa); analogamente, per il par. 32, la cadenza finale *chiude* l'ultimo periodo di cadenza. Ad ogni modo il messaggio è chiaro: tra la fine del secondo tema e la cadenza che chiude l'esposizione (prima dell'eventuale coda) c'è un episodio che recupera lo spirito del primo tema e si può fare due volte, ma di cui nulla viene detto in relazione alle caratteristiche musicali o alla condotta armonica.

Visto che Galeazzi scrive nel 1796, può forse essere utile a questo punto richiamare l'eredità di alcune delle opere di maggior successo degli anni immediatamente precedenti, cominciando da due interessanti passi delle *Nozze mozartiane* (1786), passi che seguono immediatamente il secondo tema rispettivamente nell'esposizione e nella ripresa:

The image displays a musical score for a piano piece, identified as Example 29 from Mozart's *Le nozze di Figaro*. The score is presented in two systems of staves. The top system consists of six staves, and the bottom system consists of eight staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'. The score is arranged in two systems of staves. The top system contains six staves, and the bottom system contains eight staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'. The score is arranged in two systems of staves. The top system contains six staves, and the bottom system contains eight staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

M. A. M. 489.

Es. 29. Mozart, *Le nozze di Figaro*, mis. 122ss. (la frase che interessa va da mis. 123 a 135; a mis. 139 inizia la ripresa).

W. A. M. 491.

Es. 30. Mozart, *Le nozze di Figaro*, mis.233ss. (la frase che interessa va da mis. 236 a mis. 252).

Come si vede, abbiamo in entrambi i casi una frase costruita su un pedale della tonica di quel momento (*la*, dominante del tono d'impianto, alla fine dell'esposizione; *re*, tono d'impianto, alla fine della ripresa); tutte e due riprendono il rapido movimento di crome che aveva caratterizzato il primo tema (e non il secondo, costruito su semiminime); in entrambi i casi, il pedale crea una tensione crescente, che nel primo -per aggiunta della settima- trasforma l'accordo di *la* nella dominante di *re*, portando fatalmente alla ripresa, mentre nel secondo, concludendosi sullo stesso accordo su cui era iniziato, crea la necessità di un giro cadenzale di conferma, che comincia subito dopo. Dal punto di vista armonico, nell'es. 29 abbiamo: I-V/V-V7/I-I6/4-V7-I6/4-V7 (su un ambito melodico complessivo di settima ascendente, da *la*₃ a *sol*₄); nell'es. 30 I-V/IV-IV6/4-V7/I-I-V7/IV-IV6/4-I-IV-V-I (su un ambito melodico complessivo di due ottave, da *re*₃ a *re*₅). Seppure dal punto di vista strettamente dinamico il crescendo sia indicato solo nel secondo esempio, anche il primo, per via della salita progressiva (quella che nella retorica barocca si chiamava *gradatio*) non sfugge al medesimo senso musicale.

Nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa (1792), alla fine del secondo tema troviamo il seguente passo:

The image shows a page of a musical score for the opera *Matrimonio segreto* by Cimarosa. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments listed are Oboi, Clarinetto 1^b, Clarinetto 2^{da}, 1.^o Viol., Co. B., and Fagotti e B. The music is in 7/8 time. The score features a melodic line with a crescendo, indicated by dynamic markings such as *fz* (forzando) and *p* (piano). The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The page number 798 is visible at the bottom.

The image shows a musical score for Example 31, featuring four staves: Flauti (Flutes), Clarinetti (Clarinets), Timbali (Timpani), and Bassi (Basses). The Flauti and Clarinetti parts are in treble clef, while the Bassi part is in bass clef. The Timbali part consists of a series of rests. The score includes various dynamic markings: 'p' (piano) at the beginning and end, 'f' (forte) in the middle, and 'cres' (crescendo) indicating a dynamic increase. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Es. 31. Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, mis. 192ss. (la frase che interessa inizia dal levare di mis. 195).

Questo passo non corrisponde affatto a quanto trovato in Mozart: non recupera il carattere del primo tema (che anche qui era costruito su un frenetico movimento di crome), non è su pedale, è decisamente più incerto sulla direzionalità dinamica (un piano "spezzato" da numerosi sforzati, un crescendo di una sola misura che termina in un *piano subito*), e sembra piuttosto avere l'unica funzione di condurre alla cadenza IV-V-I (sul tono della dominante *la*) con cui si conclude. L'analogo passo nella ripresa, invece (identico, salva la trasposizione in *re*) è seguito da un episodio decisamente più significativo:

Flute
Clarinet
Bassoon
Oboe

p

cresc

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass

Flute
Clarinet
Bassoon
Oboe

Trumpet
Trombone

Timbali

Violon C.B.

p

cresc

coll. Oboe

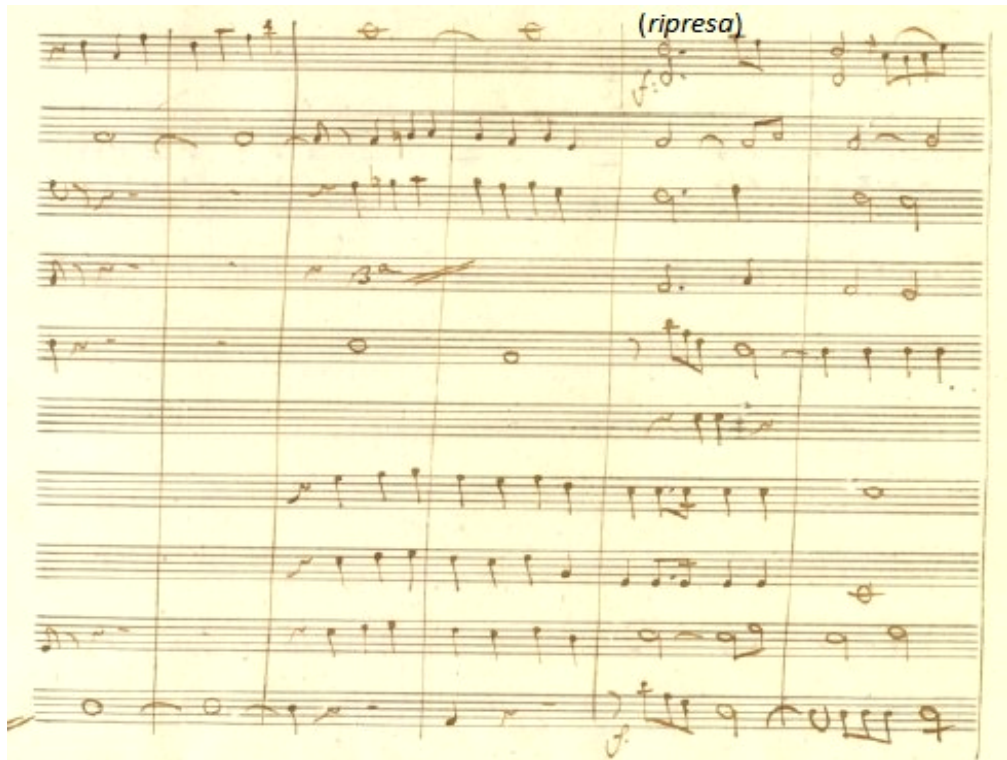
758

Es. 32. Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, mis. 364ss.

Qui troviamo, sopra un pedale di tonica, un movimento melodico basato su un procedimento tipico dei partimenti napoletani, la discesa di grado congiunto seguita dalla salita di terza, a cui si associano via via tutti gli strumenti (il percorso armonico al suo culmine -mis. 371s.- è IV-I-IV-V-I). Il crescendo in questo caso è totale: di *texture*, di strumentazione, d'armonia.

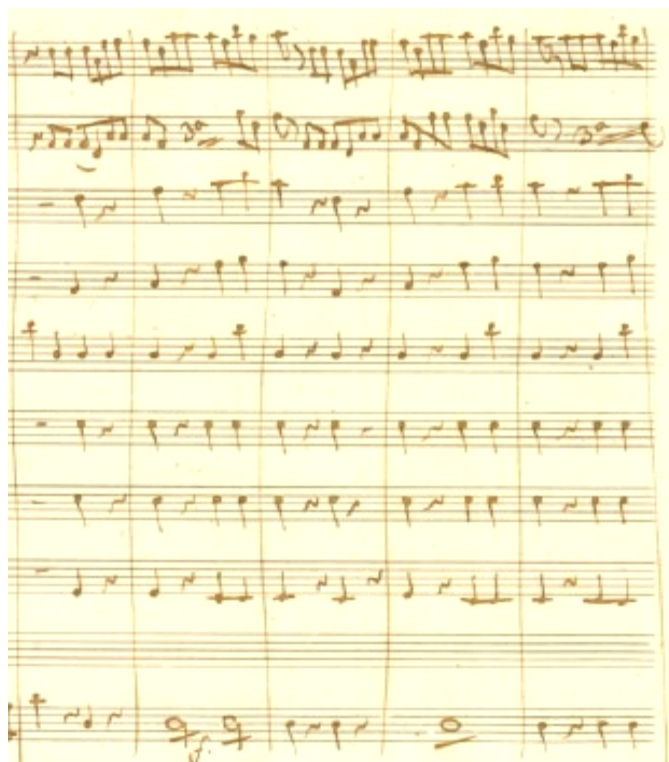
Ne *I giuochi d'Agrigento* di Paisiello (1792), alla fine del secondo tema, nell'esposizione, troviamo soltanto un breve passaggio modulante che ha l'unica funzione di "traghetare" l'armonia dal tono di fine-esposizione (dominante) a quello della ripresa (tonica):

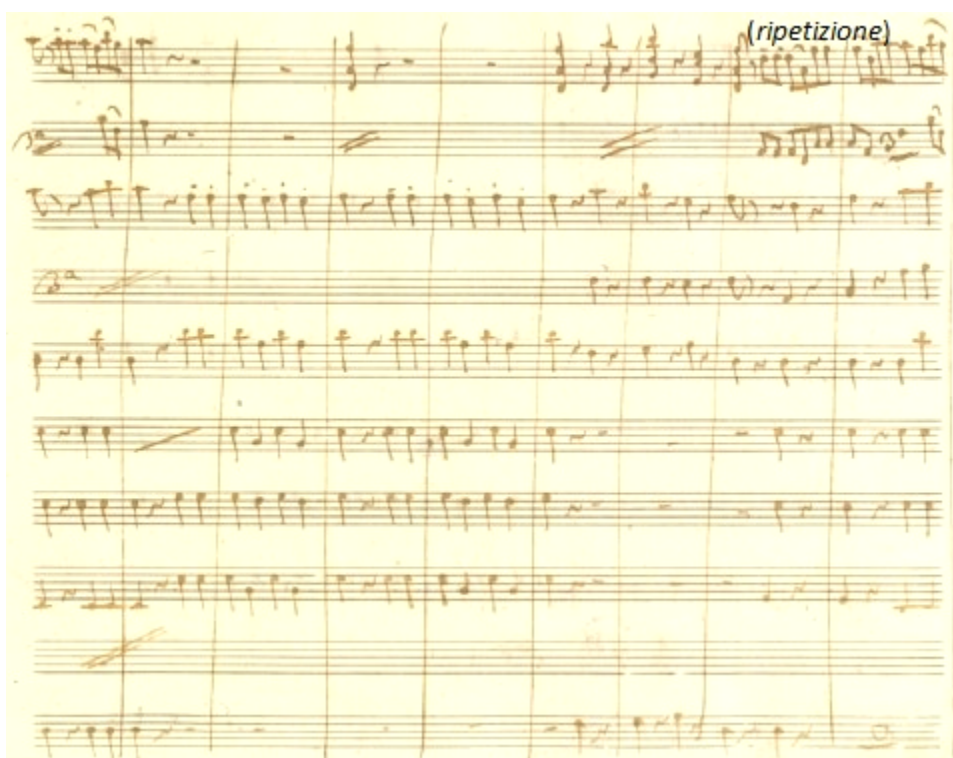
The image displays two pages of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is arranged in two columns. The left column shows the beginning of a musical phrase with a treble clef and a key signature of one flat. The right column continues the piece, featuring a modulatory passage. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, characteristic of the late 18th-century style. The handwriting is clear and legible, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the paper.



Es. 33. Paisiello, *I giuochi d'Agrigento*, mis. 90ss.

Anche qui, niente di significativo, ai nostri fini; ma nella ripresa, alla fine del secondo tema troviamo invece:





Es. 34. Paisiello, *I giuochi d'Agrigento*, mis. 188ss.

Anche qui un pedale, con alternanza I-IV^{6/4}, seguito da I-V-I-IV-V-I (cadenza); la dinamica, nonostante l'indicazione *f* di mis. 189 (ai bassi), implica certamente anche un crescendo per via delle numerose ripetizioni. Magari più semplice degli esempi di Mozart e Cimarosa, ma comunque qualcosa del genere.

I tre esempi sopra riportati, documentano che l'idea di un episodio che creasse un interesse verso la cadenza conclusiva (dell'esposizione o della ripresa) era già presente ben prima che si possa parlare di *crescendo* in senso rossiniano, e si colloca sulla scia di una lunghissima tradizione europea (che affonda le sue radici nel canto gregoriano), secondo la quale la massima tensione musicale *precede* immediatamente il momento più importante (in questo caso, la cadenza sulla tonica). E ovviamente, siccome la cadenza che conclude la sinfonia è più importante di quella che conclude la sua prima parte, non stupisce che in tutti e tre i casi essa abbia un peso maggiore al termine della ripresa che non al termine dell'esposizione. Per il momento però questo "proto-crescendo", quando c'è, si svolge sempre su un pedale, pedale cui in qualche caso si sovrappone una salita melodica con percorsi armonici più liberi, in qualche altro (Paisiello) l'alternanza I-IV. Ecco quindi l'origine del

crescendo rossiniano: una parte (il pedale) si trasforma in precrescendo (su cui Rossini colloca sempre un'alternanza I-IV⁶/4); l'altra, la "salita" melodica progressiva, sarà riservata invece al crescendo vero e proprio, sull'alternanza I-V. E' probabile che la parte su pedale poi, essendo la più antica, nella seconda decade dell'Ottocento cominciasse ad essere avvertita come "vecchia", onde Rossini decise di abbandonarla dopo *L'italiana in Algeri*. Numerose *ouverture* composte tra l'ultima decade del Settecento e la prima dell'Ottocento ci testimoniano le tappe successive di questa trasformazione.

