



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei beni culturali, archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN

Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo

CICLO: XXV

## **Le influenze su Rossini della musica di Haydn**

**Direttore della Scuola:** Ch.mo Prof. Vittoria Romani

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Sergio Durante

**Dottorando:** Federico Gon



*A Berto, Gianni e Sergio,  
ognuno a suo modo. Grazie.*





## Premessa

L'avvicinarsi all'opera di Haydn e Rossini per una ricerca comparativa di ordine stilistico non è operazione priva di dubbi e difficoltà. Trattandosi di due pilastri del sinfonismo austro-tedesco settecentesco e del melodramma italiano dell'Ottocento, l'affidarsi alle acquisizioni della critica più o meno recente è altrettanto doveroso quanto il tentare di metterne in discussione taluni aspetti benché accreditati dalla storiografia musicale e dall'analisi. Nel caso del presente studio mi è parso necessario prendere le mosse da un'intuizione che doveva essere assecondata, a prescindere dalla possibilità di approdare a un esito interamente 'certo' da un punto di vista metodologico.

L'ipotesi di ricerca dalla quale si è partiti era fondata su tre sole certezze: l'amore per l'opera musicale Haydn, Mozart e Rossini, la consapevolezza di quale sia il portato mozartiano allo stile del Pesarese ed il soprannome che quest'ultimo si era guadagnato negli anni giovanili (il *Tedeschino*). Mi pareva inoltre che, apprezzato lo scarto stilistico che intercorre tra Rossini e gli operisti immediatamente precedenti e in qualche caso coevi (Paisiello, Cimarosa, Pàer, Mayr, Fioravanti, Generali, Farinelli, Mosca, Morlacchi), quel soprannome significasse più che un'etichetta di comodo coniata da docenti e/o colleghi dalle inclinazioni autarchiche.

Avendo studiando con un certa attenzione il teatro mozartiano e le sue peculiarità, mi ero reso conto della presenza in Rossini di qualche altro ingrediente, per così dire, strutturale; il particolare uso tematico, il calcolato e ricorrente incedere armonico, la ripetitività di certe formule, la precisione formale e lo humour profuso anzitutto dall'orchestra prima che dalla drammaturgia: tutte istanze che la drammaturgia mozartiana non presenta in maniera così stringente e caratterizzante. Giocoforza, la bussola si è orientata su Franz Joseph Haydn ben prima che alcune testimonianze di Rossini stesso confermassero la sua passione e conoscenza diretta di un numero significativo di opere di Haydn risalente agli anni in cui era stato studente presso il Liceo musicale di Bologna, gli anni del *Tedeschino* per l'appunto.

Si è scelto di indagare l'influenza del compositore austriaco principalmente nella musica composta da Rossini nella decade 1804 – 1814, estremi che corrispondono alle *Sonate a quattro* ed all'inizio dell'attività presso il San Carlo di Napoli, città nella quale il suo stile si allontanerà da quello degli anni veneziani ossia – per dirla con Stendhal - “Rossini 1815” percorrendo i primi passi che porteranno, quindici anni dopo, alla sintesi del *Guglielmo Tell*. Ciò non toglie che, laddove fosse utile, si siano indagati aspetti rilevanti di lavori posteriori quali *Il barbiere di Siviglia* (1816), *Semiramide* (1823), fino a talune opere del periodo francese.

Le condizioni dell'indagine sono state chiarite sin dall'inizio, riservando al capitolo 1 la ricognizione delle fonti dirette (opinioni di Rossini su Haydn) e dell'effettiva presenza della musica di Haydn sul suolo italiano, mentre nel capitolo 2 si è cercato di istituire delle classi generiche (forma, armonia, tematismo, orchestrazione, *humour*, retorica e citazionismo *tout court*) grazie alle quali poter definire le peculiarità della *Wiener Klassik* (con particolare riferimento ad Haydn), ponendole ove possibile in relazione con quanto è rilevabile nello stile di Rossini.

I capitoli successivi analizzano nello specifico tre grandi momenti della scrittura del Cigno di Pesaro – sinfonie, *Sonate a quattro*, arie, insiemi e finali operistici – indagandone le caratteristiche e relazionandole alla prassi mozartiana ed haydniana. L'ordine de capitoli esula da quello cronologico (che avrebbe previsto anzitutto l'analisi delle *Sonate*) in virtù di una linea di indagine che consente, nell'ambito delle sinfonie, una più chiara esposizione della casistica. Inoltre, qualora le circostanze lo abbiano permesso, si è approfittato per mettere ordine nella tassonomia e nella catalogazione di determinati comportamenti e *topoi*, ridefinire o introdurre una utile nomenclatura come pure, a fronte di atteggiamenti stilistici incompatibili, per escludere l'influenza haydniana relativamente ad aspetti o situazioni particolari.

Fondamentali per l'approccio metodologico e storiografico si sono rivelati alcuni capisaldi della letteratura musicologica incentrata su questi autori, in speciale modo qualora se ne potessero incrociare i risultati; ad esempio, le evidenze che traspaiono dallo studio di Philip Gossett sulle sinfonie rossiniane sono risultate assai vicine a quelle riscontrate da Robbins Landon nelle sinfonie del maestro austriaco – un accostamento che ha accomunato i due maggiori responsabili della *vogue* musicologica per Rossini ed Haydn - così come le indagini relative alla retorica musicale del Pesarese (Beghelli) si sono potute mettere in relazione all'*Ars oratoria* così evidente nell'autore della *Creazione* (Sòmfaì, Sisman); talune forme sia della musica strumentale che del teatro di Rossini si sono potute correlare all'evoluzione formale haydniana studiata da Ethan Haimo. Seguendo queste eterogenee tracce metodologiche si è cercato per quanto possibile di evidenziare aspetti e livelli diversi di intertestualità, una dimensione cruciale sulla quale ho cercato di insistere. A corollario di ciò, indispensabili sono risultati dei testi che, pur esulando dallo stretto rapporto tra questi due autori, hanno avuto la funzione di definire un ambito storico-analitico pertinente fra Sette e Ottocento, e a cavallo delle Alpi: mi riferisco soprattutto ai maggiori esempi tratti dalla copiosa letteratura mozartiana (Webster, Durante, Abert, Kunze), al teatro d'opera in Italia e sue specifiche (Dahlhaus, Bianconi, Fabbri) ed agli studi sul classicismo di Charles Rosen e Daniel Hertz.

L'obiezione, lecita e prevedibile, è che un'analisi stilistica non può essere suffragata da prove inconfutabili, e dunque comporti un margine di rischio tanto alto da renderla a tratti ingiustificata; a ciò sono preposti i primi due capitoli, che tentano di definire i rapporti Haydn – Rossini dal punto di vista biografico e linguistico; nei successivi tre si è tentato di dimostrarne le relazioni comparando il *modus operandi* dei due compositori in presenza di soluzioni simili adottate in frangenti tecnico-espressivi paragonabili. In alcun punto dell'indagine l'influenza haydniana è stata data per scontata, tentando tuttavia di porre in evidenza come i due autori risolvano secondo logiche simili situazioni compositive che presentano livelli di analogia. Di più non può offrire questo lavoro, dal momento che non siamo in grado di conoscere con sicurezza ogni contatto avuto da Rossini con i testi haydniani.

In una prospettiva più generale, questo studio lo si deve intendere come lavoro ricognitivo e propedeutico per una più ampia analisi della lezione che la *Wiener Klassik* ha impartito agli autori della grande stagione melodrammatica dell'Ottocento italiano, lezione che coinvolge anche gli operisti successivi a Rossini - Donizetti bevve direttamente alla fonte del tedesco Mayr, Bellini e Verdi estesero lo studio personale anche ai lavori di Beethoven – i quali contribuirono a portare l'opera italiana su livelli assoluti di chiarezza comunicativa, potenza espressiva e valore estetico.

Gli artisti sovente vanno soggetti ad un'aneddotica che tende a moltiplicarne i natali, romanzare gli anni di formazione, persino ad inventare dei caratteri fittizi; Rossini è forse quello che – primariamente per causa propria e delle molteplici maschere indossate in gioventù ed in vecchiaia - ha subito gravemente il peso di una storiografia semplificata che lo volle far apparire quale grasso *bon vivant* dedito agli eccessi dei lombi e dello stomaco. Resta però la confessione che, ormai avanti negli anni, fece ad un amico a proposito degli anni giovanili: “a quel tempo studiavo Haydn con particolare predilezione”. Una così rilevante filiazione poetica non può non essere presa sul serio.



# 1 – LA STORIA

...guastai da Rossini,  
no i vol sentir la musica Todesca,  
dove in fondo el so meglio anca lu pesca.

(P.BURATTI, *Sonetto per la ricuperata salute del Nob.Sig.  
Andrea Erizzo Principe dell'Impero austriaco*, 1818)

## 1.1 Testimonianze dirette e fonti coeve

### 1.1.1 Ricordi rossiniani

“Non solo amo i grandi musicisti tedeschi, li ho studiati con predilezione già nella mia primissima giovinezza e non ho trascurato nessuna occasione di conoscerli sempre meglio”<sup>1</sup>. Così confidava l’anziano compositore pesarese al più giovane amico e collega Ferdinand Hiller durante l’ozio della comune villeggiatura a Trouville nel 1855. E’ indubbio che non si trattasse di una *boutade* per compiacere il suo interlocutore, se poco dopo Rossini rincarò la dose affermando di conoscere a fondo i grandi lavori bachiani (“Che colosso questo Bach! In uno stile come quello scrivere una tal quantità di composizioni! E’ incredibile. Ciò che per gli altri è difficile, anzi impossibile, per lui era un gioco”)<sup>2</sup> e mozartiani (“Il *Confutatis* come minimo non può averlo fatto che Mozart”<sup>3</sup> a proposito del *Requiem*), non tralasciando nemmeno le più recenti conquiste dell’arte beethoveniana (“Quale forza, quale fuoco dimoravano in quest’uomo! Quali tesori contengono le sue sonate per pianoforte! Non so se mi piacciono ancora di più delle sue sinfonie: in esse c’è forse un entusiasmo ancora maggiore”).<sup>4</sup>

L’entusiasmo di Rossini si accresce quando parla di Haydn e della sua gioventù: commentando la presunta abilità di Mendelssohn nel ricordare a memoria l’intera *Passione Secondo San Matteo*, egli strizza l’occhio a Hiller confidandogli “Con gli oratori di Haydn una cosa del genere avrei potuto

---

<sup>1</sup> FERDINAND HILLER, *Plaudereien mit Rossini* in *Aus dem Tonleben unserer Zeit*. Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, riportato anche in *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, a cura di Guido Johannes Joerg, “Bollettino del Centro rossiniano di studi” (d’ora in avanti BCRS) XXXII, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p.75.

<sup>2</sup> Ivi, p. 75

<sup>3</sup> Ivi, p.77

<sup>4</sup> Ivi, p.105

osarla anch'io da giovane. Soprattutto *La Creazione* la sapevo a memoria fin nei più piccoli recitativi; l'avevo suonata ed accompagnata abbastanza spesso”<sup>5</sup>.

L'ammirazione rossiniana per il maestro di Rohrau non cessò qui, esprimendosi in termini entusiastici nei riguardi della cantata *Arianna a Naxos* (“Oratori a parte è la composizione vocale di Haydn che più mi è cara, e specialmente l'adagio è veramente bellissimo”)<sup>6</sup>, canticchiandone anche qualche motivo; pochi giorni dopo, racconta sempre Hiller, durante la visita al compositore Sigmund von Neukomm, Rossini “si sedette [all'organo] e suonò, come meglio poté, una ventina di battute del *Caos* dalla *Creazione*, cosa che commosse piacevolmente il vecchio allievo di Haydn [Neukomm]”<sup>7</sup>.

Interessante per comprendere quanto al Cigno di Pesaro fosse familiare la musica di Haydn fin dagli anni di studio è il passo seguente:

Rossini cantò l'inizio di un quartetto per archi di Haydn. “Può un brano cominciare in modo più nobile?” esclamò. “Che slancio, che eleganza in questo motivo!”.

“Non credo che nei quartetti per archi Haydn sia stato superato da alcun compositore, neppure dallo stesso Beethoven” dissi.

“Opere incantevoli, questi quartetti” disse il maestro con calore. “Che accurata interrelazione degli strumenti! E che finezza delle modulazioni! Tutti i grandi compositori hanno belle modulazioni transitorie, ma quelle di Haydn per me hanno avuto sempre un fascino particolare”

”Ha avuto occasione di ascoltare queste composizioni già in Italia?” domandai

“Già a Bologna, in gioventù. Avevo radunato un quartetto d'archi nel quale io suonavo la viola meglio che potevo. All'inizio il primo violino non aveva che pochi pezzi di Haydn, ma io gli stavo sempre dietro, per fargliene avere sempre più, e così pian piano ne imparai un numero considerevole. A quel tempo studiavo Haydn con particolare predilezione. Avrebbe dovuto esserci quando diressi *La Creazione* al Liceo di Bologna<sup>8</sup>: non lasciai passare davvero niente agli esecutori, perché conoscevo ogni nota a memoria. Ho provato anche *Le stagioni* quando, dopo aver abbandonato il Liceo, mi fecero direttore di concerti filarmonici”<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Ivi p. 83

<sup>6</sup> Ivi, p. 91

<sup>7</sup> Ivi, p.97

<sup>8</sup> Come vedremo Hiller si confonde: non *La creazione*, ma *Le stagioni*, e non al Liceo Musicale, ma all'Accademia de' Concordi.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 90-91

Pochi anni dopo (1860) nella Parigi di Napoleone III fece visita a Rossini, accompagnato dal comune amico Edmond Michotte, nientemeno che Richard Wagner; i due, nonostante la differenza di età e l'abissale diversità nell'uso del linguaggio musicale, trovarono più di un'affinità stimandosi reciprocamente e giungendo a intendimenti comuni sull'arte dei suoni e sull'opera in musica.

Durante il discorrere ecco Rossini fornire un prezioso spaccato della sua gioventù bolognese e dei suoi personalissimi metodi di apprendimento; dice l'anziano maestro

Un amatore a Bologna avea la Creazione, le Nozze di Figaro, il Flauto magico. Quando avevo 15 anni, non sapendo come importarle dalla Germania, le ho ricopiate tenacemente. Usavo prima trascrivere le parti vocali, senza guardare l'accompagnamento orchestrale. Poi, su un altro foglio, immaginavo un mio personale accompagnamento, che dopo comparavo con Haydn e Mozart. Solo a questo punto completavo la copia aggiungendo i loro reali accompagnamenti. Questo sistema di lavoro mi ha insegnato più che tutti i corsi del Liceo di Bologna. Ah! Sento che se avessi potuto studiare nel suo paese [la Germania] avrei potuto produrre qualcosa di meglio di quanto ho fatto <sup>10</sup>

Poco dopo Rossini rincara la dose: “Cos' è il mio lavoro in confronto a quello di Haydn e Mozart? Ammiro in questi maestri la scienza, che è così naturale in essi l'arte del comporre. Gliela ho sempre invidiata e detti Maestri dovrebbero essere studiati sui banchi di scuola” <sup>11</sup>, idea questa effettivamente realizzata da Rossini anni prima, allorquando era stato nominato nel 1839 Consulente perpetuo onorario del Liceo filarmonico di Bologna - lo stesso nel quale si era formato sotto l'austera guida di padre Mattei - inserendo nei programmi dei saggi studenteschi musiche di Beethoven (la *Settima*), Mozart (*Requiem*) ed Haydn, spingendo i suoi interessi anche a Weber, Mendelssohn <sup>12</sup>, Auber e Dohler <sup>13</sup>.