Abbiamo già visto nel cap. IV (tab. 2 e grafico successivo) che la comparsa del crescendo data almeno al 1792, e, sulla scia dei precedenti sopra illustrati, il suo impiego risulta più frequente nella ripresa che nell'esposizione. Ma dato che non c'è una differenza costruttiva tra i due episodi, li tratteremo indistintamente. Dunque, il primo caso che abbiamo trovato appartiene alle *Circe* di Paër (crescendo solo al termine della ripresa), ed è costituito da un precrescendo su pedale di otto misure, con melodia ascendente e aggiunta progressiva di tutti gli strumenti, con andamento per terze o per seste, cui seguono quattro misure di alternanza I-V (modello di una misura), chiuse da un doppio giro cadenzale IV-V-I. Dunque, la prima novità rispetto ai precedenti di Mozart, Cimarosa e Paisiello: dopo il pedale, un'intensificazione basata sull'alternanza di sole due armonie, tonica e dominante, e chiusa da una cadenza; manca ancora lo stringendo dei moduli, e il giro armonico "lungo" con melodia al basso, passante per il VI grado. Analoga struttura si trova nel *Matrimonio improvviso* (1794), sempre di Paër, ma fa la sua comparsa qui la contrazione dei moduli, sia nella parte su pedale (dove lo schema è 4x2 - 2x3 - giro arm.), sia nella parte di alternanza I-V (schema 2x2 - 1x2 - giro arm.). Un decisivo passo in avanti che tuttavia richiederà diversi anni prima di essere recepito dai contemporanei: ad esempio, nel *Saule* (1794) di Andreozzi il crescendo è ancora quello su pedale, senza contrazione dei moduli, ma è seguito sia dal giro armonico "lungo" (I-VI-IV-V) sia da quello "corto" (IV-V-I), e si trova sia nell'esposizione che nella ripresa. Ovviamente la presenza o meno di un crescendo basato sull'alternanza I-V dopo il precrescendo su pedale modifica la natura di quest'ultimo: quando è da solo, l'episodio su pedale è il crescendo, e va eseguito come tale; quando è seguito dall'alternanza I-V, lo introduce, e rimane quindi di regola in *pianissimo* per tutta la sua durata, come abbiamo visto in Rossini.

Per esigenze di sintesi, abbiamo riportato nella tabella qui sotto le informazioni fondamentali riguardo alle *ouverture* in cui una qualche forma di crescendo è presente,

definendo -ai fini di una maggior chiarezza terminologica- *precrescendo* tutti gli episodi su pedale, e *crescendo* quelli non su pedale basati sull'alternanza I-V; mentre abbiamo classificato gli andamenti cadenzali come "giro armonico" quelle che passano per il VI grado (I-VI-IV-V-I o I-VI-II6-V-I o I-VI-II6/5-V-I) e come semplici "cadenze" quelle basate sull'andamento -più breve- IV-V-I o II6-V-I o II6/5-V-I o anche solo V-I; nell'ultima colonna ("sezione") indichiamo se il crescendo sia posto in esposizione o in ripresa. I numeri (es. 4x2) si riferiscono alla lunghezza del modello e alla quantità di ripetizioni.

comp.	titolo	precresc.	crescendo	giro arm.	cadenza	sezione
Paër	Circe (1792)	4x2	1x4		2x2	ripresa
Paër	Il matrimonio improvviso (1794)	4x2 2x3 8(giro arm.)	2x2 1x2	2x2		ripresa
Andreozzi	Saulle	6+7 6+5		6x2 7, poi 6x2	2 2	esposizione ripresa
Andreozzi	Arsinoe (1795)	6+8		8		esposizione
P.A. Guglielmi	Il trionfo di Camilla (1795)	[4x2 cad.]x2			2x2 1x2	ripresa
Paër	Cinna (1795)	6+10		6x2	2x2	ripresa
Salieri	Palmira regina di Persia (1795)	4x2	2x3			ripresa
Mayr	Lodoviska (1796)	2x4 (alt. I-IV6/4)	2x4		4	esposizione = ripresa
Mayr	Un pazzo ne fa cento (1796)	4x4 +4 +4		4x2	1x4 1x4	ripresa
Spontini	I puntigli delle donne (1796)	2x7			4x2 1 1/2x4	ripresa
Cherubini	L'hôtellerie portugaise (1798)	4x4 2x2		15	2x2	ripresa

Mayr	Che originali! (1798)	4x4		4+4x2	2x2 + 6	ripresa
Paër	La virtù al cimento (1798)	4+6	2x2 1x6	4x2 (NB: prima cad. poi giro arm.)	4x2 6x2	esposiz. ripresa
Spontini	L'eroismo ridicolo (1798)		4x2	4x2		esposiz.
Cherubini	La prisonnière (1799)	4x3 +2 +1x2 (alt- I-V su ped.)		12+16	13	ripresa
Mayr	L'avaro (1799)	4x2 2x3 4x4 2x4		18 + 6x2 6x2 6x2	2x3 2	esposiz. ripresa
Mayr	L'accademia di musica	2x4 4x4	2x2 4 + 1x2 + 1/2x4	11		esposiz. =ripres a coda
Mayr	La locandiera (1800)	[4x2 - cad.]x2				ripresa
Mayr	Gli Sciti (1800)	4x2 1x2 1/2x4 - cad. 4x3 +2 +8 +1x4		3x2 1x2 4x2	1 3x2 1x2	esposiz. ripresa
Cimarosa	Artemisia (1801)	2x3	1x3	6 + 2x2	2x2	ripresa
Mayr	Argene (1801)	8x2	4x2 + 1x4	10 + 6 + 12 + 2x3		esposiz.

		8x2	4x2 + 1x4	10 + 6 + 12	4x2	ripresa
Mayr	Ginevra di Scozia (1801)	8 + 10 8 + 10 + 4				esposiz. ripresa
			10 + 6 + 3	2x2	4 + 3 + 1 + 1/2x4	
L. Mosca	L'amore per inganno (1801)		2x4			esposiz. =ripresa
Andreozzi	Armida (1802)	8	2x2		6 + 6	ripresa
Farinelli	La Pamela (maritata) (1802)		2x2 1x2	8x2	1x2 + 1/2x4	esposiz.
			2x2 1x2	8	4x2	ripresa
Orgitano	L'inferno ad arte (1802)	4x3 + 6		8 + 12		esposiz.
Farinelli	I riti d'Efeso (1803)	4x4		8x2	6	esposiz. = ripresa
V. Federici	Castore e Polluce (1803)		8x3 + 4	2x3 8x2	15	ripresa
Mayr	Le finte rivali (1803)	4x3 + 3	2x2 1x2	4 + 4x2 + 1		fine
Mayr	Cora (1803)	8x3 + 6	4x2	6 + 8 + 10	4	ripresa
Pavesi	L'avvertimento ai gelosi (1803)	5 6		10 + 12 9 + 10	7 8	esposiz. ripresa
Generali	Pamela nubile (1804)	4x3		8+8+8		
Mayr	Elisa (1804)	4x4 4x4	4x2 4x2	16 + 6x2 14 + 6x2	2x2 2	esposiz. ripresa
			4x4	6x2	2x2+3	coda

P.C. Guglielmi	L'equivoco degli sposi (1804)	2x3 1x6 1x2	2x4 7	4 6x2		esposiz. ripresa
Trento	Efigenia in Aulide (1804)	12 + 4x2		8	5x2 2x2 1x3 1/2x4	ripresa
Mayr	L'amor coniugale (1805)	4x7	2x2 1x2	4 + 2x2 + 1		ripresa
P.C. Guglielmi	Amor tutto vince (1805)		4x4 2x4		6	esposiz. = ripresa
Cherubini	Faniska		2x2 1x2 1/2x4 2x2 1x2 1/2x4	4+8+8		esposiz. ripresa
Gnecco	Alfonsina e Filandro (1806)		2x2 1x2 1/2x4	8		esposiz.
P.C. Guglielmi	La sposa del Tirolo (1806)		1x4 3+2+1 2x2 1x5	4x2	2x2 + 6	ripresa
P.C. Guglielmi	Amori e gelosie tra congiunti (1807)	5 5	1x4 2x2 2x3 1x4 2x2 2x4 1x4 + 2	4 4	5 3x2 2x2	esposiz. esposiz. ripresa ripresa
Spontini	La vestale (1807)		8+4+4 +6+8 4x3 2x2 +3+4+3	2x2	1/2x4	ripresa

			2x2			
Generali	L'idolo cinese (1808)	10	2x2 2x3	10	2x3	esposiz. =ripresa
Generali	Le lagrime d'una vedova (1808)	10	2x2 2x2	10	2x3	esposiz. = ripresa
Gnecco	Edippo a Colono (1808)		2x3		6	ripresa
Mayr	Un vero originale (1808)		4x3 2x2 1x4 4x3 2x2 1x4		8 4x2 1x4	esposiz. ripresa
Orlandi	La dama soldato (1808)		4x2	14 + 10	6	ripresa
Pavesi	La festa della rosa (1808)		4x3 4x2 4x4	26 16 4x2	 6	esposiz. ripresa coda
Pavesi	Il servo padrone (1808)	4x2 + 2 4x2	2 2x2	12 8 +4 +4	 2x8 1x3	esposiz. ripresa
Paër	Agnese (1809)	2x3 1x4				esposiz. = ripresa
Pavesi	Il trionfo delle belle (1809)	5+4+2+4 5+4+2	 4x2	12 8	 4x2 + 7	esposiz. ripresa
Generali	Cecchina suonatrice di ghironda (1810)	12	4x2	8	5x2 2x2	ripresa

Pavesi	Odoardo e Cristina (1810)	8	2x3		4x2 1x3	esposiz.
		8	2x3	4x2 2x2 +4	1x4	ripresa
Coccia	Amore e dovere (1811)		4x2 1x4 1x4 +2+1			esposiz.
			[4x2 2x2 1x4 2]x2			ripresa
G. Mosca	I pretendenti delusi (1811)		2x2 2x2 2x2 1x4 + 5 + 6 2x2 2x2 1x4 + 5 + 4 1/2x4	4		ripresa
Generali	Adelina (1812)		4x2 +6 4x4 1/2x8	2x2	1x3	esposiz.
			4x2 +6 1x4 1/2x10	4+4		ripresa
Manfroce	Ecuba (1812)		4x3	8x2	5	esposiz.
			4x3	6x2		ripresa
G. Mosca	I tre mariti (1812)		4x4 4x2 2x4	8x2	5	esposiz.
			4x2 2x4 + 8	4x2 4x2	4	ripresa
Generali	La contessa di Colle Erbosio (1813)		2x3 1x2 1x6	8	4x2 5x2 8	ripresa
G. Mosca	La diligenza a Toigni (1813)	16+16 8x2	2x3 +2	16	5	esposiz.

			8x2 8x2 8x2 8x2 8x2 8	29		ripresa
G. Mosca	Don Gregorio imbarazzato (1813)		4x2 4x2 4		4x2	ripresa
L. Mosca	L'audacia delusa (1813)		4x3 4x2	8		esposiz.
Capotorti	Ernesta e Carlino (1815)		2x2 1x2 1/2x4			esposiz. = ripresa
Andreozi	Il trionfo di Alessandro (1815)		7 +7 6x3 +10 +6 +11 6x3 +8 +4 +6			esposiz. ripresa
Coccia	Clotilde (1815)		4x3 2x2 1x2 4x3 2x2 1x2	5x2	5	esposiz. ripresa

Tab. 2. Contenuti del crescendo nelle *ouverture* tra il 1792 e il 1815.

Come si vede, quello che abbiamo definito "precrescendo", ossia l'episodio su pedale, è quasi sempre presente fino al 1805, dopodiché si fa più raro, man mano che si fa più frequente la sua coesistenza con il crescendo non su pedale (basato sull'alternanza I-V), fino quasi a sparire dal 1811 in poi. Le cadenze sono a volte quelle lunghe (che passano per il VI) a volte quelle corte (IV-V-I), a volte sono presenti entrambe. Ma soprattutto si fa strada molto presto l'idea della contrazione dei moduli: così, se la *Circe* di Paër rappresenta il primo caso di crescendo costituito sia dall'episodio su pedale che dall'alternanza I-V, solo due anni più tardi lo stesso compositore, ne *Il matrimonio improvviso*, rinnova ulteriormente il modello della suddetta contrazione, in due fasi (prima 4x2, poi 2x3, sul pedale; 2x2 seguito da 1x2

nell'alternanza I-V). Ma è forse nell'*Hotellerie portugaise* e soprattutto ne *La prisonnière* di Cherubini che il crescendo sembra trovare la sua prima manifestazione matura e musicalmente trascinante, grazie sia all'introduzione di un terzo gradino di contrazione (ne *La prisonnière* 4x3 - 2 - 1x2) sia allo "sfogo" in un giro armonico ampio e interessante, con melodia al basso come sarà poi in Rossini. Una volta "scoperto" il trucco (la contrazione dei moduli), esso dilaga nella prima decade dell'Ottocento, fino a essere adottato in tutti i crescendo composti dal 1811 in poi. Abbiamo inoltre già rilevato (cfr. cap. IV) che la diffusione del crescendo tocca il suo apice nel secondo quinquennio dell'Ottocento, cominciando a calare di poco, e soltanto nella ripresa, dal 1811. E se è vero che dobbiamo a Paër l'invenzione del crescendo e a Cherubini il suo perfezionamento, allora è di particolare interesse far osservare che, una volta "lanciata la moda", Cherubini -a partire da un'opera dal titolo per noi emblematico, *Le crescendo* (1810)- vi rinunciò, tornando a una solida forma sonata con sviluppo, così come fece anche ne *Les Abencérages* (1813).

Un caso particolare e particolarmente interessante si trova anche in Beethoven, nel Finale (n. 16 della partitura) del *Fidelio*, op. 72 (versione del 1814; il numero non è presente nella versione del 1805). Non si tratta in questo caso del classico *crescendo* all'interno di una *ouverture*, ma di un episodio isolato posto in apertura della scena conclusiva: a vicenda ormai conclusa, con la sconfitta del perfido governatore della prigione, Pizarro, i prigionieri vengono finalmente liberati. Popolo e prigionieri si uniscono nel coro "*Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde*", introdotto da trentatre misure d'orchestra:

Allegro vivace

Nr. 16. FINALE

vi. (Vorhang auf)

pp stacc.

Hr. Vc.

Ob. Hr. VI

cresc. poco a poco

Pk.

fa. Grob. più f

ff

The image shows a page of a musical score for Beethoven's *Fidelio*, Op. 72, No. 16 (Finale), measures 1-36. The score is divided into several systems:

- Piano Accompaniment:** The first three systems show the piano part. The first system features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The second system includes the instruction *cresc. poco a poco* and *p*. The third system features a series of *sf* (sforzando) markings.
- Chor des Volkes (Chorus of the People):** This section includes parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Heil, Heil, Heil sei dem Tag,".
- Chor der Gefangenen (Chorus of Prisoners):** This section includes parts for Tenor and Bass. The lyrics are: "Heil, Heil, Heil sei dem Tag,".
- Orchestration:** The bottom system shows the orchestration with *p Str.* (piano strings) and *f G. Orch.* (forte woodwinds).

Es. 35. Beethoven, *Fidelio* op. 72, N. 16 (Finale), mis. 1-36.

Come si può vedere, dopo le prime due misure introduttive, Beethoven propone un modello di quattro misure, due in tonica e due in dominante, che -partendo dal pp- viene ripetuto 5 volte *crescendo poco a poco*; al crescendo dinamico si accompagna anche il

consueto crescendo della *texture* orchestrale. Giunto alla sesta ripetizione (mis. 23), sembrerebbe di assistere alla classica contrazione dei moduli: per due misure l'alternanza I-V si riduce bruscamente a un modello di una sola misura (saltando quindi il livello intermedio, quello in cui il modello avrebbe dovuto ridursi da quattro a due misure), ma poi il gioco si perde, coinvolgendo (mis. 25) il IV, il VII⁶, il I⁶, ecc., cioè proprio tutte quelle armonie che in un classico crescendo all'italiana non vengono mai toccate. Ora, è probabile che Beethoven non considerasse opportuno lo stringendo dei moduli a questo punto della scena, dato che siamo in apertura del finale, e non alla conclusione di un numero o di una sua parte; tuttavia, personalmente all'ascolto di questa pagina provo sempre un certo disagio, dovuto forse all'impressione che cominci un crescendo all'italiana che poi si perde... Per fortuna la magnificenza del coro che segue cancella rapidamente quest'impressione.

Quanto alla cadenza, si tratta della sezione in assoluto più stereotipata di tutta l'*ouverture*: abbiamo già evidenziato che se ne distinguono due tipi predominanti, I-VI-II⁶-V-I e I-IV-V-I, di cui il primo è quasi sempre posto subito dopo il crescendo, mentre il secondo viene dato in conclusione spesso con valori più brevi, in modo da rafforzare il senso conclusivo. Anche le cadenze a volte vanno incontro al fenomeno della contrazione dei moduli (v. ad es. Pavesi, *Odoardo e Cristina*), ma in generale rappresentano appunto una sezione "preconfezionata" a cui la maggior parte dei compositori non sembra riservare particolare attenzione creativa (il percorso I-II-III-IV-V trovato ne *I riti d'Efeso* di Farinelli può essere considerato una semplice "stranezza" di un autore decisamente minore). Anche in questo, Cherubini fa eccezione: le cadenze che seguono il crescendo de *L'hôtellerie portugaise* e de *La prisonnière* sono decisamente più ricche e varie di quelle di tutte le altre opere del periodo considerato.

LA CODA DELL'ESPOSIZIONE

Scrive sempre Galeazzi:

32. Dopo fatta la Cadenza finale, che chiude l'ultimo periodo di Cadenza, non di rado in vece di terminar ivi la prima parte, si aggiunge elegantemente un nuovo periodo, che dicesi *Coda*, quale è un'aggiunta, o prolungamento della Cadenza, onde non è un periodo necessario, ma molto serve a concatenare le idee,

che chiudono la prima parte con quelle che l'hanno incominciata, o con quelle con cui s'incomincia la seconda parte, come or ora diremo; e questo è il suo principale ufficio.⁸⁷

Dunque la coda è un elemento del tutto facoltativo: noi l'abbiamo trovata, alla fine dell'esposizione, in trentadue casi su centoventinove (cf. cap. IV, tab.1); di questi, soltanto otto la presentano dopo un crescendo, mentre in diciotto casi essa precede una sezione centrale (sviluppo o materiale nuovo). La coda non è cronologicamente caratterizzata, nel senso che la si incontra in tutto l'arco temporale considerato; né è un elemento caratteristico di alcuni compositori invece di altri: Andreozzi e Mayr, ad esempio, la inseriscono rispettivamente in tre *ouverture* su otto e in sette su diciannove.

Dal punto di vista del contenuto, la coda -essendo un prolungamento della cadenza- non contiene elementi modulanti, e quindi si muove di regola tra la dominante e la tonica; può invece presentare incisi melodici utili a concludere il discorso o a concatenare l'inizio della seconda parte, ma in questo non ci sono convenzioni fraseologiche come quelle che abbiamo incontrato per i temi o per il crescendo. Possiamo a titolo di esempio dare un'occhiata alla coda dell'esposizione di *Ginevra di Scozia* di Mayr (1801):



⁸⁷ GALEAZZI 1796 [1800], p. 157.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 1-4. The score is written on ten staves. The first two staves are for the Violin I and Violin II parts, the next two for the Viola and Violoncello parts, and the bottom two for the Double Bass part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *pp*. The music is in a common time signature.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 5-8. The score is written on ten staves. The first two staves are for the Violin I and Violin II parts, the next two for the Viola and Violoncello parts, and the bottom two for the Double Bass part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *pp*. The music is in a common time signature. The word "Coi Corni" is written on the sixth staff in measure 6.



Es. 36. Mayr, *Ginevra di Scozia*, mis. 74-85

In questo caso, la coda recupera un inciso sentito nel secondo tema (mis. 51s.), ponendolo in imitazione tra vari strumenti (a partire dal flauto) per sei misure; segue un giro armonico VI-II6/5-V-I (tre misure x 2 volte), concluso da una cadenza composta II6/5-V-I (una misura x due volte). L'apparente semplicità del discorso cela in realtà la necessità che la coda non sia più importante dei motivi, né soprattutto tolga interesse per quello che segue.

LA SEZIONE CENTRALE

Abbiamo visto nel cap. IV che la previsione che dalla fine dell'esposizione *l'ouverture* passi direttamente alla ripresa trova un numero sorprendentemente alto di eccezioni (oltre un terzo del totale, con un lieve calo di incidenza statistica negli ultimi due quinquenni considerati), articolate in tre direttrici principali: 1) uno sviluppo vero e proprio; 2) una sezione modulante su materiale nuovo; 3) una sezione cantabile con un nuovo tema in una tonalità contrastante. Questo dato di fatto trova conferma negli insegnamenti di Galeazzi (e

molto meno nella trattatistica moderna, che come abbiamo visto tende a dare per scontato il modello bipartito senza sezione centrale), laddove dice che

34. La seconda Parte poi incominciasi anch'ella col suo Motivo, quale si può fare in quattro modi diversi: 1. Cominciandolo col Preludio analogo a quello della prima Parte, se pur ve ne fu uno, e trasportato alla Quinta del Tono, o diversamente modulato; questo modo però è noioso e poco praticato dei buoni Compositori. 2. Cominciando la seconda parte col motivo istesso della prima, trasportato alla Quinta del Tono: anche questo modo è in disuso [...]. 3. Si può cominciare la seconda parte da qualche passo preso a piacere nella prima, e specialmente dalla Coda (se ve ne fu una), ma nel Tono istesso in cui finì la prima parte [...]. 4. Finalmente l'ultimo modo è di incominciar la seconda parte con un pensiero affatto nuovo, ed estraneo, ma in tal caso non è bene farlo nel Tono in cui si è lasciata la prima parte, ma bensì per maggior sorpresa in qualche Tono analogo sì, ma staccato, ed improvviso. Questo Periodo è sempre essenziale.

35. Vieni poi la *Modulazione*, la quale si fa con servirsi sempre de' passi, ed idee concatenate col primo, o secondo Motivo, ovvero col Motivo della seconda parte.⁸⁸

Tralasciando i punti 1 e 2, per sua stessa ammissione in disuso già nel 1796, i paragrafi sopra riportati danno dunque per scontato che al termine dell'esposizione non si proceda direttamente alla ripresa, ma vi sia un episodio il quale, partendo da un elemento sentito nell'esposizione (tratto dal primo o dal secondo tema, o dalla coda), oppure partendo da un elemento nuovo, attraversi poi un percorso modulante (proprio quello a cui ci ha abituato il sonatismo di matrice tedesca) che conduca alla ripresa. Le due possibilità descritte da Galeazzi corrispondono quindi piuttosto bene alla prima e alla terza da noi individuate, laddove è evidente che la seconda rappresenterebbe un "salto" diretto dalla fine dell'esposizione alla *modulazione*. Quanto alla condotta di quest'ultima, si dice solo che

deve a poco a poco avvicinarsi fin tanto che cada naturalmente bene e regolarmente la Ripresa. [...] [Se si riprende col primo tema] è necessario che il Motivo stesso sia a poco a poco condotto alla Quarta del Tono, e poi faccia cadenza alla Quinta [...] Se poi si è fatto uso del secondo modo di riprender cioè dal Passo Caratteristico, allora la Modulazione si lascia alla Quinta del Tono [...] ed anche in questo caso è bene toccare in qualche luogo, benché alla sfuggita, la modulazione alla quarta del Tono.⁸⁹

Come si vede, non ci sono né indicazioni di tipo fraseologico, né percorsi armonici tipo suggeriti, ma solo una generica raccomandazione a che la fine della modulazione tocchi il IV

⁸⁸ GALEAZZI 1796 [1800], p. 258s.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 259.

e il V grado al fine di concatenarsi convincentemente con la ripresa. Proviamo allora a vedere da vicino un esempio per ciascuna delle tre possibilità sopra evidenziate.

Nello sviluppo di *Médée*, Cherubini inizia "beethovenianamente" trasponendo il primo tema (indicato con la lettera *a* nell'analisi proposta nel cap. IV), che era in fa minore, nel tono di la bemolle maggiore in cui si è appena conclusa l'esposizione; alla sesta misura, un altro frammento (*e*) permette di modulare a si bemolle minore, dove torna *a*; analogamente, si procede poi a do minore (mis. 175); lo stesso *do*, dopo una lunga insistenza sulla sesta eccedente tedesca costruita su re bemolle (mis. 181-186) diventa dominante, e occupa tutte le misure rimanenti fino alla ripresa, che presenterà il secondo tema trasposto in fa maggiore:

The image displays three systems of musical notation from the development section of Cherubini's *Médée*. The top system shows a single staff with a melodic line and a bass line. The middle system consists of two staves (treble and bass clef) with a complex harmonic texture. The bottom system also consists of two staves, continuing the harmonic and melodic development. The notation includes various chords, including the German sixth chord mentioned in the text, and dynamic markings such as *ff* and *f*.



Es. 37. Cherubini, *Médée*, mis. 159-198.

Tra gli artifici che si possono incontrare in uno sviluppo d'*ouverture* non manca nemmeno quello che in Beethoven chiamiamo falsa ripresa, ossia un'anticipazione della ripresa in una tonalità "sbagliata": ad esempio Mayr, in *Ginevra di Scozia*, al termine dello sviluppo riprende il secondo tema in si bemolle maggiore (VI grado del tono d'impianto *re*), in attesa di ricondurlo alla "corretta" tonalità di re maggiore (è uno dei casi in cui la ripresa contiene il solo secondo tema, v. *infra*); similmente Pavesi, in *Odoardo e Cristina*, al termine dello sviluppo riprende il secondo tema prima in fa maggiore (III grado del tono d'impianto), per poi ricondurlo a re maggiore (ripresa).

Nella sezione centrale di *Cinna*, Paër colloca un episodio che, partendo da fa maggiore (VI grado della tono di *la* in cui si conclude l'esposizione, raggiunto con una cadenza d'inganno), attraversa con materiale nuovo le tonalità di fa, sol, mi, la per tornare infine a re maggiore da cui inizia la ripresa:

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is divided into two sections: "Fine esposizione" and "sviluppo". The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as "f" (forte) and "Cresc." (Crescendo). The woodwind parts include flutes, oboes, and bassoons, while the string parts are represented by five staves.

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The woodwind parts include flutes, oboes, and bassoons, while the string parts are represented by five staves.

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The score includes parts for Oboe 1, Oboe 2, and Bassoon, along with string parts. The notation is dense and includes various dynamic markings and articulations.

Handwritten musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The piano part includes chords and melodic lines.

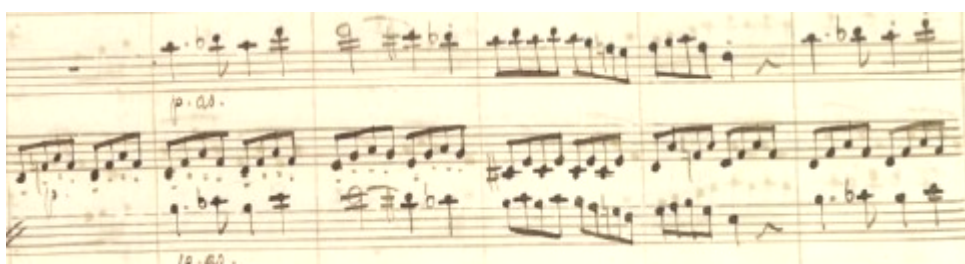
Handwritten musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures and melodic fragments. The score includes the lyrics "je n'ai" and "je n'ai".

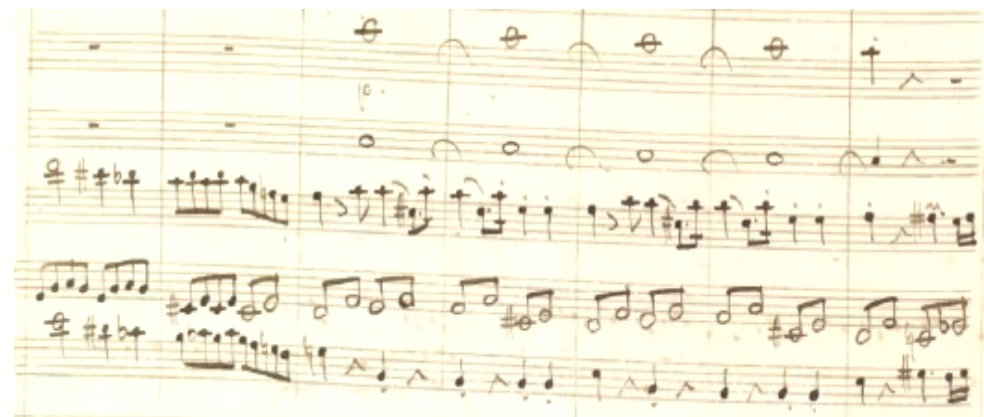
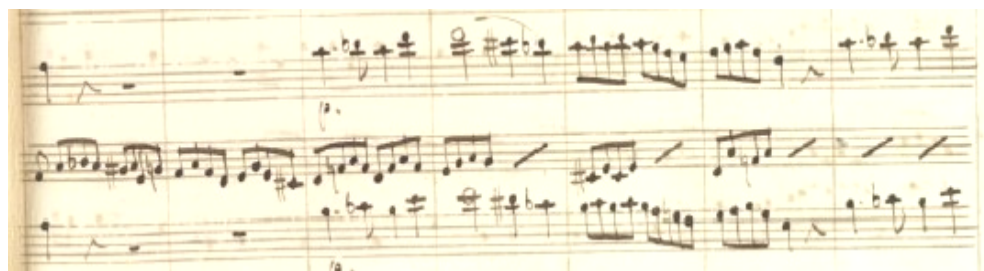
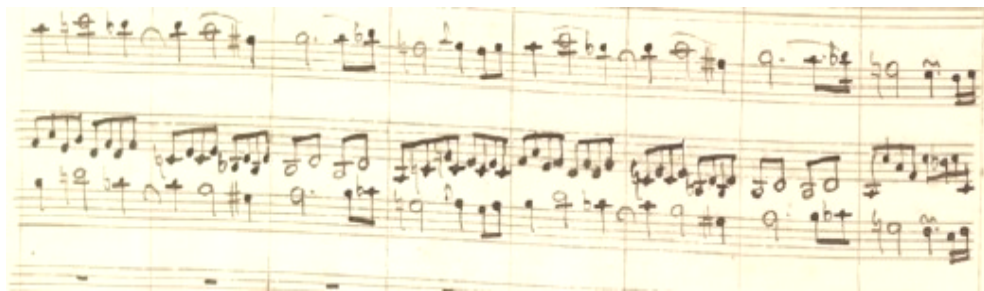
Handwritten musical score for the third system, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment consists of chords and melodic lines. The score includes the lyrics "je n'ai" and "je n'ai".