Queste sono alla luce dei fatti le uniche e giocoforza più importanti testimonianze pervenuteci dalla diretta voce di Rossini - ovviamente mediata da coloro che ne hanno raccolto i pensieri - della sua assidua frequentazione con la musica d'oltralpe. Inoltre sembra che Haydn abbia rappresentato per

---

<sup>10</sup> EDMOND MICHOTTE, *Visite de R. Wagner à Rossini*, Paris, Fischbacher, 1906, p.48, presente anche in LUIGI ROGNONI, *Rossini*. Torino, Einaudi, 1981.

<sup>11</sup> Ivi, p. 49

<sup>12</sup> A testimonianza di ciò la lettera inviata a Vienna all'amico tenore Domenico Donzelli il 9 maggio 1841 colla quale richiede “pezzi per clarinetto a solo, clarinetto e piano, terzetti, quartetti, quintetti, settimini, etc... a più strumenti a fiato e di arco. Mi si dice esservi molti pezzi brillanti nel suddetto genere del Maestro Mendelssohn [...] bada bene che non intendo di essere esclusivo per il Maestro Mendelssohn; tutti i Maestri sono buoni. Weber, per esempio, ha fatto dei bei pezzi e tanti altri” in *Lettere di G. Rossini raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti e F. e G. Manis*, Firenze, Barbera, 1902 pp. 111-112, reperibile anche in MARCO BEGHELLI *Rossini, da studente a consulente onorario in “Martini docet”, atti delle giornate di studio: classi, regolamenti, musicisti e musicologi per due secoli: lo stato di attuazione della riforma e prospettive di sviluppo*. Sala Bossi, 30 settembre - 2 ottobre 2004, a cura di Piero Mioli. Bologna, Conservatorio di musica Giovan Battista Martini, 2007

<sup>13</sup> GINO GIARDINI, *Rossini a Lugo alla scuola dei Malerbi*, Lugo, Walberti, p. 87

il Pesarese più di un'attrattiva, sia quando da studente scopriva i capolavori della *Wiener Klassik*, sia durante gli anni di silenzio compositivo: indizio sintomatico, la sua villa di Castenaso era ornata con allegorie musicali dei maestri a lui più cari, tra i quali figuravano, oltre a Cimarosa, Palestrina e Padre Mattei, anche Beethoven Haydn e Mozart.<sup>14</sup>

Il quadro che se ne ricava è, seppur frammentario, indicativo delle inclinazioni rossiniane; in particolare la familiarità col repertorio del “papà della sinfonia” denota una particolare predilezione ed ammirazione nei suoi confronti.

### 1.1.2 Gli anni di studio

L'abitudine con i lavori del passato è tuttavia da farsi risalire a ben prima che egli avesse la possibilità di studiare a Bologna con don Angelo Tesei e poi al Liceo Musicale (1805) – dove peraltro la musica d'oltralpe era osteggiata e non faceva parte del *curriculum*<sup>15</sup> - ossia almeno agli anni di permanenza a Lugo (città natia di suo padre Giuseppe), periodo che va dal 1802 al 1805 e nel quale fu scolaro dei due canonici locali, i fratelli Giuseppe e Luigi Malerbi<sup>16</sup>. Essi, entrambi musicisti di vaglia, possedevano una ricca biblioteca - oggi in gran parte dispersa<sup>17</sup> - nella quale, perlomeno fino al 1909, erano “[...] presenti presso gli eredi dei Malerbi splendide edizioni delle

---

<sup>14</sup> Di queste allegorie parla Radiciotti nella sua nota biografia rossiniana (vedi nota 17); la villa, purtroppo, venne abbattuta a metà del XX secolo, vedi MAURO BUCARELLI *Rossini 1792 – 1992, mostra storico documentaria*. Perugia, Electa, 1992, p. 97.

<sup>15</sup> Come rilevava il corrispondente della Allgemeine musikalische Zeitung di Lipsia, lamentandosi che nessuno in Bologna sapesse che Mozart aveva scritto musica sacra e che sulle scene del Comunale non si fossero mai rappresentate sue opere; si ignorava perfino che Haydn avesse composto delle messe. Egli disse di Padre Mattei che “le molteplici occupazioni non gli permettevano di conoscere un gran numero di opere della nostra scuola”(cit. da GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioachino Rossini* cit. .p. 43. E' noto il giudizio, più o meno contemporaneo di Nicola Zingarelli su Mozart, durante un colloquio con Louis Spohr “Si, anche a costui non era mancato il talento, ma era vissuto troppo poco per poter perfezionarsi in maniera adeguata; se avesse continuato a studiare una decina d'anni avrebbe potuto scrivere un giorno qualcosa di buono” (cit. in *Storia dell'opera*, a cura di Guglielmo Barbalan e Alberto Basso, vol. I. Torino, Utet, 1977, p. 262.

<sup>16</sup> Giuseppe Malerbi (1771-1849) fu socio dell'Accademia Filarmonica bolognese e valente quanto severo compositore di musica sacra (un suo *Te Deum* a grande orchestra venne eseguito in S. Petronio di Bologna per la solenne incoronazione di Napoleone a re d'Italia nel 1805). Nel 1825 il M. fu nominato maestro presso la cattedrale di Spoleto, ma lasciò cadere l'offerta. Nel 1843 ottenne l'aggregazione all'Accademia romana di S. Cecilia. Suo fratello Luigi (1776-1843) anch' egli canonico, fu organista di chiarissima fama sia del Carmine che di S. Francesco a Lugo. Rappresenta l'anima farsesca dei Malerbi, tanto da essere soprannominato “*don Bilino*” (in dialetto faceto, scherzoso), giovialità che traspare dai titoli di alcuni suoi lavori pianistici: *La buona notte, La fe[b]bre fredda, Il giuoco della tombola, Battaglia, Fuga della sig.ra Marianna Bertazzoli per unirsi in matrimonio con il sig.r Giuseppe Morandi*. Per le loro biografie complete si vedano le voci omonime nel Dizionario biografico degli Italiani (ed. Treccani) e GIUSEPPE MALERBI JR. *G. Rossini. Pagine segrete*, Bologna, 1921.

<sup>17</sup> Il fondo è conservato a Lugo, presso il Civico Liceo Musicale intitolato ai due musicisti; venne ereditato alla morte di Giuseppe Malerbi da alcuni nipoti e pronipoti sino al generoso e definitivo lascito dell'ultima discendente, la contessa Maria Concetta Bufferli, avvenuto nel 1954. cfr LAURO MALUSI *Catalogo delle musiche conservate nel Fondo Malerbi annesso alla Biblioteca comunale dell'Istituto musicale pareggiato Giuseppe e Luigi Malerbi di Lugo*. Lugo, Comune di Lugo, 1984 p. 25



opere di Mozart, Handel, Bach, Gluck, Haydn e di tutti o quasi i nostri classici, posseduti sino d'allora dai due Canonici musicisti”<sup>18</sup>.

L'influenza dei due è da ritenersi decisiva sulla sua formazione musicale, tant'è che ad es. quel primitivo ma compiutissimo esempio di stile rossiniano che sono le *Sonate a quattro* – scritte durante la villeggiatura estiva al Conventello per l'amico Agostino Triossi - risalgono proprio al periodo in questione (1804). Non a caso Giuseppe Malerbi anni dopo, quando il nome di Rossini già primeggiava in Europa, appuntò sulla copertina di un suo volume di musica una data fatidica: “*Così pure nel 1802 imparò a suonare il 2 maggio Giovacchino Rossini*”.<sup>19</sup>

I primi contatti con questo repertorio e le origini della passione rossiniana per la musica tedesca si possono far risalire perciò agli anni lughesi, responsabili del soprannome affibbiatogli dai suoi colleghi e docenti bolognesi, vergini di tutto ciò che provenisse d'Oltralpe. Merito dei Malerbi, motivatori impareggiabili e dal metodo schietto e permeante. Cosa che non si può dire del suo docente presso il Liceo bolognese, quel Padre Mattei che “con la penna in mano era eccellente, le sue correzioni erano estremamente istruttive. Ma era terribilmente laconico, e ogni spiegazione orale gliela si doveva estorcere quasi con la violenza”<sup>20</sup>.

Fermo restando che la stessa frequentazione col citato Triossi potrebbe aver fornito al giovane Gioachino qualche spunto haydniano,<sup>21</sup> è la sua permanenza bolognese a fornire ulteriori opportunità: come già noto dall' “intervista” di Hiller, in quegli anni Rossini ebbe modo di dirigere sia la *Creazione* che le *Stagioni*, nonché di approfittare della benevolenza di appassionati amici musicofili che possedevano spartiti del maestro di Rohrau.

Nei programmi dei saggi finali del Liceo Musicale si ritrovano con maggior frequenza composizioni degli studenti che di altri autori; stupisce altrettanto che nemmeno l'Accademia Filarmonica (della quale Rossini fece parte sin dal 1806) nei suoi concerti prevedesse musica

---

<sup>18</sup> ALCEO TONI, *Nuovo contributo allo studio della psiche rossiniana (I Canonici Malerbi a Lugo)*, Rivista musicale italiana, XVI, 1909, pp. 275-276. Nel corso degli anni i discendenti dei Malerbi non persero l'occasione di vendere manoscritti appartenuti al giovane Gioachino, premurandosi di fare altrettanto con le edizioni a stampa e con la spinetta servita al futuro autore del *Tell* per apprendere i primi rudimenti musicali: essa venne venduta all'Esposizione Universale di St.Louis nel 1904, e da allora se ne sono perse le tracce.

<sup>19</sup> GINO GIARDINI, *Rossini a Lugo alla scuola dei Malerbi*. Lugo, Walberti, 1992, p. 23,

<sup>20</sup> F. HILLER, *Plaudereien mit Rossini* cit. p.99

<sup>21</sup> Rossini scrisse per l'appassionato contrabbassista Agostino Triossi ed i suoi amici musicisti dilettanti, oltre le citate *Sonate a quattro* (1804) anche due lavori sinfonici, la *Sinfonia scritta “al Conventello”* e la *Sinfonia obbligata a contrabbasso* (entrambe 1807-1808). Patriota, esule a Corfù (dove si spense nel 1821) fu lui a ottenere la commissione per Rossini della cosiddetta *Messa di Ravenna* (1808). Purtroppo la condizione di esiliato fece sì che la biblioteca personale del Triossi fosse smembrata; ciò che ne rimane è conservato presso l'Istituto musicale pareggiato “G.Verdi” di Ravenna. Sulla figura di Triossi si veda di FRANCESCO GIUGNI, *Agostino Triossi di Ravenna, “Amico e mecenate” di Rossini fanciullo – esule politico nel 1821 e morto in Grecia*. Forlì, Società Tipografica Forlivese, 1962.

tedesca, dedicandosi pressoché esclusivamente al repertorio operistico più o meno coevo.<sup>22</sup> In città era però attiva l'Accademia de'Concordi (fondata nel 1808) istituzione che, come si vedrà nel paragrafo successivo, ebbe un peso notevole nella diffusione di Haydn in Italia; in questo sodalizio Rossini fu titolare nel 1811 del posto di maestro al cembalo<sup>23</sup>.

Già nel maggio 1810 però egli aveva avuto occasione di dirigere i Concordi, eseguendo proprio una sinfonia di Haydn “con magistrale precisione” tanto da suscitare “sorpresa ed emozione”.<sup>24</sup>

Poco dopo, nel novembre del '10, avverrà a Venezia il battesimo rossiniano nel mondo del melodramma, con la farsa *La cambiale di matrimonio*, seguito a breve distanza dall'opera in due atti *L'equivoco stravagante* data a Bologna nell'ottobre del 1811: di questo periodo si conservano i programmi sia di un' “Accademia di musica vocale ed instrumentale” diretta appunto dal giovane pesarese la sera del 11 febbraio 1811 (la cui scaletta, in apertura della prima e della seconda parte dello spettacolo, prevede due sinfonie del “Maestro Haydn” le quali “piacquero sommamente”)<sup>25</sup> sia di una consimile accademia data l'11 ottobre (a ridosso quindi della prima dell'*Equivoco*) aperta ancora una volta da una sinfonia haydniana<sup>26</sup>.

Inoltre è proprio per l'Accademia de' Concordi che Rossini diresse più repliche delle *Stagioni* nel maggio dello stesso anno, in occasione dei festeggiamenti per la nascita del Re di Roma, Napoleone II, figlio del grande corso<sup>27</sup>. In tale occasione venne pure composta un'ode saffica in lode ad Haydn e degli esecutori<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> Uno spoglio di questi programmi si trova in NICOLA GALLINO, *Lo “scuolaro Rossini” e la musica strumentale al Liceo di Bologna: nuovi documenti* in BCRS XXXIII. Pesaro, Fondazione Rossini, 1993, pp. 5-55. Gli autori più presenti risultano essere Mayr, Nasolini, Zingarelli, Paisiello, Pavesi.

<sup>23</sup> E' d'uopo specificare che Rossini, nei suoi anni giovanili, non si limitò mai alla sola attività di studente, cercando sempre delle scritte *a latere* come maestro al cembalo, compositore e perfino cantante, fin dalla giovanissima età: eccolo ad es. ad appena nove anni suonare la viola nell'orchestra del Teatro di Fano, poi nel 1804 cantante assieme alla madre ad Imola, e nel 1805 interpretare Adolfo nella *Camilla* di Paër al Teatro Zagnoni di Bologna. A ciò vanno affiancate la continua attività compositiva e direttoriale Ravenna (carnevale 1804), Senigallia (estate 1805), Forlì (autunno 1806) Faenza (estate 1807) Ferrara (1810), nonché delle bolognesi Accademia Polimniaca (1808) de'Concordi (1810-11) e del Liceo Filarmonico (1808-09). Sulla giovinezza artistica rossiniana vedasi PAOLO FABBRI, *I rossini, una famiglia in arte*, BCRS XXIII 1983, p.125-150 e, dello stesso autore, *I Rossini a Pesaro e in Romagna in Rossini 1792 – 1992*, cit. p. 53-70.

<sup>24</sup> Redattore del Reno 52, (1810), 10 maggio, cfr. S.RICCIARDI *La fortuna di Haydn*, cit. p.34

<sup>25</sup> Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondi Speciali Manoscritti, cartone Accademia Filarmonica e Liceo musicale. Citato in N.GALLINO, *Lo “scuolaro Rossini”* cit. p. 39-40. Anche il Redattore del Reno del 12 febbraio 1811 riporta la notizia, ma nemmeno il periodico è più specifico.