Es. 38. Paër, *Cinna*, mis. 98-137.

Ne *L'intrigo della lettera*, Mayr, conclusa regolarmente l'esposizione del secondo tema alla dominante *la* del tono d'impianto (*re* maggiore), enuncia un nuovo tema in *re* minore (indicato con la lettera "m" nella relativa scheda al cap. IV); lo stesso motivo viene ripetuto tale e quale a mis. 140 (a riprova del fatto che si tratta proprio di un tema), al cui termine una sesta eccedente costruita su *si* bemolle realizza una cadenza sulla dominante, con tanto di fermata, perfetta per la ripresa del primo tema in *re* maggiore:





Es. 39. Mayr, *L'intrigo della lettera*, mis. 111-157

Come si vede da questi pochi esempi, la relativa assenza di normatività di questa parte dell'*ouverture* lasciava un ampio ventaglio di discrezionalità alle scelte dei compositori, scelte che potevano essere condizionate sia dal tempo disponibile tra la commissione e la data fissata per la prima esecuzione, sia dall'inclinazione o dal gusto degli stessi (dopotutto, come si è visto nel cap. II, il pubblico non era lì per ascoltare una sinfonia, ma un'opera). Non stupisce quindi che la possibilità di inserire nell'*ouverture* una sezione di sviluppo sia stata sfruttata da Rossini una sola volta (v. cap. I), seppure in modo magistrale, ne *Le siège de Corynthe*, guarda caso composta per le scene parigine, dove il pubblico -visti i precedenti di Gluck, Grétry, Méhul, Cherubini- doveva nutrire aspettative maggiori rispetto a quello dei teatri italiani.

LA RIPRESA

Come accennato nel paragrafo precedente, al termine della sezione centrale la *modulazione* deve condurre in maniera naturale alla ripresa, la quale secondo Galeazzi si può fare in due modi:

Se il pezzo è lungo si riprende il vero Motivo nel Tono principale, se poi non si voglia tanto allungar la Composizione basterà riprendere in sua vece il Passo caratteristico nello stesso Tono Fondamentale trasferito. [...] La replica poi de' tre ultimi periodi della prima parte [il passo caratteristico, il periodo di cadenza e la coda, N.d.A.] si fa trasportandoli nel Tono principale, e scrivendoli l'un dopo l'altro coll'ordine stesso, che avevano nella prima parte. Il Passo Caratteristico deve esser lo stesso di quello della prima parte (mutato solo il Tono), ma il periodo di Cadenza si può variare volendo, purché conservi una tal qualche analogia con quello della prima parte.⁹⁰

Dunque, per quanto riguarda i temi, la teoria prevede che li si possa riprendere entrambi, nello stesso ordine (ma colla trasposizione del secondo nel tono d'impianto), oppure soltanto il secondo. In realtà abbiamo visto nel capitolo precedente che la prassi è un po' più varia di così: se sessantaquattro delle centoventinove *ouverture* esaminate effettivamente presentavano entrambi i temi nell'ordine, e in diciotto soltanto il secondo, abbiamo trovato ben ventotto casi in cui la ripresa avveniva per il solo primo tema, e sei in cui l'ordine dei fattori veniva invertito. Inoltre, quando vengono ripresi entrambi i temi, la loro ritrovata unità tonale rende

⁹⁰ GALEAZZI 1796 [1800], p. 258s

superflua la transizione, che può quindi essere tralasciata (cfr. ad esempio Bianchi, *Acì e Galatea*; Cherubini, *Le crescendo*; Cimarosa, *Il matrimonio segreto*; Gnecco, *Edippo a Colono*; P. C. Guglielmi, *Amor tutto vince*; Manfroce, *Ecuba*; Mayr, *L'intrigo della lettera, Cora*; Nasolini, *Merope*; Paër, *La virtù al cimento*; Paisiello, *La locanda, La Daunia felice*; Salieri, *L'Angiolina*; Zingarelli, *Il mercante di Monfregoso*), oppure modificata per non modulare. Ma la fantasia dei compositori non manca di presentarci ulteriori varianti: in due casi (Spontini, *I puntigli delle donne* e *L'eroismo ridicolo*) il secondo tema viene ripreso -in posizione "corretta"- al IV grado invece che al I; ne *L'hôtellerie portugaise* di Cherubini, la ripresa inizia dalla transizione; in *Anacréon*, sempre di Cherubini, il secondo tema, presentato dopo lo sviluppo, si sovrappone contrappuntisticamente al primo nella ripresa. Mayr poi sembra cercare spesso soluzioni diverse tali da eludere le aspettative: ne *Le due giornate*, dopo la ripresa del primo tema è inserito un vero e proprio sviluppo (che invece non c'era stato dopo l'esposizione), a carattere imitativo e basato sullo stesso tema, cui segue la regolare ripresa della transizione e il secondo tema; similmente ne *Il ritorno di Ulisse*, dopo la ripresa del primo tema viene inserito uno sviluppo basato su frammenti del secondo, in attesa di riprendere correttamente quest'ultimo in tono d'impianto; in *Cora*, i temi vengono entrambi variati nella ripresa; in *Elisa*, la ripresa del secondo tema viene inserita in mezzo tra gli elementi *a* e *b* del primo tema; in *Un vero originale* il secondo tema viene ripreso prima al IV grado, poi in tonica. Si direbbe insomma che la raccomandazione che un secolo più tardi Arnold Schönberg era solito fare ai propri allievi, affinché evitassero la "ripresa del salumiere" introducendo in quest'ultima sezione opportuni motivi d'interesse, fosse già ben presente alla parte più avvertita e avanzata dei compositori operistici dell'epoca in esame.

LA CODA E LA STRETTA

La Coda poi si può anche tralasciare, o affatto mutarla, se non si voglia replicare tal quale fu nella prima parte [...]. Praticasi qui un bellissimo artificio, ed è di ricapitolare nella Coda il Motivo della prima parte, o il Preludio, se vi fu, o alcun altro passo più rimarchevole, e che chiuda bene, il che produce un meraviglioso effetto rinnovando l'idea del Tema della Composizione, e collegandone le sue parti.⁹¹

Abbiamo già dato conto nel cap. IV del fatto che la coda, per quanto opzionale, è di fatto un elemento molto frequente in chiusura di un'*ouverture*, dal momento che l'abbiamo trovata in ben settantasei casi (contro i soli trentadue di coda al termine dell'esposizione) su

⁹¹ GALEAZZI 1796 [1800], p. 259.

centoventinove. Esattamente come quella che può concludere la ripresa, si tratta di un prolungamento della fase di cadenza; tuttavia in qualche caso abbiamo trovato riscontro alle parole di Galeazzi, secondo cui è possibile qui riprendere ancora un'ultima volta il motivo della prima parte, cioè il primo tema: ad esempio Andreozzi, *Il trionfo di Tomiri*; Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, *Le astuzie femminili*; Farinelli, *La Pamela maritata*; Garcia, *Il califfo di Bagdad*; P. C. Guglielmi, *Amori e gelosie tra congiunti*; Mayr, *Le finte rivali*, *L'amor coniugale*, *Un vero originale*, *Il ritorno di Ulisse*; Mellara, *Zilia*; L. Mosca, *L'audacia delusa*; Nasolini, *La Merope*; Orgitano, *L'infermo ad arte*; Paër, *La virtù al cimento*; Paisiello, *La locanda*, *Didone abbandonata*; Pavesi, *L'avvertimento ai gelosi*; Portogallo, *L'inganno poco dura*; Weigl, *Il rivale di se stesso*. Abbiamo anche ricordato che è invece rarissimo il ritorno nella coda del preludio (in particolare due casi in Mayr: v. *supra*, *sub* Introduzione).

Più interessante è l'emersione, descritta alla fine del cap. IV, di un episodio più rapido con funzione di stretta conclusiva, incontrata in quindici casi e statisticamente in crescita costante tra il 1796 e il 1815. Difficile non ricordare a questo proposito l'inserimento da parte di Beethoven di una stretta nel finale della *Leonore n. 3* op. 72a, tanto più significativo se si ricorda che invece non ci sono episodi del genere nei primi movimenti delle sue nove sinfonie. Per tornare a noi, comunque, ne abbiamo trovato in: Cherubini, *Elisa*, *Le crescendo*; Andreozzi, *Arsinoe*; Paër, *Cinna*; Mayr, *Argene*; Portogallo, *Oro non compra amore*; P. C. Guglielmi, *Amor tutto vince*; Generali, *L'idolo cinese*, *Le lagrime d'una vedova*, *Adelina*; Pavesi, *Odoardo e Cristina*; Coccia, *Amore e dovere*, *Clotilde*; G. Mosca, *La diligenza a Toigni* e *Don Gregorio imbarazzato*. Premesso che in ogni caso la stretta implica un crescendo sia ritmico che dinamico, i casi che abbiamo trovato possono essere raggruppati in tre tipologie ricorrenti: nella prima (A nella tabella qui sotto), la stretta prosegue la cadenza, eventualmente su materiale nuovo; nella seconda (B), la stretta ripropone un'ultima volta il primo tema, in un tempo più veloce; nella terza infine (C), la stretta inizia con un *crescendo* (simile per struttura a quelli visti a fine esposizione/ripresa), eventualmente su pedale, e termina con i consueti giri cadenzali:

compositore	stretta di tipo A	stretta di tipo B	stretta di tipo C
Andreozzi	Arsinoe		
Cherubini	Elisa	Le crescendo	
Coccia	Clotilde		Amore e dovere
Generali	L'idolo cinese		Le lagrime d'una vedova
			Adelina

P. C. Guglielmi		Amor tutto vince	
Mayr			Argene (su ped.)
G. Mosca	La diligenza a Toigni		Don Gregorio imbarazzato
Paër			Cinna (su ped.; anche citaz. I T)
Pavesi	Odoardo e Cristina		
Portogallo	Oro non compra amore		

Tab. 3. Tipologie di stretta

LE ORCHESTRE

Come si è visto nei paragrafi precedenti, la stesura di un'*ouverture* operistica nel periodo rivoluzionario comporta un alto tasso di normatività: non solo la forma generale, ma anche i singoli elementi che la compongono, appartengono a un ristretto ambito di possibilità tra le quali il compositore può scegliere. Questo discorso vale anche per la strumentazione? Abbiamo già detto, parlando dei temi, che la tendenza rossiniana ad affidare il primo tema agli archi e il secondo ai fiati era solo una delle scelte possibili; ci chiediamo adesso, più in generale, se il concetto stesso di orchestra fosse in qualche modo fisso, o se ci fosse -e in che misura- una certa libertà di impiegare gli strumenti che si preferivano. Questo tipo di indagine dovrebbe essere condotto osservando il problema da due punti di vista: da un lato gli organici riscontrabili nelle partiture, nelle quali possiamo vedere con una certa precisione per quali e quanti strumenti si scrivesse; dall'altro gli organici disponibili nei vari teatri, piuttosto variabili sia in relazione all'importanza del teatro (le risorse del San Carlo o della Fenice erano evidentemente superiori a quelle di teatri più piccoli), sia in relazione all'instabilità politica, economica e militare che le campagne napoleoniche portarono con sé. E' infatti evidente che le partiture devono essere state il risultato, il punto d'incontro tra le esigenze dei compositori e le possibilità dei teatri.

Per cominciare, dunque, abbiamo riassunto nella tabella qui di seguito le informazioni ricavabili dalle partiture. I dati andranno letti tenendo conto che le stesse, mentre ci danno informazioni precise sul numero e genere degli strumenti a fiato, rimangono generiche per quanto riguarda gli archi (normalmente notati in v.ni I, II, v.le e bassi, con questi ultimi

raramente distinti tra vc e ctb; non sono mai presenti specificazioni sul loro numero); per quanto riguarda le percussioni, inoltre, mentre strumenti particolari come tamburo (grande o piccolo), gran cassa e simili sono di solito specificati, è possibile che in qualche caso si sia protratta la prassi barocca di non scrivere i timpani, dandone per scontata la presenza ogni volta che ci sono le trombe. Rara è inoltre la presenza nell'*ouverture* della banda, elemento invece molto frequente negli atti veri e propri.

autore	titolo	genere	luogo 1^ escuz.	legni	ottoni	perc.	archi
Cherubini	Lodoiška (1791)	comédie héroïque	Parigi, T. Feydeau	2.2.2.2	2.2.1	timp.	x
Marinelli	Quinto Fabio (1791)	opera seria	NA, S. Carlo	2.2.2.2	2.2.0		x
Paisiello	La locanda (1791)	dramma giocosso	NA, Fiorentini	2.2.0.2	2.0.0		x
Bianchi	Aci e Galatea (1792)	dramma semiserio	VE, S. Benedetto	0.2.0.2	2.0.0		x
Cimarosa	Il matrimonio segreto (1792)	mel. giocosso	Vienna, Burgtheater	0.2.2.2	2.2.0		x
Marinelli	Lo sposo a forza* (1792)	opera buffa	NA, Fiorentini	0.2.2.1	2.0.0		x
Paër	Circe (1792)	opera seria	VE, S. Samuele	0.2.0.2	2.0.0		x
Paisiello	I giuochi d'Agrigento (1792)	dramma per musica	VE, Fenice	0.2.0.2	2.0.0	timp.	x
Paisiello	Elfrida (1792)	opera seria	NA, S. Carlo	2.2.2.2	2.2.0		x
Zingarelli	Il mercato di Monfregoso (1792)	opera buffa	MI, Scala	2.2.0.2	2.0.0		x
Andreozzi	Saulle (1794)	opera seria	NA, Fondo	2.1.2.2	2.2.0		x
Bianchi	Ines de Castro (1794)	opera seria	NA, S. Carlo	0.2.0.2	2.0.0		x

Cherubini	Elisa (1794)	opéra comique	Parigi, T. Feydeau	2.2.2.2	4.0.0	timp.	x
Cimarosa	Le astuzie femminili (1794)	mel. giocoso	Na, Fiorentini	0.2.2.2	2.0.0		x
Paër	Il matrimonio improvviso (1794)	fars	VE, S. Moisè	0.2.0.2	2.0.0		x
Paër	Ero e Leandro (1794)	opera seria	Na, S. Carlo	2.2.2.2	2.0.0		x
Paisiello	Elvira* (1794)	opera seria	NA, S. Carlo	0.0.0.2 sul palco: 0.2.1.2	2.0.0 2.0.0		x chit.
Paisiello	Didone abbandonata (1794)	opera seria	NA, S. Carlo	2.2.2.2	2.2.0		x
Weigl	La principessa di Amalfi (1794)	dramma giocoso	Vienna, poi MI, Scala	2.2.0.2	2.2.0	timp.	x
Winter	Belisa (1794)	dramma tragicom.	VE, S. Benedetto	2.2.2.0	4.2.0	timp.	x
Andreozzi	Arsinoe (1795)	opera seria	NA, S. Carlo	2.2.2.2	2.2.0		x
P. A. Guglielmi	Il trionfo di Camilla (1795)	opera seria	NA, S. Carlo	0.2.2.2	2.2.0		x
Paër	Cinna (1795)	opera seria	PD	1.2.0.1	2.0.0		x
Salieri	Palmira regina di Persia (1795)	dramma eroicom.	Vienna, T. am Kärntnertor	2.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Tritto	Apelle e Campaspe (1795)	opera seria	MI, Scala	0.2.2.2	2.0.0		x
Cimarosa	Gli Orazi e	opera seria	VE, Fenice	1.2.2.2	2.2.0		x

	Curiazi* (1796)						
Mayr	Lodoviska (1796)	opera seria	VE, Fenice	2.2.2.2	2.2.1		x
Mayr	Un pazzo ne fa cento (1796)*	dramma giocoso	VE, S. Samuele	0.2.2.1	2.1.0	timp.	x
Nasolini	Merope (1796)	opera seria	VE, S. Benedetto	2.2.2.2	2.0.2		x
P. A. Guglielmi	La morte di Cleopatra (1796)	opera seria	NA, S. Carlo	0.2.2.2	2.2.0		x
Portogallo	L'inganno poco dura (1796)	opera buffa	NA, Fiorentini	0.2.2.2	2.0.0		x
Salieri	Il moro (1796)	opera buffa	Vienna, Burgtheater	2.2.2.2	0.2.0	timp.	x
Spontini	I puntigli delle donne (1796)	farsa	Roma	0.2.2.0	2.0.0		x
Cherubini	Medée (1797)	opéra comique	Parigi, Feydeau	2.2.2.2	4.0.0	timp.	x
Cimarosa	Artemisia regina di Caria (1797)	opera seria	NA, S. Carlo	0.2.2.2	2.2.0		x
Mayr	L'intrigo della lettera (1797)	dramma giocoso	VE, S. Moisè	1.0.0.1	2.0.0		x
Paisiello	Andromaca (1797)	opera seria	NA, S. Carlo	0.2.2.2	0.2.0		x
Paisiello	La Daunia felice (1797)	festa teatrale	FG, Pal. Dogana	0.2.0.2	2.0.0		x
Palma	Gli amanti ridicoli (1797)	opera buffa	NA, Fiorentini	0.2.2.2	2.0.0		x
Weigl	L'amor marinaro*	opera seria	Vienna, Hoftheater,	1.2.2.1	2.2.0		x

	(1797)		MI, Scala				
Cherubini	L'hôtellerie portugaise* (1798)	opéra comique	Parigi, Feydeau	2.2.2.2	2.2.1	timp.	x
Mayr	Che originali (1798)	farsa	VE, S. Benedetto	2.2.2.2	2.0.0		x
Paër	La virtù al cimento (1798)	dramma semiserio	PR	1.1.2.2	2.2.0		x
Paisiello	L'inganno felice (1798)	opera buffa	NA, Fondo	0.1.1.2	2.0.0		x
Spontini	L'eroismo ridicolo (1798)	farsa	NA, Nuovo	0.2.1.1	2.0.0		x
Zingarelli	Ines de Castro (1798)	opera seria	MI, Carcano	1.2.2.2	2.2.1.1	timp.	x
Cherubini	La prisonnière (1799)	opéra comique	Parigi, Montansier	1.1.2.1	2.0.1		x
Mayr	L'avaro (1799)	farsa	VE, S. Benedetto	1.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Mayr	Labino e Carlotta* (1799)	farsa	VE, S. Benedetto	1.2.2.2	2.2.0		x
Mayr	L'accademia di musica (1799)	farsa	VE, S. Samuele	0.2.2.1	2.2.0	timp.	x
Paër	Camilla (1799)	dramma semiserio	Vienna, Kärntnertor	2.2.2.2	2.0.0		x
Salieri	Falstaff (1799)	dramma giocoso	Vienna, Kärntnertor	2.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Cherubini	Les deux journées (1800)	comédie lyrique	Parigi, Feydeau	2.2.2.2	2.0.1	timp.	x
Mayr	La [bella] locandiera (1800)	farsa	VC	0.2.0.0	2.0.0		x

Mayr	Gli Sciti (1800)	opera seria	VE, Fenice	1.2.2.2	2.2.0		x
Salieri	Cesare nell'isola di Farmacusa (1800)	dramma eroicom.	Vienna, Kärntnertor	2.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Salieri	L'Angiolina (1800)	opera buffa	Vienna, Kärntnertor	2.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Cimarosa	Artemisia (1801)	opera seria	VE, Fenice	0.2.2.2	2.2.0		x
Mayr	Argene (1801)	opera seria	VE, Fenice	2.2.2.1	2.2.0		x
Mayr	Ginevra di Scozia (1801)	opera seria	TS	2.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Mayr	Le due giornate (1801)	dramma eroicom.	MI, Scala	1.2.2.2	2.2.0		x
L. Mosca	L'amore per inganno (1801)	opera buffa	NA, Fiorentini	0.2.2.1	2.0.0		x
Nicolini	I baccanali di Roma (1801)	opera seria	MI, Scala	0.1.1.1	2.0.0		x
Nicolini	I Manli (1801)	opera seria	MI, Scala	2.2.2.1	4.0.0	timp.	x
P.C. Guglielmi	La fiera (1801)	opera buffa	NA, Fiorentini	0.2.2.2	2.0.0		x
Paër	Achille (1801)	opera seria	Vienna	2.1.2.2	2.2.0 + banda	timp. /tamb./ tamb. grande	x
Andreozzi	Armida (1802)	opera seria	NA, S. Carlo	0.2.2.1	2.0.0		x
Andreozzi	Sesostri (1802)	opera seria	NA, S. Carlo	0.2.2.2	0.2.0		x
Farinelli	La Pamela (maritata) (1802)	farsa	VE, S. Luca	0.2.2.1	2.2.0	timp.	x
F.	Zaira (1802)	dramma	Ferrara	1.2.2.1	2.0.0		x

Federici		sacro					
Mayr	I misteri eleusini (1802)	opera seria	MI, Scala	2.2.2.2	2.2.0	timp. tambur one	x
Orgitano	L'inferno ad arte (1802)	farsa	NA, Fiorentini	0.2.2.2	2.0.0		x
P. A. Guglielmi	Siface e Sofonisba (1802)	opera seria	NA, S. Carlo	0.2.2.[2]	2.2.0		x
Andreozzi	Piramo e Tisbe (1803)	opera seria	NA, S. Carlo	2.1.2.2	2.2.0		x
Cherubini	Anacréon (1803)	opéra- ballet	Parigi, Opéra	2.2.2.2	4.2.4	timp.	x
Farinelli	I riti d'Efeso (1803)	opera seria	VE, Fenice	1.2.2.2	2.1.0	timp.	x
V. Federici	Castore e Polluce (1803)	opera seria	MI, Scala	2.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Gnecco	La prova di un'opera seria (1803)	farsa	VE?	2.2.2.2	2.0.0		x
P.C. Guglielmi	Il naufragio fortunato (1803)	opera buffa	NA, Fiorentini	0.2.2.1	0.2.1		x
P.C. Guglielmi	Asteria e Teseo (1803)	opera seria	NA, S. Carlo	0.2.2.2	2.2.0		x
Mayr	Le finte rivali* (1803)	dramma giocoso	MI, Scala	2.2.2.2	2.2.0	tamb. timp.	x
Mayr	Cora (1803)	opera seria	MI, Scala	2.2.2.1	2.2.2.1	timp. GC	x
Pavesi	L'avvertimento ai gelosi (1803)	farsa	VE, S. Benedetto	1.2.2.1	2.2.0		x
Generali	Pamela nubile	farsa	VE,	0.2.2.1	2.0.0		x

	(1804)		S. Benedetto				
Generali	La calzolaja (1804)	farsa	VE, S. Benedetto	2.2.2.1	2.2.0		x
Mayr	Elisa (1804)	opera seria	VE, S. Benedetto	0.2.2.2	2.2.0	timp.	x
P.C. Guglielmi	L'equivoco degli sposi (1804)	opera buffa	NA, Fiorentini	0.2.2.1	2.0.0		x
Portogallo	Oro non compra amore (1804)	opera seria	Lisbona	2.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Puccitta	I due prigionieri (1804)	farsa	VE, S. Moisè	1.2.2.1	2.2.0		x
Trento	Efigenia in Aulide (1804)	opera seria	NA, S. Carlo	1.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Mayr	L'amor coniugale (1805)	farsa	PD, Nuovo	1.2.2.2	2.2.0		x
P.C. Guglielmi	Amor tutto vince (1805)	opera buffa	NA, Fiorentini	1.2.2.1	2.0.0		x
Cherubini	Faniska (1806)	opéra comique	Vienna, T. am Kärntnertor	2.2.2.2	2.2.2	timp.	x
Gnecco	Alfonsina e Filandro (1806)	farsa	Dresda	1.2.2.2	2.2.0		x
P.C. Guglielmi	La sposa del Tirolo (1806)	opera buffa	NA, Fiorentini	0.2.2.1	2.0.0		x
Paisiello	Proserpina (1806-08)	tragédie lyrique	NA	2.2.2.2	2.2.1	timp.	x
Andreozzi	Il trionfo di Tomiri (1807)	oratorio/ opera seria	NA, S. Carlo	2.2.2.2	2.2.0		x

P.C. Guglielmi	Amori e gelosie tra congiunti* (1807)	opera buffa	NA, Fiorentini	1.1.2.2	2.0.0		x
Spontini	La vestale* (1807)	tragédie lyrique	Parigi, Opéra	2.2.2.2	4.2.3	timp.	x
Generali	L'idolo cinese (1808)	dramma giocoso	NA, Nuovo	1.2.2.1	2.2.0	timp.	x
Generali	Le lagrime d'una vedova (1808)	farsa	VE, S. Moisè	1.2.2.1	2.2.0		x
Gnecco	Edippo a Colono (1808)	opera seria	NA, S. Carlo	2.2.2.2	2.2.0		x
Mayr	Un vero originale (1808)	opera seria (?)	Roma	2.2.1.2	2.0.0		x
Orlandi	La dama soldato (1808)	dramma giocoso	MI, Scala	2.2.2.2	2.2.0		x
Pavesi	La festa della rosa (1808)	opera buffa	VE, Fenice	1.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Pavesi	Il servo padrone (1808)	opera buffa	BO, Marsigli- Rossi	2.0.2.2	2.0.0		x
Weigl	Il rivale di se stesso (1808)	opera buffa (?)	MI, Scala	2.2.2.2	2.2.0	timp.	x
Mayr	Il ritorno di Ulisse (1809)	opera seria	VE, Fenice	???	???		
Paër	Agnese (1809)	dramma semiserio	PR	2.0.2.1	2.0.0		x
Pavesi	Il trionfo delle belle (1809)	farsa	VE, S.Moisè	1.2.2.1	2.0.0		x
Cherubini	Le crescendo* (1810)	opéra bouffon	Parigi, Opéra C comique				

Generali	Cecchina suonatrice di ghironda (1810)	farsa	VE, S. Moisè	1.2.2.1	2.2.0		x
Pavesi	Odoardo e Cristina (1810)	opera seria	NA, S. Carlo	1.2.2.2	2.2.0.1	timp.	x
Coccia	Amore e dovere (1811)	farsa	VE, S. Moisè	1.2.2.1	2.2.0		x
Mellara	Zilia (1811)	farsa	PD, indi VE, Fenice	1.2.1.1	2.0.0		x
G. Mosca	I pretendenti delusi* (1811)	opera buffa	MI, Scala	2.2.2.2	2.2.0	tamb. mil. timp.	x
Generali	Adelina (1812)						
Manfroce	Ecuba (1812)	farsa	VE, S. Moisè	1.2.2.1	2.2.0	timp.	x
G. Mosca	I tre mariti (1812)	farsa	VE, S. Moisè	1.2.2.1	2.0.0		x
Capotorti	Marco Curzio (1813)	opera seria	NA, S. Carlo	2.2.2.2	2.2.2		x
Cherubini	Les Abencérages (1813)	tragédie lyrique	Parigi, Opéra	2.2.2.2	4.2.3	timp.	x
Garcia	Il califfo di Bagdad (1813)	opera buffa	NA, Fondo	1.2.2.2	2.0.0		x
Generali	La contessa di Colle erboso (1813)	opera buffa	TO, Regio?	1.0.2.1	2.2.0		x
G. Mosca	La diligenza a Toigni*(1813)	opera buffa	NA, Fiorentini	1.2.2.1	2.0.0		x
G. Mosca	Don Gregorio imbarazzato (1813)	opera buffa	NA, Fiorentini	1.2.2.1	2.0.0		x

L. Mosca	L'audacia delusa (1813)	opera buffa	NA, Fiorentini	1.2.2.1	2.0.0		x
Capotorti	Ernesta e Carlino (1815)	opera semiseria	NA, Fiorentini	2.2.2.1	2.0.0		x
Andreozi	Il trionfo di Alessandro (1815)	opera seria	Roma, Argentina	2.2.2.2	2.2.3		x
Coccia	Clotilde (1815)	opera semiseria	VE, S. Benedetto	1.2.2.2	2.2.0	GC	x

Tab. 4. Organici delle *ouverture*

Dalla tabella qui sopra possiamo dedurre che: 1) gli archi sono sempre presenti, il motto ottocentesco per cui "*l'orchestre, c'est le quatuor*" era evidentemente già ben insediato nell'epoca in esame, ma il loro numero effettivo deve essere desunto sia induttivamente dal "peso" dei fiati e delle percussioni, sia da eventuali informazioni d'archivio sulle singole orchestre; 2) i legni sono anch'essi sempre presenti, ma in numero variabile, da un minimo di due a un massimo di otto, mentre la distribuzione 2.2.2.2 non viene mai superata; 3) per quanto riguarda gli ottoni, i corni sono sempre presenti (tranne quattro eccezioni) in numero di due, più raramente a quattro (in sette casi, di cui cinque però legati alla destinazione per i teatri parigini); le trombe sono presenti in settantatre casi, solitamente a due, in un caso a uno; più raro invece incontrare i tromboni (quindici casi, solitamente uno o due, soltanto verso la fine del periodo considerato tre, e in un solo caso quattro), mentre la presenza della tuba è attestata in soli tre casi, a partire dal 1798. Non è peraltro operabile una distinzione tra generi, nel senso che i fiati nel complesso risultano altrettanto presenti nelle farse che nell'opera seria, onde eventuali organici più "leggeri" nei teatri destinati alla farsa o all'opera buffa (spesso sale più piccole, come San Benedetto e San Moisè a Venezia, o il Teatro del Fondo e quello dei Fiorentini a Napoli) dovrebbero essere desunte da informazioni sul numero degli archi in servizio in quelle sale.