<sup>26</sup> Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondi Speciali Manoscritti, cartone II “Accademia Filarmonica – Liceo Musicale”, filza “Stampati Liceo”.

<sup>27</sup> Oltre ai libretti pervenuti, di queste Accademie parla il RdR 21 maggio 1812 (pp. 78-79)

<sup>28</sup> BERNARDO GASPARINI, *Al merito singolare / de' Signori Professori / che hanno eseguito/ nella Grand' Aula del Liceo Filarmonico / la Cantata / delle Quattro Stagioni / dell'immortale Maestro Giuseppe Haydn / nel Maggio MDCCCXI*. Bologna, Ramponi,

Vi potrebbe inoltre essere un'altra occasione di contatto con la musica di Haydn, ascrivibile al periodo di permanenza bolognese: il 6 e 10 aprile 1808, col patrocinio della nota Accademia de' Concordi, si eseguì *La Creazione*; il giorno successivo, al Liceo Musicale, si dava il saggio conclusivo di fine anno, cui partecipò anche Rossini con *Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo*. Ipotizzare la sua presenza ventiquattro ore prima tra il pubblico dei Concordi non pare così azzardato<sup>29</sup>.

Questo è tutto quanto si possa dire della *liaison* Haydn – Rossini, o per testimonianza diretta (tramite Hiller e Michotte) o grazie a fonti secondarie quali programmi concertistici, libretti e recensioni giornalistiche. Il che ci dice qualcosa, ma (oratori a parte) non ci consente di chiarire con certezza a quale musica haydniana Rossini faccia riferimento, tantomeno di capire quali fossero i lavori accessibili nell'originale Fondo Malerbi, o nella Biblioteca del Triossi, o fra le partiture prese in visione negli anni bolognesi.

A questo proposito conviene effettuare una sorta di esplorazione inerente alla diffusione della musica di Haydn in Italia, soffermandoci in particolare su Bologna e territori limitrofi, prendendo in considerazione il triangolo che vede nella Romagna, Lombardia e Veneto i suoi vertici.

## 1.2 Diffusione e fortuna di Haydn in Italia tra XVIII e XIX secolo<sup>30</sup>

### 1.2.1 Prime testimonianze

Per ovvie ragioni cronologiche la musica di Haydn è la prima di un autore della *Wiener Klassik* a valicare le Alpi<sup>31</sup>; come si vedrà sono soprattutto i due ultimi grandi oratori a godere di ampia diffusione (sia quanto alle esecuzioni che a giudicare dalla diffusione di copie e stampe), senza dimenticare che anche il repertorio sinfonico e quello cameristico – più adattabili rispettivamente alle pubbliche accademie e alle *soirées* private – seppero conquistare sin dagli ultimi decenni del

---

<sup>29</sup> Si è fatta anche l'ipotesi che egli potesse essere fra i coristi: vedi FRANCO PIPERNO, *Il Mosè in Egitto e la tradizione napoletana di opere bibliche in Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena: convegno internazionale di studi*, Pesaro, 25-28 giugno 1992, a cura di Paolo Fabbri. Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, p.266

<sup>30</sup> Colgo l'occasione per citare in prima battuta il fondamentale lavoro di SIMONETTA RICCIARDI, *La fortuna di Haydn in Italia nell'800*, dissertazione dottorale in Storia e Analisi delle Culture musicali (Roma "La Sapienza") rel. Pierluigi Petrobelli e Agostino Ziino, 1995, nonché per ringraziare l'autrice della disponibilità a consultare il dattiloscritto.

<sup>31</sup> Sui rapporti editoriali e la circolazione del materiale tra Italia e paesi tedeschi a cavallo tra Sette ed Ottocento, LUCA AVERSANO, *Die Wiener Klassik im Lande der Oper. Über die Verbreitung der deutsch-österreichischen Instrumentalmusik in Italien im frühen 19. Jahrhundert (1800-1830)* in *Analecta musicologica*, 34, 2004.

‘700 il favore degli amatori come testimonia anche il fiorire di scritti biografici immediatamente dopo la sua scomparsa (1809)<sup>32</sup>.

Le prime fonti di un interesse haydniano in Italia risalgono agli anni Sessanta e Settanta del ‘700; Giuseppe Cambini ricorda i sei mesi felici trascorsi come violista nel Quartetto Toscano (Firenze 1767, assieme a Manfredi, Nardini e Boccherini), coi quali studiava i Quartetti di Haydn, “quelli che ora, nella raccolta op. 9, recano i n°17 e 21”<sup>33</sup>.

Pochi anni dopo l’ “Ossevatore Triestino” del 26 marzo 1778 riporta la notizia che “nel Casino di Trieste dessi settimanalmente un’ Accademia per lo più istrumentale [...]. I pezzi di musica che vi si producono sono dei più moderni e scelti autori, verbi grazia di Haiden [*sic*], Borghi, Pleyel, Ditters, ecc.”<sup>34</sup>.

Bisogna dire però che entrambi i casi sono da considerarsi assai particolari, poiché il Quartetto Toscano era sì entità legata al Granducato, ma composta da musicisti di livello europeo, i cui contatti con la musica dei maggiori autori del momento avveniva per frequentazione diretta<sup>35</sup> e non viceversa, per trasmissione di manoscritti; al pari, la situazione politica della città di Trieste – allora parte integrante e primo scalo portuale dell’Impero Asburgico – consentiva una maggiore prossimità coi repertori settentrionali, protrattasi fino alle ultime direzioni mahleriane dei primi del Novecento<sup>36</sup>.

## 1.2.2 Bologna

Si è già detto delle esecuzioni bolognesi che videro impegnato Rossini come maestro al cembalo; la presenza di Haydn all’ombra della Garisenda è però documentata ben prima che l’animoso *Tedeschino* si cimentasse con esso.

---

<sup>32</sup> Fenomeno avvenuto su larga scala in tutta Europa, con le biografie e i ricordi di Bertuch, Griesinger, Arnold, Breton, Dies, Framery e Stendhal). Per quanto riguarda l’Italia vanno citati perlomeno la *Vita di Haydn* di Mayr etc (Bergamo, 1809), le *Haydine* di Carpani (Padova 1812) e il perduto *Discorso sulla vita di Haydn* di Giovanni Agostino Perotti citato da AGOSTINO ZIINO, *La “Dissertazione sullo stato attuale della musica in Italia” ( Venezia 1811) di Agostino Perotti ed una lettera inedita di Giovanni Paisiello*, in “Quadrivium”, XXII, n. I, Bologna 1981.

<sup>33</sup> Allgemeine musikalische Zeitung del 22 agosto 1804, cit in GUGLIELMO BARBLAN, *Giuseppe Cambini e i suoi scritti sulla musica in Memorie e contributi sulla musica dal Medioevo all’età moderna offerti a F.Ghisi nel settantesimo compleanno*. Bologna, A.M.I.S., 1971, pp. 295-310: 300. Barblan ipotizza – a ragione – che i quartetti citati possano essere in realtà quelli dell’ op. 17 nn. 17 e 21.

<sup>34</sup> FRANCESCO ATTARDI, *Roma musicale nell’ Ottocento. Dalla musica vocale alla strumentale*. Padova, G.Zanibon, 1979, p.22.

<sup>35</sup> Ad esempio Luigi Boccherini (1743-1805) ebbe come fratello Giovanni Gastone, librettista di Haydn per l’oratorio *Il ritorno di Tobia*, e fu egli stesso a Vienna nel 1757 al seguito del padre, entrambi scritturati per suonare nell’ orchestra del Teatro Imperiale.

<sup>36</sup> Sul tema di veda GIUSEPPE RADOLE, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste, 1750-1950* in *Itinerari del classicismo musicale : Trieste e la Mitteleuropa : atti dell’Incontro internazionale di musicologia sulla ricezione del classicismo musicale a Trieste e in altri centri della Mitteleuropea*. Trieste, 30 ottobre-1 novembre 1991, a cura di I.Cavallini. Lucca, LIM, 1992 pp 237-244.

La più antica testimonianza risale al 1798, quando il 2 novembre (o, alla giacobina, 12 brumaio) al teatro Zagnoni si diede un'accademia vocale e strumentale che si apriva con una "Sinfonia a piena Orchestra di Hayden [sic]"<sup>37</sup>; poco dopo ecco affacciarsi sul panorama cittadino l'Accademia Polimniaca, promotrice il 22 luglio 1806 di un' Accademia aperta *more solito* con una "Sinfonia del Sig. Maestro Haydn"<sup>38</sup>.

Questi due casi dimostrano come la musica dell'Haydn sinfonista fosse conosciuta in città ben prima della fondazione della citata Accademia de' Concordi (1808); tuttavia si deve a questa istituzione la proliferazione di concerti quasi "monografici" avvenuta negli anni immediatamente successivi.

La prima bolognese della *Creazione* di cui s'è detto, venne diretta da Tommaso Marchesi nell'aprile 1808; nel novembre successivo lo stesso Marchesi proponeva sempre per i Concordi due sinfonie "dei gran maestri Haydn e Mayer [sic]"<sup>39</sup>. A breve distanza la stessa Accademia si produsse in una serata dove vennero eseguite ben due sinfonie di Haydn – come da prassi collocate in apertura di serata e inizio seconda parte - denominate "Grande Overtur [sic]" e "Sinfonia intitolata *La Disfatta*"<sup>40</sup>.

Anche la prima delle *Stagioni* (1811) fu incorniciata dall'esecuzione di varie accademie strumentali: a gennaio, nel locale "Casino di divertimento" la festa da ballo venne preceduta da una "superba sinfonia di Hayden [sic]"<sup>41</sup>; il 26 febbraio ancora i formidabili Concordi con Rossini al cembalo si cimentarono in due sinfonie del Nostro, le quali come si è detto "piacquero sommamente"; l'11 ottobre – sempre presso i Concordi guidati dal Pesarese – si aprì un'accademia vocale e strumentale con una "Sinfonia del Sig. Maestro HAYDN"<sup>42</sup>.

La "Haydn mania" bolognese venne presto rinnovata dalla Società del Casino, che sia il 30 marzo che il 12 aprile del 1812 fece eseguire, tra gli alti lavori, "la Caccia, Sinfonia del M°Hayden [sic]"<sup>43</sup>.

---

<sup>37</sup> Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondi Speciali Manoscritti, Teatri di Bologna e provincia, cartone 6, filza Teatro Zagnoni, cit in N.GALLINO, *Lo "scuolaro" Rossini* cit. p. 9 che riporta il programma nella sua interezza.

<sup>38</sup> Ibidem, cartone Accademia Filarmonica e Liceo Musicale, cit in N.GALLINO, *Lo "scuolaro" Rossini* cit., p15

<sup>39</sup> "Redattore del Reno" 99, (1808), 9 dicembre, in S. RICCIARDI, *La fortuna di Haydn* cit, p. 6

<sup>40</sup> Ivi, 7 (1809), 24 gennaio. Non esiste una sinfonia haydniana con questo appellativo; potrebbe trattarsi forse di un refuso del titolo dato alla n°60, ossia "Il Distratto" (1774)

<sup>41</sup> "Redattore del Reno" 4 (1811), 29 gennaio.

<sup>42</sup> S. RICCIARDI, *La fortuna di Hadyn* cit. p. 76

<sup>43</sup> TITO GOTTI, *Beethoven a Bologna nell'Ottocento* in "Nuova Rivista Musicale Italiana" VII, 1973 , p.21. Potrebbe trattarsi della sinfonia omonima, la n° 73 (1782).

Ancora nel 1819 la stessa Società del Casino aprì una sua serata con una sinfonia del compositore austriaco <sup>44</sup> e nello stesso anno i Concordi offrirono per l'ennesima volta al pubblico bolognese *La Creazione*.

L'intensa attività dei sodalizi musicali cittadini (Liceo Musicale, Accademia Filarmonica, Accademia de' Concordi, Accademia Polimniaca, Società del Casino) fa pensare appunto a Bologna come ad uno dei centri di maggior diffusione della musica di Haydn <sup>45</sup> in Italia, tesi confermata come si vedrà in seguito anche dall'alto numero di partiture risalenti all'epoca e tutt'oggi reperibili nei fondi d'archivio felsinei. Diffusione che, per prove certe, ipotesi plausibili e contiguità di istituzioni e repertori, ha sicuramente e largamente investito la vita di Rossini tra l'anno del suo arrivo a Bologna ed il 1811.

### 1.2.3 Venezia

Il grimaldello che aprì la via alla diffusione del repertorio haydniano nella città lagunare fu, diversamente da Bologna, l'editoria musicale; in notevole anticipo sui tempi, già nel 1773 gli editori Marescalchi e Cannobbio pubblicarono un suo brano nella *Raccolta di ventiquattro minuetti composti da varii autorii* <sup>46</sup>, vera rarità per il periodo. Tutt'altro piglio animò nei decenni successivi Antonio Zatta il quale pubblicò tra il 1783 ed il 1787 ben quattro raccolte strumentali: nel 1783 i *Sei trio per violino, viola e violoncello* (oggi catalogati come Hob.XI: 57-62) <sup>47</sup>, e nel 1787 il *Quartetto per due violini, viola e violoncello* (Hob.III: 43), i *Divertimenti per cembalo o piano forte facili e piacevoli* (Hob. I:81.2 – XXVIII: 8.6 – I:79.2 – 85.2 – XXVIII: 8.1b – XVII: 9 – I: 53.2), la *Sonata per cembalo con accompagnamento di violino e violoncello* (Hob XV: 6-8) <sup>48</sup>. La prolificità di Zatta era ben giustificata dal fatto che egli poteva vantare un'amplissima rete di corrispondenti in una trentina di città italiane, tra le quali spiccano Bergamo, Bologna, Firenze, Ferrara, Milano, Padova,

---

<sup>44</sup> Tra il 1810 ed il 1822, oltre alle *Stagioni* e alla *Creazione*, la Società del casino si fece promotrice di una quindicina di esecuzioni di sinfonie di Haydn; leggasi T.GOTTI, *ibidem*

<sup>45</sup> Pur esulando dal contesto storico di questa tesi, è notevole riscontrare come Haydn sia rimasto nei programmi bolognesi senza interruzione, lungo tutto l'Ottocento; vedasi S.RICCIARDI, *La fortuna di Haydn* cit., pp. 27-28

<sup>46</sup> MARIA GIRARDI, *Omaggi napoleonici di Francesco Caffi e accademie classiche in casa del principe Andrea Erizzo in L'aere e fosco, il ciel s'imbruna : arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna. atti del convegno internazionale di studi*. Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997. A cura di Francesco Passadore e Franco Rossi. Venezia, Fondazione Levi, 2000 p. 184

<sup>47</sup> Il catalogo completo della musica di Haydn è stato compilato dal musicologo olandese Antony van Hoboken (dal quale il prefisso "Hob"), che ha ordinato con la serie di numeri romani le tipologie e con i numeri arabi le effettive singole composizioni, sovrastrutturando le singole raccolte. Ecco, ad es. che le sinfonie hanno il cardinale I, i quartetti il III, etc... ANTHONY VAN HOBOKEN, *J. Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* Mains, B. Schott's Schone, 1957, la cui migliore versione on-line è facilmente reperibile sul sito dell'Università del Quebec, <http://www.quebec.ca/musique/catal/haydn/hayfj.html>

<sup>48</sup> M. GIRARDI, *Omaggi napoleonici* cit, p. 185. L'edizione dei Trii è l'unica trascrizione esistente di questi lavori, ideati originariamente per baryton, lo strumento favorito dal mecenate di Haydn, il principe Nikolaus Esterházy

Parma, Roma e Pesaro. Di più: dopo un periodo di flessione, nel 1786 decise di rilanciare l'attività diffondendo un manifesto di associazione per la pubblicazione periodica di musica strumentale che ottenne più di 500 adesioni, la cui conseguenza fu l'uscita settimanale lungo tutto il biennio 1787-1788 di svariate composizioni cameristiche di autori italiani e non, Haydn compreso <sup>49</sup>.