Sul numero e la proporzione degli archi, ci offre ancora una volta una preziosa testimonianza Francesco Galeazzi, il quale nel primo volume del suo trattato, al par. 288, dopo aver illustrato le qualità richieste a un buon primo violino (di spalla), prosegue:

ecco come potremo ben proporzionare le parti di un'orchestra: Per osservazione fatta, in un'orchestra di 4 Violini basta un Violoncello, ed una Viola (se non ve ne sian due di obbligate). Da' 4 fino agl'8, bisogna aggiungervi un Controbasso, ed un'altra Viola, dagl'8 fino a' 12, si debbono accrescer due altri bassi, un Violoncello cioè ed un Controbasso, restando ancora due Viole. Da' 12 a' 16 si possono accrescer due altri bassi come sopra, e due Viole, ma crescendo ancora il numero de' Violini, si potrà aggiungere per ogni 6 Violini un basso di più; cioè alternativamente un Violoncello, ed un Controbasso, ed una Viola. Quanto agli stromenti da fiato, essendo questi sensibilissimi, basterà due per sorta in qualunque orchestra non passi i 16 Violini, ma passando tal numero converrà raddoppiare le coppie de' detti istromenti. Queste proporzioni poi si possono variare secondo i casi, prendendo in considerazione la qualità de' Professori, che vi s'impiegano, la spesa, che si vuole fare, ed altre simili circostanze.⁹²

Questo comporta un rapporto -valido per lo meno per l'ultima decade del '700- di circa 2:1 tra i violini e il resto degli archi, rapporto che era invece solitamente di 3:2 o persino di 1:1 nei teatri d'Oltralpe, e che sarà poi accolto anche in Italia nei primi decenni dell'Ottocento⁹³. In effetti anche gli organici documentati presso i vari teatri della penisola, sembrano confermare sia queste proporzioni tra gli archi, sia la presenza dei fiati nella misura riscontrata nelle partiture (legni a due, corni e trombe da due a quattro, tromboni rari e tuba rarissima), sia l'esiguo numero di percussioni oltre i timpani⁹⁴. In compenso, si osserva dappprincipio la presenza di due cembali (uno per i recitativi e uno per il continuo in orchestra), poi ridotti a uno per i soli recitativi; il cembalo (nome sotto il quale si deve probabilmente intendere un pianoforte almeno dall'inizio dell'Ottocento) scomparirà poi del tutto intorno alla metà del secolo.

SCRITTURA E IMPROVVISAZIONE

Quello di guardare alla musica del passato esclusivamente in base alle sue testimonianze scritte è probabilmente un modo molto novecentesco di pensare. Recenti studi, sia nell'ambito della prassi strumentale solistica che di quella corale hanno invece documentato per l'intero arco temporale che va dal '500 alla fine del '700, la presenza di una massiccia componente improvvisativa nel far musica in Europa a qualsiasi livello. In particolare, mentre alcuni aspetti dell'improvvisazione solistica -in particolare alla tastiera-

⁹² GALEAZZI 1791 [1799], p. 215.

⁹³ Cfr. MEUCCI 1994, pp. 436 e 442.

⁹⁴ Oltre al citato testo di Meucci, cfr. PIPERNO 1996, pp. 119-221.

erano noti e studiati da tempo, sono state riportate all'attenzione degli studiosi innumerevoli fonti che attestano la presenza di forme di improvvisazione polifonico-corale e di un sistema di regole tale da permetterne la realizzazione da parte di gruppi più o meno ampi⁹⁵; non solo, ma tale prassi risulta essere stata ampiamente diffusa in epoche -come il '700- per le quali siamo sempre stati abituati a pensare che "la musica" fosse quella che ci avevano tramandato le fonti scritte, al massimo da completare con la giusta ornamentazione e qualche cadenza...

⁹⁶Nella stessa direzione vanno anche i recenti studi sui cosiddetti partimenti, che hanno portato alla riscoperta di una tradizione didattica fondamentale specialmente per la scuola operistica napoletana e più in generale italiana, interamente basata su un sistema ibrido di scrittura e improvvisazione⁹⁷. Viene a questo punto spontaneo chiedersi -dal momento che quasi tutti i compositori studiati sopra erano di formazione napoletana o erano stati allievi di maestri napoletani- se, e in quale misura, le partiture operistiche del periodo che ci interessa riflettano la realtà musicale che documentano: ossia, esisteva anche in orchestra -visto che lo si faceva nei cori delle cattedrali più importanti- un'abitudine all'improvvisazione? E' possibile istituire un parallelo tra il ruolo del compositore-concertatore e quello di un maestro di coro/maestro di cappella che istruiva il coro a improvvisare *super librum*? Pare che ad oggi quella che potremmo definire *improvvisazione orchestrale* non sia ancora stata studiata neppure dagli specialisti dell'improvvisazione, tuttavia qua e là nelle partiture ci è sembrato di coglierne qualche indizio.

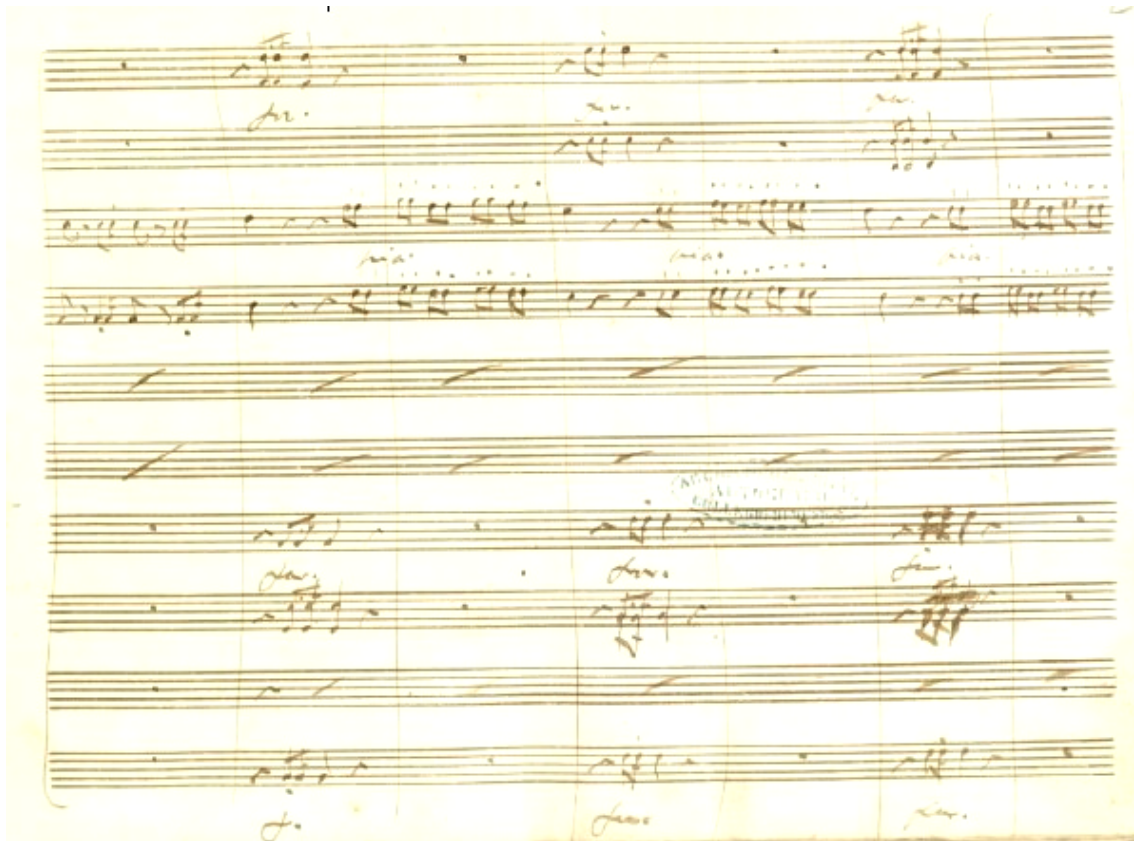
Un primo aspetto che desta un certo sconcerto è il senso di vuoto che domina alcune partiture, e non solo di autori minori: ad esempio, come è possibile che Paisiello sia stato considerato uno dei più grandi operisti del suo tempo quando nelle sue opere -e nelle sue *ouverture*- troviamo poco più che armonie di tonica e di dominante, e una strumentazione poco più che banale?

⁹⁵ Sulla (recente) riscoperta del contrappunto vocale improvvisato, cfr. HAYMOZ 2016.

⁹⁶ Per una storia dell'improvvisazione vocale contrappuntistica, cfr. CANGUILHEM 2016.

⁹⁷ Cfr. in particolare SANGUINETTI 2012, e GJERDINGEN 2010, p. 43-70.

IV. *Allegretto* *Quartetto*
 D.D.
 Solo.
 Clarinetto
 con Bassi
 Trombe
 Fagotti
 The *Allegretto*



Es. 40. Paisiello, *Andromaca*, mis. 1-20

Un altro aspetto è l'apparente "velocità" di scrittura delle partiture: in molti casi incontriamo due sole linee, quella melodica (v.ni I) e quella del basso, dalle quali con raddoppi di terza, sesta e ottava si ricavano tutte le altre:

Sinfonia

Violini

Viola

Oboe

Clarinetto in B \flat

Coro in E \flat

Trombe in B \flat

Fagotto

Timpani in B \flat

1 a no. grancassa

Es. 41. Farinelli, *La Pamela*, mis. 1-3

E' evidente che in un caso come questo il raddoppio dei violini II una terza sotto, protrandosi per l'intera introduzione (mis. 1-11), non avrebbe neppure avuto bisogno di essere scritto, in quanto -laddove non avessero provveduto gli stessi strumentisti di propria iniziativa- sarebbe stata sufficiente un'istruzione in tal senso da parte del direttore in fase di concertazione. Certo, siamo nel campo delle congetture, ma possiamo essere sicuri che la scarsa scrittura orchestrale degli operisti italiani della seconda metà del '700 -persino nell'unico pezzo appositamente scritto per l'orchestra, l'*ouverture*- rifletta davvero l'inezienza della composizione?⁹⁸

⁹⁸ Aggiungo a questo punto un ricordo biografico, seppur talmente lontano nel tempo da non poter essere preso seriamente come prova: quando nel 1994 cominciai la mia esperienza al Teatro alla Scala, un anziano maestro di sala italiano, di lunga e autorevole esperienza, era solito, quasi scherzando, aggiungere raddoppi di terza o di sesta sotto le melodie principali delle opere di Donizetti e Verdi. La cosa per me sorprendente era che funzionavano per frasi intere -non solo per qualche passo- quasi fossero stati previsti dai compositori stessi. Ovviamente il gioco si esauriva nelle prove al pianoforte, ma alla luce di esempi come quello sopra riportato è lecito chiedersi se non fosse qualcosa di più di un gioco: forse un'eco lontana di una prassi molto più antica?

Un terzo elemento di sospetto è l'adozione, a volte, di percorsi che appaiono direttamente ricavati dall'insegnamento dei partimenti. Uno dei suoi elementi fondamentali è la cosiddetta *regola dell'ottava*, con il quale i maestri napoletani insegnavano ai loro allievi a porre sopra le note di una scala ascendente o discendente una ben precisa successione di accordi:



Es. 42. La regola dell'ottava secondo Durante.

Lo scopo era, evidentemente, quello di fornire un prontuario armonico per movimenti di grado congiunto nel basso, che sarebbero stati da intendersi appunto come frammenti, sezioni di quella scala; raramente, tuttavia, ci si sarebbe trovati nella condizione di utilizzare - nell'improvvisazione come nella composizione scritta- un'intera scala, nell'ambito di un'ottava. Tuttavia, il seguente passo della *Proserpina* di Paisiello sembra proprio la diretta applicazione della regola dell'ottava, con l'aggiunta di un disegno melodico ai violini I, disegno che avrebbe potuto in fondo essere benissimo improvvisato da un violinista con un minimo di esperienza in questo senso:

V.ni I
V.ni II
V.le
Bassi

Es. 42. Paisiello, *Proserpina*, mis. 11-18

Il frammento costituisce anzi la prima parte del tema (unico) dell'Allegro di questa *ouverture*.

Nelle centoventinove partiture analizzate nel cap. IV, e specialmente in quelle più risalenti e di compositori di area napoletana, abbiamo trovato innumerevoli esempi riconducibili a situazioni come quelle sopra descritte, esempi che potrebbero quindi riflettere un approccio pratico alla stesura di un'*ouverture*: come era stato abituato a fare durante l'apprendistato sui partimenti, un compositore avrebbe potuto stendere un canovaccio, in cui scrivere il percorso armonico e le linee melodiche fondamentali, dando poi istruzioni ai suonatori delle altre parti per i raddoppi di terza, sesta, ottava, e per eventuali imitazioni (anche questo campo rientrava nell'iter formativo dei partimenti). Non solo, ma anche il percorso armonico può essere visto come il risultato di una centonizzazione, ovvero dell'impiego di formule armoniche (cadenze, regola dell'ottava, basso che sale di quarta e scende di quinta, basso che sale di terza e scende di seconda, ecc.) apprese dai partimenti e poi variamente combinate -e diluite, viste le maggiori durate- a formare una composizione orchestrale la cui macrostruttura era anch'essa prestabilita nell'ambito di un ristretto numero di soluzioni possibili (introduzione lenta sì o no, allegro in forma sonata mono- o bitematico, con o senza sviluppo, ecc). Ora, se la trasparenza e semplicità dello stile classico è stata spesso considerata come il frutto della reazione agli eccessi del contrappunto dell'epoca precedente, il contrasto con partiture che riportano una ben diversa densità e complessità di scrittura -come quelle di Cherubini e Spontini- potrebbe anche essere la prova, oltre che di un diverso approccio semiologico, di un desiderio di affrancamento da quella prassi, nella direzione di una sempre maggiore fissità dell'atto creativo, *scritto*, cui corrisponderebbe una sempre minore libertà al momento dell'esecuzione: una tendenza che -guarda caso- corrisponde perfettamente a quanto da tempo osservato anche in fatto di ornamentazione, variazioni e cadenze delle parti cantate, per le quali il periodo di interregno tra Mozart e Rossini fu fondamentale nel ricondurre drasticamente "all'obbedienza" interpreti abituati alle magnifiche follie del barocco e del periodo galante. Pur rimanendo in un ambito congetturale, questa ipotesi potrebbe modificare radicalmente l'intera nostra comprensione di questo repertorio, contribuendo a spiegare l'insistenza con cui procedimenti formulari sembrano governare la composizione, dai suoi aspetti macrostrutturali ai dettagli più minuti.

CAPITOLO VI

Conclusioni

Nei capitoli precedenti, dopo aver fatto il punto sul *corpus* delle sinfonie rossiniane, abbiamo avuto modo di verificare da un lato quali fossero i presupposti teorici ed estetici dell'*ouverture*, dall'altro, dopo una doverosa indagine sulle cronologie dei principali teatri italiani, si è preso in esame un campione significativo di *ouverture*, la cui analisi ha permesso di fare alcune riflessioni sia sull'approccio alla forma da parte dei compositori, sia -anche per mezzo del metodo statistico- sull'incidenza di singoli aspetti e sull'evoluzione complessiva della forma stessa. Tenteremo quindi di dare qualche risposta alle numerose domande poste nell'introduzione.

La prima di queste riguardava il percorso attraverso cui dai due modelli avuti in eredità dall'ultimo Mozart (quello delle *Nozze* e de *Die Zauberflöte*) si è giunti al modello unico rossiniano: in realtà, il secondo dei due -di lontana discendenza dal modello francese- non ha praticamente avuto alcun seguito presso i compositori italiani, in quanto quasi tutte le sinfonie analizzate sono riconducibili a una qualche variante della forma sonata (mono- o bi-tematica, con o senza sviluppo), per cui è possibile tracciare una linea evolutiva diretta che dalla sinfonia delle *Nozze* arriva a quella del *Barbiere*; i modelli formali decisamente diversi sono pochissimi, e riconducibili o alla tipologia della sinfonia descrittiva o a quella "antologica" (che propone cioè un'antologia di temi, poi presenti nell'opera). Le principali novità -rafforzamento della personalità dei motivi, introduzione e perfezionamento del crescendo- non furono tuttavia introdotte da Rossini, ma da questi al più utilizzate meglio (si pensi al fenomeno -descritto al cap. V- della contrazione dei moduli nel crescendo).

Per quanto riguarda gli influssi giunti dai paesi d'Oltralpe, si è osservato come essi siano riferibili in parte a Haydn (considerato allora il più grande sinfonista del tempo, e proprio per questo eseguito e studiato ovunque in Europa), ma in parte ancor maggiore a Cherubini, ciò che è paradossale in considerazione del fatto che le opere che ne decretarono la consacrazione a Parigi e nel resto d'Europa non furono eseguite in Italia nel periodo in questione. D'altronde, sembra doversi ascrivere proprio a lui sia il progressivo passaggio da una pratica semi-improvvisativa, in cui la partitura costituiva probabilmente un semplice

abbozzo delle linee principali della composizione (secondo una pratica che ha il suo centro nella scuola napoletana, alla quale tutti gli operisti italiani dovevano la loro formazione di base), a una vera e propria "responsabilità della scrittura", in cui la partitura -pur ancora povera di indicazioni interpretative se guardata con occhi novecenteschi- contiene almeno "tutte le note" da eseguirsi, facendosi di conseguenza più complessa e strutturata. Le esperienze italiane possono tuttavia aver esercitato un qualche influsso anche sui compositori d'Oltralpe, come si è visto nel caso dell'inserimento di un crescendo da parte di Beethoven nel finale del *Fidelio*. Tuttavia, neanche l'enorme successo delle opere italiane di Rossini - soprattutto nei paesi di lingua tedesca- è riuscito a scalfire una storia che da quelle parti aveva ormai intrapreso un diverso percorso evolutivo.

In realtà il sistema produttivo dei teatri italiani obbligava a tempi di composizione molto più rapidi di quanto succedeva a Parigi, ciò che, insieme all'assenza di un vero dibattito sulla necessità di un legame tra *ouverture* e opera, quale si era sviluppato in Francia nella seconda metà del '700, fa sì che i compositori attivi in Italia -autoctoni o meno- adottino uno schema unico, al cui interno sono possibili tuttavia alcune scelte (introduzione, mono- o bi-tematismo, sezione centrale, coda) che contribuiscono a rendere il panorama un po' più vario; tuttavia il novero di quelle scelte rimane sostanzialmente limitato, persino nel numero di frasi o di ripetizioni di frase all'interno delle singole sezioni, mentre i percorsi tonali di rado si avventurano in scelte originali: in questo caso, siamo portati a identificare il tasso di originalità con la statura artistica del compositore (v. ad esempio il caso di Spontini). Nella maggior parte dei casi, tuttavia, il modello minuziosamente descritto da Galeazzi (si noti bene: modello *descritto da*, non *di* Galeazzi), così come le soluzioni "pratiche" apprese alla scuola dei partimenti, devono aver fornito ai compositori una sorta di prontuario formulare, che andava dalla macro-struttura (la forma dell'*ouverture*) alla gestione del materiale tematico, dai percorsi armonici alle cadenze, lasciando all'estro dell'invenzione poco più che i motivi veri e propri. Questo rimane vero anche per le formidabili sinfonie rossiniane del primo periodo - quelle descritte da Gossett-, che proprio grazie al loro altissimo tasso di normatività interna -e non solo per la genialità del loro autore- poterono essere scritte in tempi rapidissimi. Peraltro, la nostra scelta iniziale di occuparci dell'*ouverture* per affrontare l'approccio alla composizione operistica nel periodo in questione, determinata dall'opportunità di lavorare su un territorio neutrale, (praticamente) non condizionato dai libretti, non deve farci dimenticare che analoghi procedimenti sono riscontrabili nei numeri musicali che costituiscono l'opera vera e propria (*introduzione e coro, cavatine, duetti, concertati, ecc.*): nonostante il panorama

si faccia leggermente più vario in relazione alle vicende messe in scena e ai loro testi poetici, forme e procedimenti vi appaiono altrettanto standardizzati.

Tutto questo dovrebbe modificare profondamente la nostra visione dell'*atto creativo*, dell'autorialità: perlomeno in ambito operistico, dovremmo rinunciare alla lente deformante che l'esperienza otto-novecentesca ci ha posto davanti agli occhi, quella per cui la composizione è il frutto di un'esigenza interiore per la quale l'artista, solo e ispirato, crea dal nulla qualcosa che prima non c'era, e l'originalità dell'invenzione è il suo primo parametro di giudizio. Perlomeno fino al 1815, il repertorio operistico appartiene ancora a una *res publica* musicale in cui forme, percorsi tonali, formule compositive, orchestrazione sono patrimonio comune dei suoi cittadini, i quali -pur non rinunciando a scelte personali e a una lenta, graduale evoluzione del linguaggio, ne condividono i valori di continuità con la tradizione ereditata dal passato, a dispetto di quegli altri valori di rottura politica e sociale che la Rivoluzione porta con sé. Ma se forme, procedure, lessico sono omogenei, la valutazione della *qualità* dell'opera d'arte si sposta sui dettagli: ad esempio sull'unico aspetto veramente *originale* in questo repertorio, ovvero l'invenzione tematico-motivica. Per spiegare meglio questo punto di vista (pericoloso, dal momento che comporta giudizi fortemente soggettivi), vorremmo fare un confronto tra tre *ouverture* abbastanza omogenee per forma (sono tutte in forma sonata bitematica senza sviluppo, precedute da un'introduzione e lenta, e tutte presentano il classico crescendo modulare), epoca di composizione (tra il 1808 e il 1813), appartenenza di genere (sono tutte ascrivibili al filone della farsa o dell'opera buffa): si tratta di *Amore e dovere*, di Carlo Coccia (1811), *Un vero originale*, di Simon Mayr (1808), e *L'italiana in Algeri*, di Gioachino Rossini (1813).

	Coccia - Amore e dovere	Mayr - Un vero originale	Rossini - L'italiana in Algeri
Introduz.	1-27 α4 α4 α'4 α"4 β6 γ4(ped. V)	1-29 accordo ♯ ₆ , α5 β6 β'7 γ11(-->V)	1-7 α7 (elem. ritmico) 8-18 α8 (+elem. melodico) β3 19-32 γ8 δ6 (-->V)
Allegro	27-50 a4x2 a'4x2 a4x2 51-66 b15 (-->V/V)	29-93 a8 a8 b11 b8 d8 a8 e12 93-112 e8 e4 e2 e1 e'4(V/V)	33-51 a8 a'8 a"2x2 52-55 b4 (esp.) 56-81 b'4 c8 d9+2 (trans.-->V/V) e3(collegam.)
II T	67-94 c4x2 c4x2 c2x6	112-136 e"7 e"6x2	82-105 f9 g3 f9g3
prelesc.	95-115 c'4x2 c"1x4 c"1x4 c"2+1	136-157 e"4x3 e"2x2 e1x4	106-110 h4 (I-IV su ped.)
cresc.		156-175 f8(I-IV-V) f4x2 f1x4	110-127 i4x2 i'2x3 i"1x4
giri cad.			128-141 j4(I-VI-II6-V)x2 k1(I-II6-V-I)x3 +3
collegam.			
I T	116-133 d18 133-157 a4x2 a'4x2 a"8	176-180 g5 181-188 a8	141-146 e'5 146-165 a8 a'4 a"4(-->lab) a"2x2
transiz.	157-173 e1+8 e8 (III T?) 173-204 e'19 b12	188-196 h8	166-183 b13 (bV -->V//) +2 e3(collegam.)
II T	205-228 c4x2 c4x2 c2x4	196-232 e"1+4x4 e"16 e"4 (II T/IV) 232-255 e"7 e"6 e"4 (II T/I)	184-207 f9 g4 f8 g3
prelesc.			
cresc.	229-265 [c'4x2 c'2x2 c"1x4 c"2]x2	256-284 e"4x3 e2x2 e1x4 e8	208-211 h4 (I-IV su ped. I) 212-229 i4x2 i'2x3 i"1x4
giri cad.			230-240 j4(I-VI-II6-V)x2 k1(I-II6-V-I) x3 241-251 m11
coda/stretta	266-296 c'2x6 [c"1x4 c"2]x2 f2x2 f5	284-378 a4 a4 α5 e8 e8 e'8 e12 e15 e26	

Tab.1. Tre *ouverture* a confronto

Come si vede, le tre *ouverture* hanno un impianto formale sostanzialmente identico: un'introduzione lenta bi- o tripartita, costituita da un giro armonico seguito da una o più frasi

melodiche, chiusa sulla dominante (in un caso sulla dominante del relativo); allegro bitematico, senza sviluppo, con crescendo dopo il secondo tema, a volte preceduto da precrescendo su pedale; il crescendo prevede sempre la contrazione progressiva dei moduli; a seguire, giri cadenzali lunghi (VI-II-V-I) e corti (II-V-I, V-I). Non è dunque sulla forma che vale la pena di fare confronti. Proviamo allora a confrontare i motivi principali (introduzione, I T, II T, crescendo).

The image displays three musical staves, each representing a different composer's introduction motif. The top staff, labeled 'Coccia', is for Violini I in 6/8 time, showing a melodic line starting with a quarter note followed by eighth notes. The middle staff, labeled 'Mayr', is for Flauto in 3/4 time, featuring a melodic line with a piano accompaniment of chords. The bottom staff, labeled 'Rossini', is for Archi in 4/4 time, showing a pizzicato accompaniment and an oboe melodic line starting at measure 8.

Es. 1. Motivi d'introduzione

I motivi (melodici) d'introduzione sono già molto diversi: nel caso di Coccia, i violini eseguono dapprima un motivetto di quattro misure senza accompagnamento, che verrà poi ripreso dai fiati tale e quale (ma accompagnato), seguito da una seconda frase di chiusura, anch'essa ripetuta tale e quale dai fiati. Nel caso di Mayr, dopo le quattro battute iniziali, appare il motivo sopra riportato, eseguito da flauto e fagotto all'ottava, con un puro accompagnamento armonico degli archi. Nel caso di Rossini, il motivo degli archi pizzicati, enunciato a mis. 1-7, viene ripetuto con l'aggiunta della frase ornamentale dell'oboe (l'esempio riportato parte da mis. 8), per cui si ha la coesistenza di due linee melodiche, ben distinte anche dal punto di vista timbrico. Inoltre, mentre negli esempi di Coccia e di Mayr non appaiono note estranee alla tonalità (ad eccezione del primo sol# in Coccia), nell'esempio di Rossini ne troviamo, tra note di volta (do#, la# e nuovamente do#) e IV alzato (fa#) ben quattro, ciò che contribuisce a creare un clima molto più interessante. Simili constatazioni si possono fare anche per l'*incipit* del primo tema:

Coccia

Mayr

Rossini

Allegro
[Larg.]

Detailed description: The image displays three musical excerpts. The first, labeled 'Coccia', shows a string section with the instruction '(archi)' and a 4-measure rest. The second, labeled 'Mayr', shows a clarinet part (cl) and a string accompaniment. The third, labeled 'Rossini', shows a piano introduction with the tempo marking 'Allegro' and a dynamic marking '[Larg.]'. The piano part features dynamic markings [p], sf, and [p].

In Coccia sono coinvolti i soli archi; la scrittura è ai limiti del banale, con il consueto raddoppio di sesta tra I e II, e di ottava tra I e viole. In Mayr c'è -così com'era successo nell'introduzione- una differenziazione di ruoli tra strumento melodico (adesso il clarinetto) e accompagnamento (gli archi); ma in Rossini è coinvolta tutta l'orchestra, con un brio ritmico ben diverso (la rapidità delle semicrome dei fiati richiede un'esecuzione davvero brillante), e le note "estrane" non si contano (re#, fa#, la b, do#). Quanto al secondo tema:

Coccia

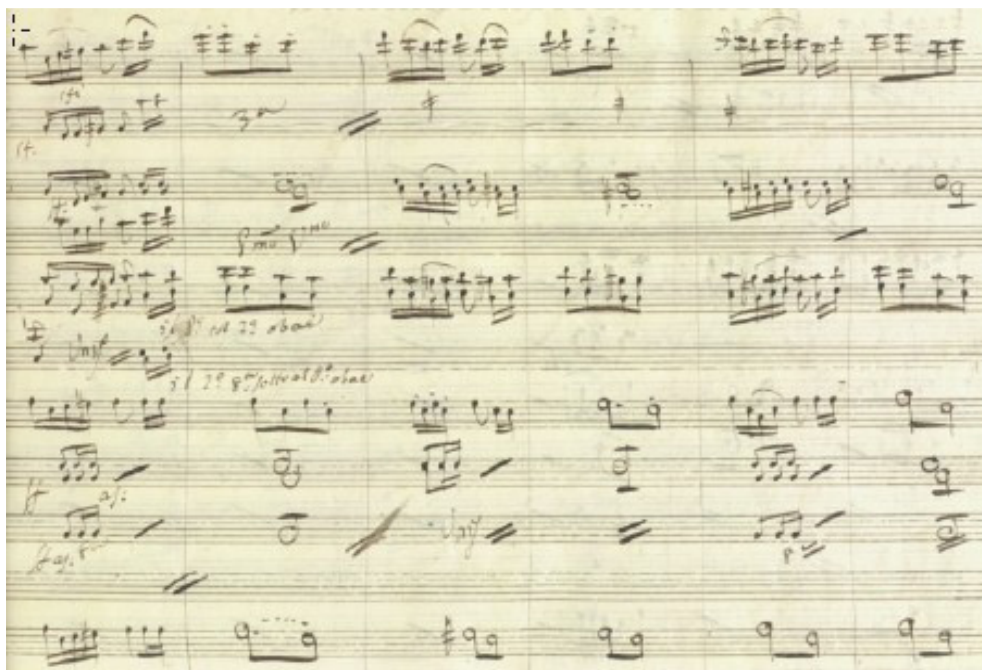
Mayr

Rossini

valgono anche qui le medesime considerazioni: la qualità dell'invenzione appare in Coccia quasi nulla (il motivo è troppo simile a quello del primo tema, e non ha alcuna rilevanza né armonica né melodica); più elegante in Mayr, con quella partenza su $V4/2$ (solo dopo modificata in pedale di V), ma la melodia è in fondo poco più di una semplice scala; indimenticabile *tout court* in Rossini, nonostante la semplicità della condotta armonica I-II-V-I (e l'accordo perfetto del II, quando segue immediatamente il I, non è proprio elegantissimo, ma Rossini lo usa sempre).

Ma è forse nel crescendo che la qualità dell'invenzione motivica raggiunge il suo *climax*.