Nell'ultimo catalogo prodotto da questo editore (1798) Haydn è presente con la *Sinfonia* n°21, tre *Sonate* per cembalo, violino e violoncello op. 41, un *Gioco filarmonico* (Hob. IV), *Divertimenti* per cembalo, sei *Duetti* op.46, sei *Trii* per violino, viola e violoncello, sette *Sonate a quattro stromenti*, *Quartetto* per archi, sei *Sinfonie* per organo o piano forte, dieci *Sinfonie* op.7, nove *Sinfonie* op.9, *Concerto per cembalo* con accompagnamento di violini, viola e basso, numerose *Sonate* per cembalo, numerosi *Quartetti* (divertimenti per strumenti a corde e/o a fiato, Hob. II), sei *Quintetti*. Contemporaneamente, il catalogo Marescalchi comprende anche le *Sette parole di Cristo sulla croce* (in versione quartettistica) e l'*Eco* per quattro violini e due violoncelli <sup>50</sup>.

La passione veneziana per la *Wiener Klassik* trova riscontro alla stessa altezza cronologica anche nelle iniziative di vari sodalizi cittadini, quali la cosiddetta "Accademia di Musica Pratica in Frezzeria": attiva tra il 1780 ed il 1792, "di vari nobili veniva composta: che regolati da quattro primarj professori, un giorno per settimana esercitavansi nelle sinfonie del celebre Haijden [sic] spezialmente eseguendo" <sup>51</sup>, o ancora il "Casino d'Orfeo", promotore nel 1789 dell'esecuzione, accanto a lavori di Stamitz e Dittersdorf, anche di alcune sinfonie haydniane <sup>52</sup>.

Frequentazione che traspare anche dalle parole del nobile Francesco Caffi (1778-1874), musicista e compositore per diletto, il quale ricorda di aver ascoltato in gioventù Domenico Dragonetti "eseguire i quartetti d'Haydn, alternando con Capuzzi le parti del primo e del secondo violino, e suonando Latas la viola, il violoncello Bertoja" <sup>53</sup>; la qual cosa non stupisce affatto, essendo stato Valentino Bertoja violoncello dell'orchestra di Haydn ad Esterháza tra il 1780 ed il 1788, frequentazione diretta che gli permise, conclusa quell'esperienza, di divenire il canale privilegiato per la diffusione di Haydn nella Serenissima <sup>54</sup>.

---

<sup>49</sup> M.GIRARDI, *Musica strumentale e fortuna degli autori classici nell'editoria veneziana* in *La musica strumentale nel Veneto fra Settecento ed Ottocento*, a cura di S. Durante e L. Boscolo, Padova, CLEUP, 2000, p. 505

<sup>50</sup> S.RICCIARDI, *La fortuna di Haydn* cit. p.3;

<sup>51</sup> MICHELE BATTAGLIA, *Delle accademie veneziane. Dissertazione storica*, Venezia, dalla tipografia di Giuseppe Ricotti – Giuseppe Orlandelli Editore, 1826, p.102, cit, anche in M.GIRARDI, *Omaggi napoleonici* cit, p.185.

<sup>52</sup> S. RICCIARDI, *La fortuna di Haydn*, cit. p. 2

<sup>53</sup> FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*. Venezia, Antonelli, 1854, p.434.

<sup>54</sup> Come testimoniato ad es.dalla lettera del 22 ottobre 1792 di Pietro Polzelli – che in realtà sta facendo le veci di Haydn stesso – allo stesso Bertoja, riportata in *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di H.C.Robbins Landon, Budapest, Druckerei Kossuth, 1965, p.291.

Sul finire degli anni '10 ecco affacciarsi nel panorama dei mecenati musicofili veneziani il principe Andrea Erizzo, diplomatico di alto rango – fu lui, assieme a Francesco Battaglia, a trattare con Napoleone a Verona nel 1797 – il quale svolse un'intensa attività organizzativa: egli, sul modello del mecenatismo viennese ammirato di persona nei palazzi dei vari Lobkovitz, Razumovsky, Trautmannsdorf<sup>55</sup>, promosse nel marzo 1816 l'esecuzione della *Creazione* a Palazzo Ziani (che ebbe altre cinque repliche, con la partecipazione dello stesso Bertoja)<sup>56</sup>; l'estate dell'anno successivo fu la volta delle *Stagioni* e delle *Sette parole*, allestite nella sua villa di Pontelongo .

L'attività promozionale di Erizzo raggiunse l'apice nel 1818: vennero riprese la *Creazione* e le *Stagioni* alla Fenice, vennero prodotte per la prima volta lo *Stabat Mater* e la *Sinfonia "Degli addii"* e, al Teatro S.Benedetto, ci fu la prima italiana del *Messia* di Haendel-Mozart<sup>57</sup>.

Con la sua scomparsa l'anno successivo, pare essersi chiusa l'*âge d'or* haydniana in laguna.

#### 1.2.4 Altri centri del nord Italia

Non solo Bologna o Venezia: ad esempio, lungo la Via Emilia la diffusione di alcuni suoi lavori era fenomeno già iniziato negli anni '80 del Settecento; a Modena ad esempio, complice la locale Accademia (o Società) Filarmonica Ducale che “rese onore ai meriti di Haydn accogliendolo tra i propri membri e facendogli dono di un diploma”<sup>58</sup> godette di una certa ed improvvisa popolarità il meglio della produzione sacra fino allora composta.

Già nel 1784 la citata Accademia si produsse in una serata totalmente dedicata ad Haydn, con l'esecuzione dell'oratorio *Il ritorno di Tobia* e del sommo *Stabat Mater*<sup>59</sup>; nel 1785 fu la volta dell'antifona *Salve Regina*<sup>60</sup>. *Annus mirabilis* il 1786, nel quale vennero riproposti – sempre ad opera dell'Accademia – lo *Stabat Mater*, il *Salve Regina* e *Il ritorno di Tobia*<sup>61</sup>: una concisa quanto significativa e irripetuta estate di S.Martino per la musica di Haydn nel Ducato.

---

<sup>55</sup> Luoghi dove si ebbero esecuzioni privilegiate di lavori quali la *Creazione*, le *Stagioni* e le *Ultime Sette parole*, nonché il *Messia* haendeliano nella revisione operata da Mozart, eventi ai quali Erizzo partecipò personalmente tra il 1797 e il 1814, cfr. S.RICCIARDI, *Gli oratori di Haydn in Italia nell'800*, “Il Saggiatore musicale” X, 2003, p. 50

<sup>56</sup> Nella prefazione al libretto, Erizzo si attribuisce il primato dell'esecuzione italiana di questo oratorio, “giacchè non possono considerarsi esecuzioni quelle fatte al solo Piano forte, o col semplice accompagnamento di qualche Istrumento, di una musica sublime composta per una piena orchestra” (idem, p. 51

<sup>57</sup> M.GIRARDI, *Omaggi napoleonici*, cit. p. 195

<sup>58</sup> A.C DIES, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* (Vienna, 1810), trad. it. in *Haydn: due ritratti e un diario*, a cura di Andrea Lanza, Torino, EDT, 2001 p. 111. Per quest' Accademia Haydn scrisse nel 1785 la cantata a quattro voci su testo di Metastasio *L'isola disabitata*. Sulle motivazioni e sui forti legami tra Ducato di Modena e Reggio e Impero Asburgico basti pensare che già nel 1753 Maria Beatrice Riccarda d'Este aveva sposato l'Arciduca Ferdinando d'Asburgo, terzogenito dell'imperatrice Maria Teresa.

<sup>59</sup> “Il messaggere di Modena”, 14, 7 aprile 1784

<sup>60</sup> Ivi, 12, 23 marzo 1785

<sup>61</sup> Ivi, 15, 12 aprile 1786. Nell'articolo si citano i lavori sopra menzionati “del celebre Signor Maestro Giuseppe Haydn, uno degli Individui dell'Accademia medesima, il quale meriterà sempre per così egregie Produzioni i maggiori elogi [...]”. I riferimenti a questa presse d'epoca si trovano anche in S. RICCIARDI, *La fortuna di Haydn* cit. pp. 47-49.



Attraversando le acque del Po e risalendone la pianura lombarda, ecco due snodi fondamentali per la diffusione primo ottocentesca di Haydn nel in Italia, Milano e Bergamo.

La patria di Donizetti fu protagonista nel 1809 di una delle prime assolute in territorio italiano della *Creazione*, complice l'erudizione e la *verve* organizzativa di Johann Simon Mayr il quale per l'occasione scrisse anche una "prefazione e notizie storiche della vita e delle opere del Compositore"<sup>62</sup>, la prima biografia haydniana redatta a sud delle Alpi, nei confronti della quale le *Haydine* di Carpani (1812) serbano più di un debito. La popolarità di questo lavoro doveva essere notevole se appena due anni dopo venne scelto, assieme all'oratorio *Timoteo* di Winter per inaugurare il neonato Pio Istituto Musicale<sup>63</sup> orobico, altra creatura del poliedrico maestro bavarese: la dimestichezza del discepolo Donizetti col repertorio classico fu conseguenza quantomai naturale<sup>64</sup>.

Dal Serio al Lambro il passo è breve: il 17 marzo 1810 il Regio Conservatorio di Musica di Milano metteva di corvé i suoi allievi nell'allestimento della *Creazione*<sup>65</sup>, molto probabilmente sotto la bacchetta dello stesso Direttore del Conservatorio, Bonifazio Asioli<sup>66</sup>; *idem* dicasi per la prima milanese delle *Stagioni* il 3 aprile dell'anno successivo, prima assoluta di detto lavoro per l'Italia di allora<sup>67</sup>.

Non è però solo l'Haydn degli oratori ad essere presente nei saggi studenteschi: ecco gli allievi impegnati il 13 ottobre 1813 nell'esecuzione di una sua sinfonia<sup>68</sup>. Non c'è da stupirsi: con Haydn si era aperto uno dei primissimi saggi dati dopo l'apertura del Conservatorio (1808)<sup>69</sup> e ancora nel 1816, nel '18<sup>70</sup>, nel '21 e nel '22 egli sarà presente sia in veste oratoriale che sinfonica<sup>71</sup>.

---

<sup>62</sup> Il libretto – con la Prefazione suddetta - venne pubblicato da Sonzogno (1809), ed è ripresa in *G.S. Mayr, Passi scelti dallo Zibaldone e altri scritti*, a cura di A.Gazzaniga. Bergamo, BPB, 1993.

<sup>63</sup> Redattore del Reno 29, 23 luglio 1811.

<sup>64</sup> Non solo egli partecipò quasi sicuramente alle "*Creazioni*" del 1809 e dell'11, ma era nota la sua passione per i classici viennesi: famoso l'episodio, riportato dall'amico Marco Bonesi, del giovane Donizetti impegnato a stupire i compagni dicendo "Nella prima sera porterò un quartetto composto alla Haydn" e poi "alla Beethoven", "alla Krommer" etc... (WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti: la vita e le opere*, vol. I, Torino, EDT, 1986, p.11).

<sup>65</sup> Oltre al libretto di questa prima, vi è testimonianza nell'entusiastico resoconto del Ministro dell'Interno Vaccari al Vicerè, Archivio di Stato di Milano, Faldone Studi P.M. 297 Musica Conservatorio di Milano P.G. , riportato anche in S. RICCIARDI, *La fortuna di Haydn* cit, p. 39.

<sup>66</sup> Asioli stesso, nel suo trattato *L'allievo al cembalo, ossia facile metodo per apprendere il pianoforte* (Milano, Ricordi, 1819) inserisce ben otto esempi sonatistici haydniani (Mozart e Beethoven ne contano rispettivamente quattro e uno) mentre nel successivo *Il maestro di composizione* (Milano, Ricordi 1832) cita sovente, a titolo esemplificativo, numerosi esempi tratti dalla musica di Haydn, *massime* dagli ultimi grandi Oratori. A proposito si veda VIRGINIO BERNARDONI, *Bonifazio Asioli e l'istruzione musicale nella Milano napoleonica*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", 4, 1994, pp. 575-593.

<sup>67</sup> Le Quattro Stagioni. Musica di Giuseppe Haydn da eseguirsi nel R. Conservatorio di Milano il 3 aprile 1811. Milano, Tip. Mussi, 1811

<sup>68</sup> Archivio di stato di Milano, cartella P.M. 297, Musica Conservatorio di Milano P.G.

<sup>69</sup> Ivi, Il 25 maggio 1809, "Sonata al pianoforte del Sig. Haydn".

<sup>70</sup> Ivi, 19 settembre 1816 coro finale delle *Stagioni*; 3 ottobre 1818 conclusione seconda parte della *Creazione*.

### 1.2.5 Regno di Sardegna, Granducato di Toscana, Regno di Napoli e Stato Pontificio

Una precisazione urge nell'iniziare questo paragrafo: non bisogna dimenticare che anche la già considerata Bologna era a tutti gli effetti possesso dello Stato Pontificio, ma la si è voluta trattare in separata sede sia in quanto luogo rossiniano per eccellenza, sia perché protagonista di una durevole diffusione della musica di Haydn. La quale fece la sua prima e sporadica comparsa in riva al Tevere nel 1783, quando presso l'Oratorio della Vallicella venne allestito *Il ritorno di Tobia*<sup>72</sup>; dovettero passare quasi vent'anni perché un lavoro haydniano venisse riallestito nella Città eterna, e per di più in casa privata, come testimonia il libretto che riferisce di un'esecuzione della *Creazione* "fatta eseguire nella propria abitazione da Pietro Ruffini, Romano amatore di musica in Roma nella quadregesima dell'Anno 1812"<sup>73</sup>.

Tutt'altra situazione nel Regno di Napoli, perlomeno da ciò che traspare nelle lettere del segretario dell'ambasciatore austriaco presso Ferdinando IV di Borbone, Norbert Hadrava: nella corrispondenza datata 14 marzo 1786 egli racconta che durante gli intermezzi delle commedie francesi che si davano al Teatro Reale "fu ordinato ai violinisti di corte di suonare. Sua Maestà il re non ne poté più di sopportare la robaccia che quella gente suonava, e ordinò al primo violino di mettere mano alle sinfonie di Haydn, che nella raccolta di musica del re sono disponibili in gran copia, e di suonarle una dopo l'altra di tanto in tanto negli intermezzi. Ora per lo meno si sentiva buona musica, anche se suonata in modo mediocre". La passione del re per Haydn doveva essere profonda se egli, continua Hadrava, in un'occasione durante la quale gli strumentisti suonarono malissimo una sua sinfonia, "ordinò che alla fine della commedia francese l'intera orchestra fosse portata al posto di guardia; che l'ufficiale di guardia lasciasse tutti sul posto di picchetto fino a nuovo ordine. Questa lezione ha avuto buoni effetti: la volta successiva hanno suonato abbastanza bene una nuova sinfonia di Haydn, cosicché tutti gli ascoltatori se ne sono rallegrati di cuore"<sup>74</sup>. Tipico atteggiamento di colui che i sudditi chiamavano il "Re lazzarone", ma – per altri versi – anche di colui che aveva sposato Maria Carolina d'Asburgo, terzogenita della già citata Imperatrice Maria Teresa, appassionata cultrice della musica di Haydn (e dedicataria di una sua sinfonia, la n° 48). Non bisogna inoltre dimenticare che il Re di Napoli fu il dedicatario tra il 1788 ed il 1790 degli

---

<sup>71</sup> S. RICCIARDI, *La fortuna di Haydn* cit., p. 8

<sup>72</sup> SAVERIO FRANCHI, *Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Roma, edizioni di storia e letteratura, 1994, p. 573.

<sup>73</sup> S. RICCIARDI, *La fortuna di Haydn*, cit. p. 39

<sup>74</sup> GIULIANA GIALDRONI, *La musica a Napoli alla fine del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava* in "Fonti musicali italiane" 1, 1996, pp.75-131.

otto *Notturmi* per “lira organizzata” (un curioso strumento metà ghironda e metà organetto) Hob. II: 25-32, e che fece di tutto per avere Haydn con sé a corte <sup>75</sup>.

Il canale privilegiato tra Vienna e Napoli (che sarebbe continuato fin dopo la Restaurazione, basti il noto episodio della *Zelmira* rossiniana data al S. Carlo ma scritta espressamente per la corte asburgica) <sup>76</sup> portò ad altre prime haydniane; nel 1788 vi fu, su suggerimento del sopradetto Hadrava, lo *Stabat Mater* <sup>77</sup>, mentre nel 1804, la sera del 20 marzo, al Real Teatro del Fondo solisti coro ed orchestra diretti al cembalo dal celebre Fedele Fenaroli si produssero nella *Creazione*, esecuzione che vanta il primato cronologico assoluto sul suolo italiano <sup>78</sup>.

Non solo la prassi, ma anche il mondo editoriale annoverava sue partiture, come testimonia il catalogo dell’editore Marescalchi che, tra il finire degli anni ’80 e l’inizio degli anni ’90 pubblicò *L’Eco* (Hob. II: 39), il *Gioco Filarmonico* (Hob. IV: Anhang), la Sinfonia n°21 (Hob Ia:C1), e le *Sette parole*.

Risalendo la penisola, nel Granducato di Toscana si è visto dei primi quartetti haydniani studiati da Boccherini e compari già negli anni ’60 del Settecento; nei decenni immediatamente successivi non si hanno notizie di esecuzioni particolari, mentre sembra fiorente il mercato della musica a stampa. Risale al 1789 il catalogo dell’editore livornese Giacinto Micali, che si occupava anche di edizioni musicali straniere, nel quale si trovano citate varie composizioni haydniane, tra le quali spiccano le sinfonie *Laudon* (n°69) e *La caccia* (n°37) <sup>79</sup>.

Pochi anni dopo, nel 1801, ecco un suo concorrente – il fiorentino Niccolò Pagni – avvisare la clientela che “Al negozio di stampa [...] posto accanto alla Locanda dell’Aquila Nera si trova l’appressa musica: *La Creazione del Mondo* e le *Sette Parole di Cristo* di Haydn, suonata al piano-forte ed altra musica del suddetto” <sup>80</sup>. Non si tratta di una diffusione macroscopica, tutt’altro; è bene ricordare che i rapporti tra Firenze e Vienna erano all’epoca solidissimi, essendo allora

---

<sup>75</sup> In realtà fu lo stesso Hadrava a commissionare detti lavori (che suonava in duetto col re) e a tessere la trama per far venire Haydn presso la cappella musicale napoletana. Lo stesso Haydn, dopo la morte del “suo” principe Nikolaus Esterházy nel 1790, prima di scegliere come meta Londra – grazie alla mediazione dell’impresario J.P.Solomon - “era in parola con Ferdinando IV per andare a Napoli, perché il musicista pensava che in Italia avrebbe potuto diventare un famoso compositore di opere. Ma Solomon era un gentiluomo convincente” (HOWARD CHANDLER ROBBINS LANDON e DAVID WYN JONES *Haydn His Life and Music*, trad. italiana *Haydn, vita ed opere*. Milano, Rusconi, 1988 p. 316).

<sup>76</sup> SAVERIO LAMACCHIA, *Un’opera per due palcoscenici e due case regnanti*, in *Zelmira*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2006 (“I libretti di Rossini”, 13), pp. IX-LXXX.

<sup>77</sup> Nella lettera datata 22 aprile 1788 (riportata in G. GIALDRONI, *La musica a Napoli* etc, p 119-120) dice: “Siccome però i due lavori [*Stabat Mater* di Pergolesi e Jommelli] si conoscono ormai quasi a memoria, ho proposto ai deputati di tale Accademia di eseguire lo *Stabat Mater* del nostro famoso Haydn”.

<sup>78</sup> Per questi motivi, il frontespizio del libretto merita di essere riportato per intero: *La Creazione del Mondo*. Oratorio sacro per musica da eseguirsi nel Real Teatro del fondo di separazione. In forma di Concerto spirituale a grande orchestra. La sera de’ 20 di Marzo del presente anno 1804. Napoli, s.e.

<sup>79</sup> OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*. Firenze, Olschki, 1984, pp. 415-419

<sup>80</sup> MARCELLO DE ANGELIS, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800 - 1855*. Firenze, Vallecchi, 1978, p. 97

Granduca quel Pietro Leopoldo – ancora un figlio di Maria Teresa - che, alla morte del fratello Giuseppe nel 1790, venne incoronato Imperatore col nome di Leopoldo II.

Infine la città di Torino, protagonista nel 1804 di un fatto più unico che raro: fu teatro infatti non dell'esecuzione del repertorio cameristico, oratoriale o sinfonico come fin ora è stato per le altre città, ma vi venne allestita un'opera lirica di Haydn, l'*Armida*, al Regio.

Le ragioni per le quali la scelta cadde su questo lavoro – invero, l'Haydn operista non ha mai riscosso il successo dell'Haydn sinfonista o sacro – sono ben note ed hanno a che fare con la comune fede massonica dell'autore (del quale si era diffusa la falsa notizia della morte) e dei promotori torinesi (con in testa Gaetano Pugnani) che così intendevano commemorarne la scomparsa <sup>81</sup>. L'opera, scritta per il teatro privato di Esterháza nel 1784, aveva in realtà un suo *cursus honorum* di tutto rispetto: era se non altro la più nota delle partiture melodrammatiche haydniane, potendo contare ben 54 rappresentazioni in varie città (Vienna, Bratislava, Budapest) prima di giungere nella capitale del Regno di Sardegna <sup>82</sup>.

## 1.3 Fonti archivistiche

### 1.3.1 Bologna e l'Emilia

Una volta enumerate le fonti più o meno dirette sulla familiarità di Rossini con la musica di Haydn e quelle indirette desumibili da libretti, programmi, cataloghi ed altre fonti, per apprezzarne l'effettiva diffusione nell'Italia a cavallo tra Sette e Ottocento, resta da vagliare il patrimonio archivistico tuttora reperibile e risalente al periodo in esame: la presenza in un dato luogo di musica haydniana manoscritta o in edizioni d'epoca è indicativa della familiarità con questo repertorio.

Si è scelto inoltre di citare i lavori di Haydn più significativi, fermo restando il fatto che anche altri brani risultano presenti nelle collezioni cittadine citate.

Questo capitolo lo si è voluto aprire di proposito con uno sguardo alla città che più di ogni altra (eguagliata forse dalla sola Lugo, e certamente non dalla natia Pesaro) vide nascere e svilupparsi concretamente la vocazione musicale del giovane Rossini.

---

<sup>81</sup> Mi riferisco ad ALBERTO BASSO, *Un'iniziativa della massoneria: la rappresentazione dell'Armida di Haydn a Torino nel 1804* in "Analecta Musicologica" 22, 1984, pp. 383-404.

<sup>82</sup> Ibidem, p.394

Iniziando proprio dal luogo che lo vide studente, una scorsa al catalogo del Liceo Musicale <sup>83</sup> - redatto da Gaetano Gaspari negli anni '90 dell'800 <sup>84</sup> - mostra come questa istituzione possieda in gran copia musica a stampa <sup>85</sup> di Haydn risalente all'epoca:

### *Sinfonie*

n°	edizione	anno
63	Le Menu	<i>pre</i> 1789 <sup>86</sup>
70		
71		
85	Decombe <sup>87</sup>	1811
87	Artaria	1787
89		1798
93		1796
94		1795
95		
96		
98		1796

### *Quartetti*

Op.	edizione	anno
42	Zatta	1787
1	Pleyel	1801
2		
3		
5		
9		
20		
33		
50		
51		
54		
55		
64		
71		
74		
76		
77		

<sup>83</sup> Il Conservatorio "G.B. Martini", che raccoglie l'eredità del Liceo Musicale frequentato da Rossini stesso, accoglie oggi nei locali attigui il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex civico Museo bibliografico Musicale), nel quale è riversato tutto il patrimonio archivistico del fu Liceo suddetto.

<sup>84</sup> GAETANO GASPARI, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*. Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, 1809-1943. Il catalogo è consultabile anche on-line al sito <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/scripts/gaspari/index.asp>, al quale si rimanda per ogni riferimento bibliografico delle partiture citate.

<sup>85</sup> Per la presente catalogazione non si è fatto riferimento a lavori come le *Sinfonie* a stampa pubblicate da Ledùc a Parigi poiché evidentemente fuori dal nostro range cronologico (1841); *idem* dicasi per i *Quartetti* nella revisione di Karol Lipinski (Dresda, Friedel, 1848)

<sup>86</sup> La casa editrice Le Menu di Parigi cambiò nome dopo la Rivoluzione, chiamandosi "M.me Le Menu": dunque queste pubblicazioni sono da ritenersi *ante* 1789.

<sup>87</sup> Riduzione per pianoforte, flauto, violino e basso

## Musica sacra

<i>Brano</i>	<i>Edizione</i>	<i>Anno</i>
<i>Stabat mater</i>	Napier	1789
<i>Le sette parole di Cristo</i>	Marescalchi	1787-1799
<i>La Creazione</i>	Pleyel	1801
	Artaria	1802 <sup>88</sup>
<i>“Schopfungsmesse”</i>	Breikopf & Hartel	1804

Di molto minore, ma significativa, la presenza di musica manoscritta risalente all’epoca, nel cui novero si trovano la Sinfonia n° 103 *“Rullo di timpano”*, *Le Sette parole* e *Il ritorno di Tobia*.

All’ombra della Garisenda l’*affaire* Haydn non si esaurisce però con il Liceo Musicale:

<i>Luogo</i>	<i>Brano</i>	<i>Datazione</i>	<i>Tipologia</i>
Convento S. Teresa	<i>Sinfonia n°82</i>	1790-1800	Ms. rid. per pf.
Convento frati minori	<i>Stabat Mater</i>		Ms
	<i>Sinfonia n° 85 “La Reine”</i>		Ms. rid. per pf
	<i>Quartetti op 54 n 1,2,3</i>		Ms
	<i>Le Stagioni</i>	post 1801	Ms. rid. per canto e pf.
Accademia Filarmonica	<i>Le Stagioni</i>	1802	Ediz. Simrock

La notevole mole di composizioni risalenti ai decenni a cavallo tra XVIII e XIX secolo dimostrano come Bologna fosse effettivamente una piazza privilegiata per la musica di Haydn - come si è già avuto occasione di vedere nel capitolo precedente – grazie all’attività delle Accademie cittadine; è ipotizzabile che i fondi appartenuti a dette Accademie (tra le quali i Concordi e la Polimniaca) possano essere confluiti sia presso il Liceo che negli altri archivi, ferma restando l’opinione avallata dalle stesse memorie rossiniane secondo la quale all’epoca al Liceo Musicale non si era avvezzi a questo repertorio, preferendosi gli antichi maestri italiani.

Nella vicina Modena – che ricordiamo, nominò Haydn membro onorario della locale Accademia Filarmonica nel 1784 – presso la Biblioteca Estense sono reperibili le sinfonie n° 77, 80 e 81 nell’edizione Artaria rispettivamente del 1801 (le ultime due) e 1785 (la prima); sono invece i quartetti per archi op. 20, op. 33, op. 50, parte dell’op. 64 (n° 4, 5, 6) op. 71, op.74 e op.76 – praticamente le raccolte di maggior pregio – nell’edizione Kuhner 1803-1805 ad essere conservati

<sup>88</sup> Si tratta della famosa edizione con testo tradotto in italiano da Giuseppe Carpani

presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Orazio Vecchi", la cui biblioteca musicale raccoglie l'eredità di tutta una serie di scuole e sodalizi precedenti la fondazione (1864) <sup>89</sup>.

### 1.3.2 Venezia ed il Veneto

Tracce d'epoca di Franz Joseph Haydn non mancano negli archivi della Serenissima; a Venezia ad esempio :

<i>Luogo</i>	<i>Brano</i>	<i>datazione</i>	<i>Tipologia</i>	
Biblioteca Marciana	<i>6 quartetti op. 3</i>	1777	Ediz. Bailleux	
Conservatorio "B.Marcello"	<i>Sinfonia n° 79</i>	1785	Artaria	
	" n° 80	1786		
	" n° 73			
	" n° 76			
	" n° 88	1796		
	" n° 105			
	<i>Quartetti op.1</i>	1765		Ediz. Bremner
	<i>Le stagioni</i>	1801		Ediz. Mollo

A Vicenza, presso il locale Conservatorio, sono custodite delle copie manoscritte di alcune sue sinfonie – definite "Sinfonie a otto parti obbligate" - nello specifico le n° 12, 23, 35, 49, 108 ed Es5 <sup>90</sup>; a Padova la musica haydniana si trova in gran copia sia nella Biblioteca Capitolare (in forma manoscritta) che soprattutto nel fondo Berti (oggi depositato presso l'Università degli Studi), il quale annovera i quartetti op. 42, 50, 60, 64, 65, 76, 77, le sonate n° 6-8, 11-13, 14, 15, 16, la *Creazione* e le *Stagioni* (ridotte per pianoforte a quattro mani) e le sinfonie "La caccia", n° 63, 83, 84, 85, 86, 87 (tutte nella riduzione per pianoforte), tutte edite da Artaria <sup>91</sup>.

Essendo stato il Veneto, come visto, sede di un'importante stagione haydniana agli inizi dell'Ottocento, la consistenza di questi patrimoni archivistici richiama le iniziative dei vari Caffi, Bertoja ed Erizzo già prese in esame.