Coccia



Mayr



A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 10 staves. The top two staves feature a melodic line with notes and rests, accompanied by dynamic markings such as *crep.* and *apoco apoco*. The middle section includes staves with notes, rests, and dynamic markings like *mf.* and *mp.*. The bottom section contains staves with notes, rests, and dynamic markings including *f*, *arg.*, *arg. apoco apoco*, and *arg.*. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

6

108

[Legni]† [Archi]

[p]

111

114

117

9

[Tutti]

120

cresc.

sf

124

f

132118

Rossini

Come si vede, Coccia costruisce il suo crescendo sul medesimo inciso con cui aveva iniziato il secondo tema; come quello, l'inciso manca completamente di personalità; inoltre fin da principio è coinvolta tutta l'orchestra, per cui non ci sarà spazio per un allargamento della *texture*. Mayr costruisce ancora il suo crescendo su pedale, e anche qui l'inciso assomiglia molto al secondo tema, ma la sua gestione è decisamente più sapiente, con un graduale ispessimento della densità orchestrale a ogni ripetizione del modello. In Rossini l'orchestrazione è altrettanto sapiente, ma il motivo del crescendo, pur nella sua semplicità, è nuovo, e soprattutto si rinnova alla prima contrazione dei moduli (nel passaggio da quattro a due misure), con l'inserimento delle sue consuete note di volta alterate, che come già sottolineato sopra e nei capitoli precedenti, costituiscono un po' la sua cifra stilistica: di fatto, anche il crescendo diventa un momento indimenticabile. E se, come abbiamo cercato di dimostrare nei capitoli precedenti, sarebbe erroneo parlare di *crescendo rossiniano* nel senso di un'invenzione *di* Rossini, è pur vero che questi, applicando una ricetta altrui, e già ampiamente collaudata da quasi tutti gli operisti attivi nel decennio immediatamente precedente al suo ingresso sulla scena, seppe portarla a vette ineguagliate.

Credo che questi brevi esempi debbano indurre a una riflessione sulla nostra vecchia concezione di autorialità: circoscrivendo i confini della creazione, e riconoscendo in una partitura tutto ciò che *non* è di quel compositore (la forma, salvo modeste possibilità di scelta all'interno di un campo molto circoscritto; i percorsi tonali; gran parte del fraseggio; la modularità del crescendo; i periodi di cadenza; la strumentazione; ecc.), emergono con molta maggiore forza, come in un bassorilievo illuminato da una giusta luce trasversale, i caratteri peculiari, propri di quella composizione specifica, cui l'utilizzo di tecniche formulari non toglie, ma anzi evidenzia la difformità degli esiti.

Il periodo storico qui esaminato è importante anche per la rinascita della musica strumentale in Italia, dove l'enorme successo dell'opera -soprattutto napoletana- aveva quasi fatto dimenticare i fasti del sinfonismo barocco (per tutti, Corelli e Vivaldi), impedendo sviluppi clamorosi come quelli che ebbero luogo nei paesi di area tedesca⁹⁹. E' proprio in epoca rivoluzionaria che si assiste alla proliferazione delle cosiddette "Accademie vocali e strumentali" o "Filarmoniche", in cui -probabilmente su imitazione dei costumi dell'alta società asburgica- non sono soltanto professionisti dei teatri d'opera o grandi solisti ad esibirsi,

⁹⁹ Sulle condizioni della musica strumentale nel '700 e in particolare a Napoli, cfr. FERTONANI 2009.

ma anche una vasta platea di musicisti amatoriali, per i quali la condizione sociale "nobile" impone la pratica di uno strumento -soprattutto ad arco-, con conseguente necessità di repertorio e occasioni performative. E' curioso osservare che questa stessa necessità non si tradusse immediatamente nell'esigenza di un'offerta sinfonico-concertistica a livello professionale, che non si concretizzerà prima della metà del secolo; tuttavia l'ingresso nei programmi di queste Accademie delle sinfonie rossiniane, di solito con funzione introduttiva alle parti solistiche dei programmi stessi, giocò un ruolo fondamentale sia nella diffusione e popolarità di quelle stesse sinfonie (fenomeno che sta alla base anche della composizione di numerosi falsi), sia nello stabilire uno standard sinfonico che si protrasse fino quasi all'Unità, quando emerse anche in Italia la sinfonia descrittiva e il poema sinfonico (Bazzini), cui fece seguito a fine secolo la sinfonia neoclassica multipartita di Martucci¹⁰⁰. Peraltro, è difficile per noi oggi capire come l'accostamento, nei programmi delle citate Accademie, di *ouverture* e di vere sinfonie (di Haydn o di Beethoven) non abbia provocato nessuna reazione, o una più rapida evoluzione del gusto.¹⁰¹

A dispetto della permanenza di quel modello nell'ambito dei concerti, si direbbe invece che la diversificazione sperimentata da Rossini nelle opere successive al 1817, e soprattutto negli anni parigini, sia stata fondamentale nell'evoluzione dell'*ouverture*, come prova il fatto che i compositori della generazione successiva -soprattutto Bellini e Donizetti- adottarono strade diverse, a partire dal nesso tra sinfonia e opera che segue.

¹⁰⁰ Sulle condizioni della musica strumentale in Italia nell'Ottocento, e in particolare riguardo l'evoluzione del repertorio sinfonico e della sua prassi concertistica, cfr. ROSTAGNO 2003.

¹⁰¹ Dato il taglio prettamente analitico-morfologico del presente lavoro, si è ritenuto che le problematiche della ricezione dell'*ouverture* -tanto nell'ambito operistico che in quello sinfonico-, così profondamente legate alla conoscenza del sistema produttivo, dei contesti sociali, dei modi, limiti e orizzonti della critica coeva, esulassero dagli ambiti della nostra ricerca.

BIBLIOGRAFIA

FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, 1755

BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione, ossia seguito dl Trattato d'armonia*, ed. Ricordi, Milano 1836.

ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), ed. critica a cura di Ugo Piovano, Rugginenti, Milano 2001

MARCO BEGHELLI, *La retorica del melodramma: Rossini, chiave di volta*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena. Atti del convegno internazionale di studi. Pesaro, 25-28 giugno 1992*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, fondazione Rossini, 1994, pp. 49-77

MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2003

DAVID BRYANT *et alii*, *I vicini di Mozart - II - La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di David Bryant, Leo S. Olschki ed., Firenze 1989

PHILIPPE CANGUILHEM, *Toward a Stylistic History of Cantare super Librum*, in MASSIMILIANO GUIDO (a cura di), *Studies on Hystorical Improvisation, from 'Cantare super Librum' to Partimento*, Routledge, Londra 2016 (in via di pubblicazione).

WILLIAN E. CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998

CARL DAHLHAUS, *Die Musiktheorie im 18. un 19. Jahrhundert*. 2 voll., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984–1989

CARL DAHLHAUS, *"In altri termini"*, *Saggi sulla musica*, a cura di Alberto Fassone, Ed. Ricordi, Roma 2009

CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Piper, München 1982; traduzione inglese (consultata) *Realism in Nineteenth-Century Music*. Translated by Mary Whitall. Cambridge University Press, Cambridge 1985

LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica nel melodramma*, in "Quaderni della rassegna musicale", II (1965), pp. 117-139.

ROSSANA DALMONTE, *Da "Oberto" a "Rigoletto": precisazione di una formula*, in "Ricerche Musicali", III (1979), pp. 53-69

MARIANNE DANCKWARDT, *Die langsame Einleitung: Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart*, Tutzing 1977

CESARE FERTONANI, *La musica strumentale a Napoli nel Settecento*, in FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE (a cura di), *Storia dello spettacolo a Napoli. Vol. II, Il Settecento*, Turchini Edizioni, Napoli 2009

F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, I-III, Napoli 1881-83

FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica*, Tomo I, Roma, Stamperia Pilucchi Cracas 1791, e Tomo II, Stamperia Michele Puccinelli a Tor Sanguigna, 1796; ed. consultata: Tomo I, Roma 1799, e Tomo II, Roma 1800, Stamperia Pilucchi Cracas

CARLO GERVASONI, *La scuola della musica, in tre parti divisa* - Ed. Niccolò Orcesi, Piacenza 1800, rist. anastatica Forni Editore, Bologna 1969

ROBERT O. GJERDINGEN, *Partimento, que me veux-tu*, in *Journal of Music Theory* 51/1 (2007), p. 85-135

ROBERT O. GJERDINGEN, *Partimenti Written to Impart a Knowledge of Counterpoint and Composition*, in *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, ed. Dirk Moelants, p. 43-70, Leuven: Leuven University Press, 2010

PHILIP GOSSETT, *Gioachino Rossini and the Conventions in Composition*, in *Acta Musicologica*, vol. 42, fasc. ½, 1970, pp. 48-58

PHILIP GOSSETT, *The Overtures of Rossini*, in *19th Century Music*, vol. 3, no.1 (Jul. 1979), pp.3-31, ed. University of California Press; trad. it. *Le Sinfonie di Rossini*, in "Bollettino del Centro Rossiniano di Studi", 1979

ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Parigi 1789; seconda edizione (consultata), Imprimerie de la République, 3 voll., Parigi 1797

JEAN-YVES HAYMOZ, *Discovering the Practice of Improvised Counterpoint*, in MASSIMILIANO GUIDO (a cura di), *Studies on Historical Improvisation, from 'Cantare super Librum' to Partimento*, Routledge, Londra 2016 (in via di pubblicazione).

JAMES HEPOKOSKI - WARREN DARCY, *Elements of Sonata Theory - Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press 2006

MAXIMILIAN HOHENEGGER, *Luigi Cherubinis Experimente mit der Sonatensatzform: die Faniska Ouverture - Beziehungen zu Franz Schuberts Ouverture für Streichquintett D8*, in *Studien zur Musikwissenschaft*, 53. Bd. (2007), p. 103-110, ed. Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich

SIMON. P. KEEFE, *Mozart's Viennese Instrumental Music - A Study of Stylistic Re-Invention*, 2007, p.92-94.

HEINRICH CHRISTOPH KOCH, *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, presso A. F. Böhme, Lipsia 1782

HEINRICH CHRISTOPH KOCH, *Musikalisches Lexikon*, presso August Hermann il Giovane, Francoforte 1802

BERNARD GERMAIN ÉTIENNE LACÉPÈDE, *La poétique de la musique*, Imprimerie de Monsieur, Parigi 1785

JOEL LESTER, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press, Harvard 1992

GIAMBATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Parte prima, e *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, Parte seconda, "Per Lelio dalla Volpe Impressore dell'Istituto delle Scienze", Bologna 1774-1775

JOHANN MATTHESON, *Kern melodischer Wissenschaft*, Amburgo 1737

JOHANN MATTHESON, *Der vollkommene Capelleister*, Amburgo 1739

NICHOLAS MCKAY, *On Topics Today*, in *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1-2 (2007), p. 159-183

RENATO MEUCCI, *La trasformazione dell'orchestra in Italia al tempo di Rossini*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro: Fondazione Rossini Pesaro, 1994

RAYMOND MONELLE, *The Sense of Music*, Princeton University Press 2000

CHARLES OSBORNE, *The Bel Canto Operas - A Guide to the Operas of Rossini, Bellini, Donizetti*, Ed. Methuen, Londra 1994

FRANCO PIPERNO (a cura di), *Le orchestre dei teatri italiani nell'Ottocento. Bilancio provvisorio di una ricerca*, in *Studi verdiani*, 11 (1996), pp. 119-221.

HAROLD S. POWERS, "*La solita forma*" and "*The uses of Convention*", in *Acta Musicologica*, vol. 59, Fasc. 1 (Jan. - Apr. 1987), pp. 65-90

LEONARD G. RATNER, *Classic Music - Expression, Form, and Style*, Shirmer Books, New York 1980

JOSEPH RIEPEL, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Francoforte e Lipsia, 1752-1768

FRED RITZEL, *Die entwicklung der 'Sonatenform' im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968

CHARLES ROSEN, *Sonata Forms*, Norton, New York 1980, trad. it. (consultata) *Le forme sonata*, Milano, Feltrinelli 1986

CHARLES ROSEN, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Revised ed. New York, Norton 1997

ANTONIO ROSTAGNO, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Leo S. Olschki Ed., Firenze 2003

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, chez la Veuve Duchesné, Parigi 1768

EMILIO SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995

EMILIO SALA, *Ascendenti francesi della "farsa moderna"*, in BRYANT 1989 (v.)

GIORGIO SANGUINETTI, *The Art of Partimento - Hystory, Theory and Practice*, Oxford University Press, New York 2012

GIORGIO SANGUINETTI, *Partimento Schemata in Pergolesi's Sacred Music, Studi Pergolesiani*, in via di pubblicazione.

HEINRICH SCHENKER, *Der Freie Satz*, Vienna, UE 1935

SUSANNE STEINBECK, *Die Ouverture in der Zeit von Beethoven bis Wagner: Probleme und Lösungen*, Musickverlag Katzbichler, München 1973

JOHANN GEORG SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 voll., presso Weidmann und Reich, Lipsia 1771-1774; seconda edizione (consultata), *ibid.*, 1778-1779

PATRICK TAÏEB, *L'ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Société Française de Musicologie, Paris 2007

CLAUDIO TOSCANI, *Le sinfonie d'opera di Mayr*, In: Giovanni Simone Mayr : l'opera teatrale e la musica sacra / [a cura di] F. Bellotto. - Bergamo : Comune di Bergamo, 1997. - pp. 209-227

FRANCESCANTONIO VALLOTTI, *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica, libro primo*, appresso Giovanni Manfrè, Padova 1779

ROBERTO VERTI (a cura di), *Un almanacco drammatico - L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, Fondazione Rossini, Pesaro 1996

CRONOLOGIE

Teatro alla Scala: GIAMPIERO TINTORI, *Cronologia opere, balletti, concerti 1778-1977*, Grafica Gutenberg Editrice, Milano 1979

Teatro della Canobbiana: POMPEO CAMBIASI, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano, 1778-1872*, Ed. Ricordi, Milano 1872

Teatro Carcano: BENIAMINO GUTIERREZ, *Il Teatro Carcano (1803-1914) - Glorie artistiche e patriottiche - Decadenza e resurrezione*, Arnaldo Forni Editore, Milano 1916

Teatro La Fenice: MICHELE GIRARDI, Franco Rossi, *Il Teatro La Fenice - Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Albrizzi Editore, Venezia 1989

Teatro San Benedetto: FRANCESCO PASSADORE, FRANCO ROSSI, *Il teatro San Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Fondazione Levi 2003

Teatro San Moisè: MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Il Teatro di San Moisè (1793-1818). Cronologia degli spettacoli. Indici*, "Bollettino del Centro Rossiniano di Studi" XXX (1990), nn. 1-3, Pesaro, Fondazione G. Rossini

Teatro di San Carlo: CARLO MARINELLI ROSCIONI, *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1987 (a cura di)*, Guida Editori, Napoli 1987

Teatro de' Fiorentini: Wikipedia

Teatro Regio di Torino: VALERIA GUALERZI, GIORGIO GUALERZI, GIORGIO RAMPONE, *Momenti di gloria. Il teatro regio di Torino 1740-1936*, Daniela Piazza Editore, Torino 1990

Teatro Argentina: MARIO RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1978

Teatro Comunale di Bologna: LUIGI BIGNAMI, FELICE ROMANI, *Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel gran Teatro Comunale di Bologna dalla solenne sua apertura 14 maggio 1763 a tutto l'autunno del 1880*, Bologna 1880 Presso l'Agenzia Commerciale