<sup>89</sup> ARMANDO TORELLI, *Notizie storiche, documenti, cronache sul Liceo musicale Orazio Vecchi nel 90. della istituzione: 1864-1954*. Modena, Cooperativa Tipografi, 1954.

<sup>90</sup> Trattasi del movimento residuo di una sinfonia rimasta incompiuta o pervenutaci solo in parte.

<sup>91</sup> TIZIANA SCANDALETTI, *Le stampe musicali del Fondo Berti presso l'Università di Padova*, in *La musica strumentale nel Veneto tra Settecento ed Ottocento* cit. pp. 561 – 582.

### 1.3.3 Altre città

Seppur più lontane dall'ipotetica sfera d'influenze che il giovane Rossini ebbe modo di recepire, è possibile prendere in considerazione – con le dovute differenze e senza entrare troppo nella loro specificità – anche altri luoghi nei quali il germe haydniano ha lasciato testimonianza tangibile del suo passaggio primottocentesco, seppur con minore eco.

Bergamo ad esempio conserva nella Civica biblioteca “Angelo Mai” (fondi Gallicciolli e sezione staccata Donizetti) una notevole quantità di lavori risalenti agli inizi del secolo diciannovesimo, come sonate per pianoforte, sinfonie (nella riduzione per quartetto d'archi), ed i Quartetti op.1, op. 2 e op. 77.

A Torino invece, presso la locale Accademia Filarmonica si trovano tuttora, oltre ad estratti dell'*Armida*, anche pregevoli edizioni a stampa coeve della *Creazione*, delle *Stagioni* ed i manoscritti di una quindicina di sinfonie, dello *Stabat Mater* e della cantata *Arianna a Naxos*<sup>92</sup>.

Nelle Marche, non lontano dalla rossiniana Pesaro, presso la Biblioteca “Luciano Benincasa” di Ancona, Haydn è tra gli autori maggiormente presenti, ad es. con i Quartetti op. 50, op.55, op. 58, op. 73.

Nel centro sud sono Roma e Napoli i due centri di maggior importanza, come visto anche nei paragrafi precedenti; in particolare nel Conservatorio di S. Pietro a Majella si può reperire una mole impressionante di manoscritti e stampe haydniane - praticamente quasi tutta la sua produzione fatta eccezione per le opere liriche - , tra i quali spiccano le sinfonie n°6 “*Mattino*”, n°7 “*Pomeriggio*” e n° 101 “*Orologio*”<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> A. BASSO, *Un'iniziativa della massoneria*, cit. p. 399

<sup>93</sup> Anche altri luoghi del centro nord Italia posseggano oggi, in minor misura, musica di Haydn, luoghi noti ai bibliofili ed agli studiosi come la biblioteca “Greggiati” di Ostiglia, o i Conservatori “G.Verdi” di Milano, “L. Marenzio” di Brescia e “L. Cherubini” di Firenze; si è scelto tuttavia di non includerli nell'indagine tanto per l'esiguità di cataloghi quanto per la marginalità nei confronti della vicenda biografico - artistica di Rossini tra il 1804 ed il 1815.



## 1.4 Conclusioni

La visione d'insieme che si trae da quanto finora descritto è alquanto omogenea; Haydn non solo è presente vividamente ed entusiasticamente nei ricordi rossiniani, ma vi sono inconfutabili testimonianze di suoi rapporti diretti con questo repertorio. Inoltre la sua diffusione a cavallo tra Sette ed Ottocento è documentata sia da periodici e programmi concertistici coevi che da cataloghi editoriali ed altre fonti secondarie (diari, memorie, etc...).

Anche l'odierna presenza di questo repertorio negli archivi è un fattore in più da tener presente nel delineare quello che è stato il "fenomeno Haydn" nell'Italia dell'epoca, per tentare di definire quali conseguenze esso abbia avuto sull'orbita culturale rossiniana.

La ricognizione della massima parte delle fonti riguardanti il patrimonio musicale haydniano che ha – o potrebbe aver avuto - una qualche influenza sulla formazione del giovane Rossini è operazione delicata, non certo priva di rischi metodologici; definire, come si è fatto, una sorta di area geografica nella quale la diffusione della musica haydniana è coincisa con la presenza fisica del giovane Rossini aiuta a delineare una sorta di *koinè*, un alfabeto musicale comune la cui creazione può annoverare tra i protagonisti proprio Haydn e sul quale il giovane pesarese ha formato sin dai primi anni di studio il proprio personalissimo – e duraturo - vocabolario espressivo.

Gli ambienti culturali nei quali Rossini ha avuto la ventura di formarsi ed operare – dai canonici Malerbi a Lugo alla Bologna delle varie Accademie, passando per la Venezia dei primi successi – non possono certo dirsi vergini di tale repertorio; al contrario detti luoghi sono stati, grazie allo zelo di particolari sodalizi culturali e mecenati, i maggiori centri di diffusione sul suolo italiano dei lavori del maestro di Rohrau per testimonianza di esecuzioni, presenze archivistiche e pregnanza nei cataloghi editoriali.

Consequente a questa ampia cernita delle fonti è la vera e propria analisi musicale del lavoro di entrambi, alla ricerca dell'eredità che Rossini ha potuto ricevere dalle mani di Haydn; eredità vista sotto i molteplici aspetti che ne informano sia la scrittura musicale *tout court* (armonia, tematismo, orchestrazione, forma, etc...) che l'approccio poetico al genere, quali retorica o *humour*. Prima però, urge tentare di definire quali siano le peculiarità del suo linguaggio musicale.



## 2 – IL LINGUAGGIO HAYDNIANO

“Haydn fa solo musica  
che non ha passato”

(F.W. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*)

### 2.1 Definire il codice espressivo

Affrontare il *mare magnum* della produzione di Franz Joseph Haydn con l’obiettivo di stilare una sorta di completo DNA del *modus scribendi* sarebbe impresa al di là di ogni limite: 106 lavori sinfonici, 23 opere teatrali, 68 quartetti, 41 trii con pianoforte, 54 tra messe, cantate ed oratori (solo per citare i lavori più noti) sono un *corpus* entro il quale lo studioso fatica di per sé ad orientarsi, salvo dedicare un’esistenza intera all’approfondimento della questione, come nel caso del mai abbastanza benemerito e compianto H.C. Robbins Landon. Ci si è perciò attenuti ai generi di maggior diffusione nella Penisola – sulla base di quanto detto nel capitolo 1 – che con ogni probabilità sono gli stessi ai quali Rossini deve la propria conoscenza di ciò che potremmo definire (non senza una consapevole dose di semplificazione) lo “stile” di Haydn.

Alcune caratteristiche compositive sono peraltro facilmente riconoscibili e riproducibili, tanto che la documentata influenza esercitata sulla scrittura di autori quali Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Mahler, etc... fino ad un insospettabile John Williams <sup>1</sup> è sintomo che, ad un orecchio smaliziato, Haydn è capace di parlare chiaro come nessun altro: stile personale e chiarezza comunicativa tendono a coincidere <sup>2</sup>.

Fare il punto sul linguaggio haydniano è la base imprescindibile sulla quale costruire un’analisi particolareggiata della produzione rossiniana (§ 3,4,5); in virtù di ciò, si è sezionata la scrittura dei due autori in sette diversi parametri: armonia, tematismo, forma, orchestrazione, retorica, *humour* e citazionismo, non sempre di facile e netta separazione tra loro. Talvolta gli esempi relativi ad Haydn e Rossini si esauriscono nell’immediato, talaltra la trattazione viene rimandata ai summenzionati capitoli di analisi, in presenza di casi concreti più approfonditi. Può accadere che

---

<sup>1</sup> Intervista del noto compositore americano rilasciata a Radio Classic FM nell’agosto 2010.

<sup>2</sup> Come si vedrà nei capitoli successivi, è questo un assunto che già i contemporanei applicavano, in chiave retorica, ad Haydn.

uno stesso concetto venga espresso in entrambe le sezioni: ciò a tutto vantaggio del lettore, messo anzitutto di fronte all'universo della scrittura haydniana e poi facilitato nel seguire la fitta rete di connessioni di questa con Rossini. Inoltre, per ogni parametro si è tentato di far emergere quelle aree nelle quali la personalità di Haydn è maggiormente riconoscibile e caratterizzata, sempre tenendo d'occhio gli sviluppi che ciò può aver avuto sulla formazione musicale del più giovane collega italiano.

## 2.2 Armonia

### 2.2.1 Relazioni di terza

Per gli autori proromantici ed immediatamente seguenti, il fascino equilibrato e al contempo straniante delle relazioni di terza è un vincolo cui faticano a sottrarsi: Beethoven, Schubert o Mendelssohn ne risultano caratterizzati in maniera saliente.<sup>3</sup> I primi passi in tal senso furono mossi alcuni decenni addietro, proprio da Haydn: egli comprese come non solo i nessi tra movimenti distinti ma anche le modulazioni interne ad un singolo brano si potessero realizzare secondo questo principio, un grado di libertà compositiva più elevato rispetto alla prassi barocca (alla quale egli deve indiscutibilmente la sua formazione)<sup>4</sup> che di rado discostava le modulazioni dai rapporti di quarta o quinta; talvolta questo principio sconfinava nell'elaborazione tematica di motivi costruiti con successioni di terze ("arpeggiati"), i cui eventuali sviluppi si adattano con estrema facilità ad uno scenario compositivo con tali caratteristiche.

La maturità espressa nelle ultime raccolte quartettistiche (op. 76 e 77, 1796-1799) e sinfoniche (le *Londinesi*, 1791-1795) si rivela anche attraverso scelte di questo tipo. L'impianto di molti quartetti dell'op 76 prevede infatti che taluni movimenti lenti siano in relazione di terza con il resto del brano (ad es. il n. 5 è in Re maggiore ma ha l'*Adagio* in Fa diesis, il n. 6 è in Mi bemolle mentre la "Fantasia" è addirittura in Si maggiore) idem per l'op. 77 (n. 1 è in Sol maggiore – Mi bemolle, n. 2 in Fa maggiore – Re maggiore); tuttavia questo interesse, "divenuto ormai regola"<sup>5</sup> nell'ultimo Haydn lo si denota già in lavori come l'op 71 e 74, i quali "rivelano un costante interesse per le giustapposizioni fra tonalità distanti una terza"<sup>6</sup>, così come le contemporanee *Londinesi*: in esse si fa largo l'idea che la terza sia una valida modulazione all'interno del discorso musicale, oltre che un modello per le relazioni tra movimenti. Ecco dunque, accanto all' esempio "strutturale" della n. 104 (in Re maggiore ma con il Trio in Si bemolle) anche gli esempi "linguistici" della n. 100 (nel I movimento, il Sol maggiore d'impianto da luogo all'inizio dello sviluppo ad un passaggio in Si bemolle mentre nella ripresa il secondo tema sconfinava nel Mi bemolle), della n.101 (nel II

---

<sup>3</sup> Ad es. il celebre *Ottetto* di Mendelssohn in Mi bemolle maggiore (i cui quattro movimenti sono strutturati secondo l'arco tonale Mi bemolle maggiore – Do minore – Sol minore – Mi bemolle maggiore) o la Sinfonia n. 9 in Do maggiore di Schubert, con l'Andante con moto in la minore ed il Trio in Mi maggiore.

<sup>4</sup> Non si deve dimenticare che l'unico insegnante dal quale Haydn prese lezione fu Nicola Porpora, tra i campioni incontrastati dell'opera in musica nel periodo barocco.

<sup>5</sup> HOWARD CHANDLER ROBBINS LANDON e DAVID WYN JONES *Haydn His Life and Music*, trad. italiana *Haydn, vita ed opere*. Milano, Rusconi, 1988, p. 581

<sup>6</sup> Ivi, p. 446

movimento la modulazione Sol maggiore – Mi bemolle è talmente repentina da risultare straniante) e della 103 (il cui sviluppo del Finale è tutto una modulazione per terze).

Emblematico il caso della sinfonia n. 99 in Mi bemolle, che fornisce probabilmente l'esempio più stringente di tale pratica; non solo il II movimento è in Sol (e, a sua volta, modula a Si maggiore prima della ripresa) ma all'interno dal I movimento è possibile distinguere un netto interesse per la medianta sin dall'*Adagio* introduttivo: dal Mi bemolle si procede verso Do bemolle - enarmonico, Si naturale [b. 10] – che da luogo ad una zona di mi minore [b.12] seguita a breve da una sosta in Sol maggiore [b.17], dalla quale si dipana il Mi bemolle d'impianto del successivo *Vivace assai* [b. 18]. Similmente, tanto nel prosieguo del I movimento (*Vivace assai*) che nel Finale (*Vivace*) si è di fronte ad un lavoro interamente caratterizzato da queste relazioni: il fatto che detta sinfonia e le raccolte op. 71 e 74 siano contemporanee è indice di una *forma mentis* compositiva compiuta e indiscutibilmente caratterizzante: la *Creazione* stessa, di poco successiva, “si basa nei suoi movimenti su relazioni di III”<sup>7</sup> quali La maggiore /minore, Do maggiore /minore, Mi bemolle maggiore / minore.

I prodromi di questo duplice interesse per la terza - in grado di dare al contempo coesione strutturale alle articolazioni e varietà espressiva interna - si ritrovano in lavori più datati, quali la sinfonia n. 62 o il quartetto op. 20 n. 3 – in cui le terze sono il seme dal quale germinano l'intero materiale tematico ed i suoi sviluppi<sup>8</sup> - o nella sinfonia n. 71 in Si bemolle (con lo sviluppo del I movimento che inizia in Re b); il caso più noto è quello della sinfonia n. 45 “degli Addii”, brano d'importanza capitale nella storia della musica per la definizione dello stile classico, come ha ben sviscerato in un suo noto ed erudito saggio James Webster<sup>9</sup>: in essa si nota come la scelta di correlare i movimenti per terze<sup>10</sup> sia strettamente legata al dualismo stabilità vs destabilizzazione<sup>11</sup>, aspetto fondamentale al pari della coerente germinazione motivica nella concezione della forma per

---

<sup>7</sup> NICHOLAS TEMPERLEY, *Haydn, The Creation*, Cambridge University Press 1991, p. 50

<sup>8</sup> Ad es. nell'op. 20 n. 3 ogni movimento è costruito sulla triade di sol minore sol-si bemolle-re, mentre nella n. 62 - I lo sviluppo avviene grazie ad armonie scalari di terza, da si minore a fa # maggiore (GRETCHEN WHEELOCK, *Haydn's Ingegnous Jestings With Arts: Context of Musical Wit and Humour*, New York, Schirmer, 1992, p. 120 )

<sup>9</sup> JAMES WEBSTER, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical style: Through – Composition and Cyclic integration in His Instrumental Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991

<sup>10</sup> Nella fattispecie I -Allegro assai [fa # minore], II – Adagio [La maggiore], III – Menuet [Fa # maggiore], IV - Finale [fa# minore – La maggiore – Fa # maggiore]

<sup>11</sup> Le altre peculiarità di questa straordinaria sinfonia (ad es. il tematismo ciclico o gli aspetti di *trough-composition*) e le sue ripercussioni sullo stile haydniano verranno prese in considerazione nei successivi paragrafi del presente capitolo

tutta la generazione successiva (si pensi solo al Beethoven più esplicito delle sinfonie nn. 3 e 5<sup>12</sup> o del quartetto in Do diesis minore op. 131)<sup>13</sup>.

Nella musica di Rossini, più che di casi simili si deve senz'altro parlare di intenzioni simili, dato l'ampio uso che egli ne fa tanto nella costruzione tematica quanto nell'organizzazione formale: la terza è l'incontrastato protagonista armonico-formale di sinfonie, *Sonate a quattro* e numeri operistici (cap. 3-5). A latere degli esempi che si analizzeranno nei citati capitoli, ecco qui tre luoghi del teatro rossiniano – cronologicamente ed espressivamente distantissimi tra loro - che possono esemplificare abbastanza bene questa trasversale tendenza: il terzetto Narciso–Poeta–Geronio dal *Turco in Italia* (“Un marito scimunito!” n.4), il duetto Semiramide–Assur da *Semiramide* (“Se la vita ancor t'è cara”, n 8) e il finale del *Guglielmo Tell* (“Tutto cangia”).

“Un marito scimunito!” inizia con una sorta di motto per terze discendenti al basso sul quale, grazie ad un inciso dall'innata circolarità, si innesta il canto, secondo il principio rossiniano dell'“orchestra guida”<sup>14</sup>



Esso si sovrappone alla precedente figura discendente del motto (che funge da semplice basso armonico I-VI-IV-V)<sup>15</sup> e, a seconda del carattere che vi interviene, modula progressivamente da Sol maggiore [“Un marito scimunito!”] a Do maggiore [Per chi intende di parlare?”] a Mi maggiore [“Scegliev voglio per un dramma”] per poi proseguire a Sol maggiore [“Scelga pure un argomento”] e concludere in Si bemolle maggiore [“Lasci vivere i galanti”], completando il ventaglio armonico per terze DO – MI – SOL – SI b. Il motto compare ancora diverse volte “nel suo quasi arcano classicismo”<sup>16</sup>: come si vedrà (§ 3) simili istanze costruttiviste e di integrazione tematica caratterizzeranno la stessa sinfonia dell’opera.

<sup>12</sup> Quest’ultima chiara rilettura dell’haydniana sinfonia n. 46 in Si maggiore (1772), della quale prende a prestito l’espedito della ricomparsa di parte dello Scherzo nell’ultimo movimento.

<sup>13</sup> Le riflessioni sul quale si possono applicare senza timore anche alla sinfonia “degli Addii”: “Questa è senza dubbio la sua composizione su larga scala più strettamente integrata [...] i sette movimenti sono collegati in continuazione tra loro [...] con una connessione tra di essi, non solo tematica ma funzionale [...] una mutua dipendenza tra le parti contrastanti [...]” (JOSEPH KERMAN, *The Beethoven Quartets*, New York, Norton & Co., 1966, pp. 326, 349, traduzione mia).

<sup>14</sup> PAOLO GALLARATI, *Dramma e Ludus dall’Italiana al Barbiere in Il melodramma italiano dell’Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*. Torino, Einaudi, 1977, p. 239

<sup>15</sup> Il quale sarebbe una reminiscenza del “Consummatum est” delle haydniane Sette parole di Cristo, cfr. PAOLO ISOTTA, *Per una lettura del “Turco in Italia”* in “Nuova Rivista Musicale Italiana”, XIX, 2 1985, pp. 227-253: 230

<sup>16</sup> Ivi, p. 237.

Il duetto Semiramide-Assur è articolato in tre sezioni, ognuna caratterizzata da tonalità in relazione di terza; il tempo d’attacco è in Si bemolle, l’*Andantino* “Quella ricordati” in Sol maggiore e la cabaletta finale “La sorte più fiera” in Mi bemolle (che si conclude nel Si bemolle d’impianto), struttura dalle molteplici eco espressive: esso è infatti “procedimento radicato nel classicismo viennese più progressivo e, nella fattispecie rossiniana, letteralmente esemplato nel primo movimento della Sonata op. 106 *Hammerklavier* di Beethoven”<sup>17</sup>.

“Tutto cangia” (*Guglielmo Tell*) è invece un ottimo esempio di quella “circolarità armonica” che è materia del paragrafo che segue, brano costruito secondo modulazioni per terza su un motivo ascendente a sua volta composto da terze; il noto inciso



si innesca infatti nella tonalità d’impianto (Do maggiore), per poi peregrinare, simile eppur sempre diverso da se stesso, lungo l’arco armonico La minore – Fa maggiore – Re minore – Si bemolle maggiore – Sol minore – Mi bemolle maggiore – [Sol maggiore] – Do minore. Per Rossini “finire un brano nella tonica è un dogma ma lungo il prosieguo preferisce le relazioni di terza a quelle di quinta”<sup>18</sup>; anche le relazioni tematiche ed armoniche avvengono sovente per terze<sup>19</sup>, in modo talvolta totalizzante: una parziale prova a sostegno della *longa manus* haydniana è il fatto che le si trovino altrettanto presenti - e fondanti – anche nella produzione di Beethoven.

### 2.2.2 Circolarità armonica

Come notato giustamente da Hans Keller, “Haydn, ben più di Mozart, tende a fare delle escursioni in tonalità lontane; ciò necessita che alla base vi siano delle strutture tonali rigide, in modo da poter lavorare sopra”.<sup>20</sup> L’osservazione è quanto mai esatta, per le due componenti complementari che mette in luce: 1 – la versatilità armonica di haydniana; 2 – la ripetizione di strutture codificate, controparte necessaria a bilanciarne gli esiti. Nella musica del maestro di Rohrau gli esempi sono molteplici, oserei dire endemici: tra le vette assolute della sua tendenza alle peregrinazioni tonali

<sup>17</sup> GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Rossini, l’uomo, la musica*. Milano, Bompiani 2009, p. 291

<sup>18</sup> FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell’Ottocento*. Torino, EDT, 1993, p. 82

<sup>19</sup> Un caso arcinoto è la cavatina di Tancredi “Di tanti palpiti” (n° 3) dall’opera omonima, alle parole “Ne’ tuoi bei rai / mi pascereò”, dove l’armonia vira da Fa maggiore a La bemolle maggiore, modulazione “estranea alla normale sensibilità di un ascoltatore assuefatto a Pavesi e Generali, non ai Viennesi” (G. CARLI BALLOLA, *Gioachino Rossini cit p. 141*)

Per altri esempi in merito alle relazioni di terza, si veda *The New Oxford History of Music*, edited by Gerald Abraham, vol. VIII, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 451

<sup>20</sup> HANS KELLER, *The Great Haydn Quartets: Their Interpretation*, London, Dent, 1986, p. 38



vanno ricordati almeno il movimento lento del quartetto op. 76 n. 6 (dove non mette alterazioni in chiave e riesce a spaziare su ben 13 tonalità) e la “Rappresentazione del Caos” dalla *Creazione*, senza contare nel complesso la maggior parte degli sviluppi si sonata presenti nella produzione matura, cameristica e sinfonica.

A tal proposito, si rileva come nei movimenti estremi delle sinfonie *Londinesi* non vi sia praticamente uno sviluppo identico agli altri, caratterizzati tutti da un'estrema libertà armonica; nello specifico, si faccia riferimento ancora alla citata sinfonia n. 99, I movimento: già nell'esposizione (b. 32 e ss.) il materiale tematico – un rapido inciso discendente che inizia in levare - viene trattato in maniera tale da percorrere le tonalità di MI b | SI b | do | SOL | FA 7 | SI b , mentre nello sviluppo vero e proprio il tema B ed un inciso cadenzale arcuano la talmente la loro parabola da toccare DO | 7 | LA | re | FA 7 | RE 7 | sol | RE | sol | DO | SOL | LA b | do | DO | FA | RE b | FA | si b | SI b | FA . Il carattere delle due modulazioni è differente, poiché la prima è una semplice digressione al relativo minore (Do) mentre la seconda è una vera e propria escursione verso tonalità distantissime tra loro; un nesso tra le due c'è, ed è rappresentato – *trait d'union* col paragrafo precedente – dalle relazioni di terza. Nel primo caso esso è evidente, nel secondo regola i rapporti DO – LA – FA 7 – RE, DO – LA b – do, LA - RE b – FA – si b (sottolineato): come si ha già avuto occasione di dire, le relazioni di terza assicurano una varietà armonica al contempo nuova e meno rigida delle successioni per quarte e quinte, garantendo una circolarità che è possibile protrarre (e talvolta esasperare) per un elevato numero di battute senza dare l'impressione di essere ripetitiva, pratica nella quale Haydn fu maestro insuperato.

Sono altresì interessanti anche altre relazioni armoniche; nelle stesse terze, vi sono movimenti nel contrappunto delle voci che sottendono ad una ricerca dello straniamento – lo sviluppo è, nel linguaggio formale della sonata, il punto più lontano dall'affermazione e dal riposo – correlato all'intervallo di seconda minore, come nel passaggio DO 7 – LA (do → do# ), o anche in FA 7 – RE 7 (fa → fa #); idem, ma più evidente, nei passaggi DO – LA b (sol → la b) e FA – RE b (do → re b) <sup>21</sup>. Questo l'esempio della n. 99, cui si potrebbero senza timore far seguire gli sviluppi dei movimenti iniziali e finali della n. 101, 103 e 104 e via, spingendosi indietro nel tempo, le più complesse tra le Parigine (n. 82, 83 e 88) sino alla citata sinfonia n. 45 “degli addii”: i “labirinti armonici” <sup>22</sup> tesi da Haydn per confondere l'ascoltatore hanno in questi lavori la loro massima espressione compiuta.

---

<sup>21</sup> Modulazioni che presentino nel contrappunto interno alle voci intervalli di seconda minore sono frequenti in Haydn, basti pensare allo sviluppo del Finale della n. 92 “Oxford”.

<sup>22</sup> RAYMOND MONELLE, *The sense of music. Semiotic essays*, Oxford, Princeton University Press 2002, p. 202

In Rossini questa propensione ad allargare lo spettro armonico pur mantenendo costanti la pulsazione ritmica e l'iterazione del materiale sonoro, assurge a vero e proprio principio costruttivo – come si è visto ad es. nel terzetto del *Turco* - adattissimo anche ai numeri vocali, e risultando assai “diverso da quello della frase canora a membri simmetrici: esso consiste nell'iterazione ossessiva e meccanica di un motivo, in gruppi isocroni di due o quattro battute alternativamente alla tonica e alla dominante (ma anche I-V-VI-III-IV-I, etc...)”<sup>23</sup>. Se si può convenire senza remore che “[Essa] è l'estensione sistematica ed oltranzistica di un procedimento non ignoto ad Haydn e Mozart”<sup>24</sup>, è da rivedere l'affermazione che esso sia “da loro riservato ai passaggi di transizione o di conclusione, non ai momenti tematici della composizione”<sup>25</sup>: si possono aggiungere anche agli importantissimi e fondamentali momenti di sviluppo, e talvolta persino la costruzione del discorso (anche tematica) che avviene nell'esposizione, come ben illustrato poc'anzi. È altresì vero che “nell'uso rossiniano, ne promana una motricità attonita nei tempi lenti (come nel Largo del finale I dell'*Italiana in Algeri*), nevrotizzante nei tempi veloci (come nei marosi che squassano la Stretta del finale I in *Tancredi*)”<sup>26</sup>.

Questi ultimi due sono esempi lampanti: il primo si riferisce a “Confusi e stupidi”<sup>27</sup>, mentre il secondo a “Quale infausto orrendo giorno”; entrambe sono caratterizzate da un inciso ripetuto innumerevoli volte, la cui iterazione si accompagna ad un arco armonico che spazia dalla tonalità di partenza solo per poi ritornarvi. Ecco le due circolarità, cadenze conclusive escluse:

“Confusi e stupidi”: **MI b** | SI b 7 | MI b | DO 7 | **RE b** | LA b 7 | RE b | SI b 7 | **MI b**

“Quale infausto orrendo giorno” : RE – LA 7 | RE – LA 7 | si – FA # | SOL – RE 7 | mi – SI | DO – LA | **RE**

Si noterà come essi siano differenti tra loro proprio per come la propulsione dell' arco armonico è diversamente costruita: in “Confusi e stupidi” vi sono, prima del ritorno del Mi bemolle iniziale, due aree distinte in Mi bemolle ed in Re bemolle (grassetto) in rapporto di seconda maggiore – dall'effetto straniante assicurato - che fungono da pilastri dell'arco; i mattoni sono per così dire singoli (l'inciso si esaurisce su un unico accordo), mentre la spinta propulsiva della modulazione

<sup>23</sup> LORENZO BIANCONI, “Confusi e stupidi”. Di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di P. Fabbri. Pesaro, Fondazione Rossini, pp. 129-161: 77

<sup>24</sup> Ibidem

<sup>25</sup> Ibidem

<sup>26</sup> Ibidem

<sup>27</sup> Del presente Andantino ha dato un'analisi eruditissima e trasversale (soprattutto per comprendere i meccanismi iterativi e accrescitivi rossiniani – es. il “crescendo”) Lorenzo Bianconi nel citato in “*Confusi e stupidi*”.

avviene sfruttando i rapporti di terza che intercorrono tra le toniche dei due pilastri (Mi bemolle e Re bemolle) e le rispettive porzioni successive (Do maggiore 7 e Si bemolle maggiore 7). Senza dimenticare che la seconda maggiore diventa minore nel decisivo passaggi DO7 – RE b - articolazione cruciale nel definire il *climax* di attonicità che pervade l'insieme - e che viene accentuato dal medesimo rapporto interno di seconda minore che intercorre nei passaggi MI b – DO 7 (mi b → mi) e RE b – SI b (re b → re), in modo identico a quanto visto nella sinfonia n. 99<sup>28</sup>.

In “Quale infausto orrendo giorno” il procedimento è leggermente diverso, dato che i pilastri sono molti di più (RE, si , SOL, mi, DO, RE), i mattoni non sono più singoli ma doppi (l'inciso si articola nella pendolarità, ad es. RE – LA 7) mentre i rapporti di terza vincolano il singolo pilastro non a quanto segue immediatamente, ma al pilastro successivo (tranne nell'ultimo DO - LA).

Volendo allargare lo spettro, ecco come altri brani celebri del suo repertorio presentino questa sorta di piccoli sviluppi nella loro costruzione formale: ad es. nella stessa Italiana, il duetto Lindoro-Mustafà “Se inclinassi a prender moglie” (n. 3) è caratterizzato, da “Per esempio...la vorrei” in avanti, dalla successine armonica **RE** | LA | RE | LA | RE | FA # | **si** | FA # | si | FA# | si | RE – una sorta di *mix* tra i due procedimenti sopra visti, con solo due pilastri ma che modula per terze tra di essi; *idem*, ma per motivi diversi, nel duetto Isabella-Taddeo “Ai capricci della sorte” (n. 5, su “Sciocco amante / è un gran supplizio”) **SOL** | RE | SOL | RE | **SOL** | **SI** | **mi** | SI | SOL . Proseguendo nella carrellata – gli esempi potrebbero essere centinaia, non vi è opera del Pesarese che non ne presenti almeno un paio di casi - nella *Pietra del paragone*, eccone un altro caso nel duetto Giocondo – Macrobio “Mille vati al suolo io stendo” (n. 9, su “Stamperò, signor Giocondo!”) **SI b** – FA | Si b – FA | **sol** – RE | sol – DO | FA – 7 dim | DO, od una declinazione ancora differente, nell'aria di Don Magnifico “Conciòsacosacchè” dalla *Cenerentola* (n. 8 sulle parole del dettato “Noi Don Magnifico”), dove lo splendido inciso (via via timbricamente cangiante) si avventura nell'impegnativo arco **RE** | LA | RE b- fa # - 7 dim – MI | **LA** | MI | la – DO 7 – FA – SI b | **FA** | DO | FA – LA – re – sol | re – LA – re: quest'ultimo non modula direttamente per terze, ma esse soggiacciono comunque alla struttura complessiva, nel rapporto Re – Fa – La.

Mettendo in relazione i due atteggiamenti compositivi le affinità costruttive e di linguaggio tra il *Tedeschino* ed il più anziano collega sembrano molto strette: la prassi di Haydn, che in queste ampie escursioni tonali “quando sembra che la digressione giunga ad affermare un nuovo centro

<sup>28</sup> Proprio in *Tancredi* si ritrova un esempio lampante di armonie che procedono per rapporti interni di seconda minore, nelle straordinarie (e per i palcoscenici italiani dell'epoca, stupefacenti) modulazioni del sestetto “Di terrore ingombro il core” (n.7)

tonale, fa tornare la cadenza di colpo, in forma completa”<sup>29</sup> è la stessa, messa peraltro già in luce - in tempi non sospetti - da Carpani, secondo il quale “Rossini ritarda le cadenze con sempre nuove modulazioni le quali, quando risolvono, producono piacere indicibile. Così usava Haydn, ma Rossini ne fa parte integrante del suo stile”<sup>30</sup>: le medesime peculiarità costruttive di queste digressioni “a sorpresa” (circolarità tematica, interesse per i rapporti di terza tra tonalità e di seconda minore nel contrappunto interno, ampliamento dello spazio sonoro) rafforzano tali affinità.

### 2.2.3 Gesti iniziali armonicamente destabilizzanti

Come si avrà modo di mettere in luce nel paragrafo 2.6, caratteristica saliente della musica di Haydn è la componente umoristica, presente in modo maggiore rispetto a quanto accade in Mozart o Beethoven; strettamente correlato a ciò è l’uso di gesti e armonie destabilizzanti all’inizio di una composizione, atti a minare l’impianto tonale proprio nella zona nella quale dovrebbe invece gettare le sue fondamenta. Tralasciando gli spiazzanti inizi che non hanno a che fare con questioni prettamente armoniche (ad es. l’omonimo rullo di timpano nella n. 103), le tipologie sono sostanzialmente due:

- iniziare non alla tonica ma alla dominante;
- iniziare in una tonalità indefinita o addirittura “sbagliata” (diversa cioè quella d’impianto)

Alla prima tipologia appartengono ad esempio, il quartetto op. 33 n. 4, che inizia con l’accordo di 7<sup>a</sup> di dominante (FA 7 invece di SI b), o il n. 5 della stessa raccolta (RE 7 invece di SOL); al pari, l’*Allegro spiritoso* del I movimento della sinfonia n. 92 “Oxford” inizia con un RE 7 talmente incerto che occorrono ancora una manciata di battute all’ascoltatore per rendersi conto dello stacco agogico con l’*Adagio* introduttivo, scherzo che Haydn gioca abitualmente.

Nella seconda pratica rientrano l’inizio della Finale della sinfonia n. 62 in Re maggiore (nella quale “le prime due misure non definiscono alcuna tonalità: la tonalità sbagliata, mi minore, incomincia a essere chiara soltanto a misura 3”)<sup>31</sup>, l’inizio del op. 33 n.1 (che finge di iniziare in Re maggiore ma si rivela ben presto essere in Si minore)<sup>32</sup>, quelli dell’op 50 n.1 in Si bemolle (una 7<sup>a</sup> diminuita su un pedale di tonica) e n. 6 in Re maggiore (un inciso del primo violino che da mi scende a sol,

---

<sup>29</sup> MASSIMO DI SANDRO, *Come Haydn prevede l’ascoltatore. Inganno e umorismo nei quartetti Op. 76*, “Il Saggiatore musicale”, XI, 2004, p. 97

<sup>30</sup> GIUSEPPE CARPANI, *Le rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*. Padova, Tipografia della Minerva, 1824, p. 142

<sup>31</sup> CHARLES ROSEN, *Lo stile classico, Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Feltrinelli, 1979, p.130

<sup>32</sup> Caso identico, l’inizio dell’ op. 64 n. 2

poi armonizzato alla dominante della dominante). Tali espedienti, mirati a stupire armonicamente l'ascoltatore (o, l'esecutore, nel genere più intimo del quartetto) ebbero un importante antecedente storico nelle simili stravaganze operate da C.P.E. Bach, specialmente nella musica per strumento a tastiera<sup>33</sup> - un vero e proprio campionario di motti e gesti umoristici sorprendenti - che Haydn ben conosceva ed ammirava.<sup>34</sup>

In Rossini il gusto per un sapiente utilizzo del *coup de théâtre* è all'ordine del giorno: "la sorpresa è categoria fondamentale del linguaggio rossiniano"<sup>35</sup>. Sin dai primi lavori egli manifesta tali inclinazioni, ed è possibile riferirsi ad essi utilizzando la stessa distinzione in base al "gesto" messa in atto con Haydn; ecco dunque l'ultimo movimento della giovanile *Sonata a quattro* n. 1 iniziare con una successione armonica particolarissima quanto caratteristica (VI 7 - II - V 7 - I, ossia MI 7 - LA - RE 7 - SOL) che si ripeterà simile nell'inizio dell'Allegro della *Sinfonia in Mib* poi riutilizzata per *La cambiale di matrimonio* ed *Adelaide di Borgogna* (DO 7 - FA - SI b 7 - MI b). A proposito di detta sinfonia, c'è da registrare che anche l'inizio vero e proprio non è in Mi bemolle maggiore, bensì alla quinta (Si b 7) che risolve al relativo minore della tonica, Do minore (solo qualche battuta più avanti l'ordine armonico si ristabilisce, o meglio, viene finalmente creato). Similmente, la sinfonia de *La scala di seta* presenta un duplice gesto destabilizzante: il breve *Allegro vivace* d'apertura è affidato ai soli violini primi, che inizialmente suonano - scoperti - solamente quattro do, che è appena possibile inserire in una tonalità definita alle battute successive (e solo a b. 4 il "tutti" fissa la tonalità d'impianto nell'effettivo Do maggiore appena abbozzato poco prima), mentre nel *Allegro* i soliti violini primi si producono in una figurazione discendente che ora (con nelle orecchie l'affermazione del Do maggiore dell'*Andantino* che la precede) è chiaramente associabile al mondo sonoro della dominante di Sol maggiore; insomma, una doppia destabilizzazione, degna tanto di Rossini quanto di Haydn. Nel novero dei casi si può aggiungere anche la sinfonia de *Il Signor Bruschino*, che è si in Re maggiore, ma inizia con delle vigorose ottave in Si minore, in una sorta di rovescio di quanto accade nell'op. 33 n. 1: questa, come altre sinfonie (ad es. *Il Turco in Italia*) è in ogni aspetto così densa di rimandi al *modus operandi* haydniano che gli si è doverosamente dedicato ampio spazio nel capitolo 3.

---

<sup>33</sup> Si veda a proposito il confronto tra la sonata n. 5 in Fa maggiore di Bach è il citato Finale della sinfonia n. 62 (C. ROSEN, *Lo stile classico*, cit. pp. 127-129)

<sup>34</sup> "Chiunque mi conosca bene potrà scoprire quanto debba ad Emanuel Bach, e come lo abbia compreso e studiato con diligenza" [...] Egli [Haydn] disse che riconosceva soltanto in Emanuel Bach il suo modello (G.A. GRIESINGER, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Lipsia, 1810, p. 11, citato in H.C. ROBBINS LANDON, D. W. JONES, *Haydn*, cit. p. 35)

<sup>35</sup> F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento* cit., p. 82

## 2.2.4 Altri *topoi* armonici <sup>36</sup>

La scrittura haydniana presenta delle soluzioni armoniche particolari, talvolta riconoscibili di brano in brano quali tasselli particolarmente evidenti del suo linguaggio; si può affermare che, in linea generale, ogni *topos* ricada in due aree, a seconda se esso abbia delle macro ripercussioni anche sull'organizzazione formale della composizione oppure esaurisca la sua forza nell'*hic et nunc*. Nella prima categoria si trovano espedienti che coinvolgono direttamente il concetto e i componenti della *forma sonata* - anche per sottrazione o assenza - ad es. la scarsa propensione di Haydn nell'utilizzare la tonica minore nella ripresa; nemmeno in lavori la cui logica compositiva l'avrebbe permesso (come nel I movimento della sinfonia n. 85 in o nel I movimento dell'op. 50 n.6) egli transige a questo principio, preferendo omettere il passaggio (nella n. 85) oppure riservargli un posto nello sviluppo, omettendolo comunque nella ripresa (op. 50 n. 6): in maniera simile Rossini risolverà la sinfonia de *La gazza ladra*. (§ 3).

Investigando il concetto di forma si vedrà come Haydn sia fedele ad una serie di principi strutturali basati sull'equilibrio e la compensazione di tutti i parametri in gioco, ai quali non rinuncia mai: "la capacità emozionale dello stile classico ha chiaramente origine in questo contrasto tra tensione e stabilità" <sup>37</sup>. Dato il sottile gioco architettonico, il pericolo di usare nello sviluppo la tonica maggiore è per lui altrettanto da evitare, giacché riduce l'effetto caratteristico di ciclicità armonica che essa sortisce all'inizio della ripresa: l'unica maniera è quello di citarla in una falsa ripresa, subitamente smentita dall'incalzare del non ancora terminato sviluppo (ad es. nell'op. 77 n.1, I movimento): come si vedrà, le rare sinfonie rossiniane con uno sviluppo vero e proprio (*Demetrio e Polibio*, "Di Bologna", *Scala di seta*) dimostrano come questo precetto fosse seguito anche dal giovane pesarese.

Per introdurre l'area della dominante nell'esposizione, la prassi più cara ad Haydn è quella di utilizzare un *fortissimo*, cui far seguire o un nuovo tema o il tema A nella nuova tonalità <sup>38</sup>: così accade nella maggior parte di *Londinesi* e *Parigine*. In Rossini non solo tutti i secondi temi delle *ouvertures* sono introdotti con questo sistema (nella sua concezione sonatistica, il cosiddetto "ponte") ma vi si trova traccia anche in quelle arie o insiemi caratterizzati da un pregnante sonatismo, come nel *Marziale* del Finale I del *Barbiere*, dove poco prima delle parole "È Rosina, or son contento" - l'effettiva dominante del brano - vi è una *roulade* di archi puntata dai fiati, tutti in *fortissimo* (§ 5).

---

<sup>36</sup> Sotto l'etichetta "topos armonico" si potrebbero invero classificare tutti i casi sinora visti; il presente paragrafo risponde alla volontà di presentarne degli altri non direttamente ascrivibili alle categorie sopra citate

<sup>37</sup> C.ROSEN, *Lo stile classico*, p. 84

<sup>38</sup> ETHAN HAIMO, *Haydn's Symphonic Form: Essay in Compositional Logic*. Oxford, Clarendon, 1995, p.211

Tra i *topoi* che esauriscono la loro forza nell'immediato vi sono alcune soluzioni che Rossini ingloberà nel proprio vocabolario; vi ritroviamo il gusto retorico nell'associare all'intervallo dissonante di seconda minore le idee di instabilità, assenza di struttura, mancanza di coesione materica: come si vedrà nel capitolo 7, esso è nella "Rappresentazione del Caos" espediente riconoscibilissimo (adatto a descrivere la massa informe prima dell'intervento della luce divina), perlomeno quanto lo è nell'aria "Amore dolcemente" da *La scala di seta*, nella quale un avvinazzato Germano è in procinto di addormentarsi gradualmente, farneticando nel dormiveglia (§2.7.2).

Un altro luogo armonico caro a Rossini è una sorta di contrappunto di quarta specie dall'armonia discendente per semitoni su pedale di dominante, che si incontra ad es. nel I movimento della *Sonata a quattro* n.1, nella cantata *Didone abbandonata*, nell'aria di Tobia "Chi mai trova il dritto, il fondo" da *La cambiale di matrimonio* e nel temporale del *Barbiere*: ecco quest'ultimo esempio

The image shows a musical score for four instruments: Violini I, Violini II, Viole, and Celli & Bassi. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of Rossini, featuring a descending harmonic structure. The Violini I part starts with a half note G4, followed by a quarter note F#4, then a quarter note E4, and a quarter note D4. The Violini II part starts with a half note G4, followed by a quarter note F4, then a quarter note E4, and a quarter note D4. The Viola part starts with a half note G3, followed by a quarter note F3, then a quarter note E3, and a quarter note D3. The Celli & Bassi part starts with a half note G2, followed by a quarter note F2, then a quarter note E2, and a quarter note D2. The score is written in a single system with four staves.

Un passo simile è presente negli ultimi quartetti (op. 77 n. 1) e nelle *Londinesi*, specialmente alla fine dello sviluppo della n. 99 (I movimento) e della n. 103 (Finale, bb. 288e sg.):

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello & Basso. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of Rossini, featuring a descending harmonic structure. The Violin I part starts with a half note G4, followed by a quarter note F#4, then a quarter note E4, and a quarter note D4. The Violin II part starts with a half note G4, followed by a quarter note F4, then a quarter note E4, and a quarter note D4. The Viola part starts with a half note G3, followed by a quarter note F3, then a quarter note E3, and a quarter note D3. The Cello & Basso part starts with a half note G2, followed by a quarter note F2, then a quarter note E2, and a quarter note D2. The score is written in a single system with four staves.

La somiglianza è stringente, soprattutto se si pensa che anche nei casi rossiniani esso non compare mai in aree dove si tende all'affermazione del materiale musicale, bensì in porzioni che fungono da raccordo con le strette o le code conclusive.

Concludendo, citiamo la propensione che Haydn sembra in alcuni casi manifestare verso delle trasgressioni armoniche, come quinte e ottave parallele o scoperte: è il caso dell' op. 64, con i quartetti n. 1 e n. 6 ricchi di questi "errori", o quello dell' op. 77 n. 3, nel quale lo stesso Haydn scrisse accanto ad uno di questi passaggi in ottava "con licenza"; così facendo egli "comunica telegraficamente la sua conoscenza e l'intenzionale rottura di una regola che le sue orecchie gli lasciavano contravvenire"<sup>39</sup>. L'atteggiamento di questo autore - che possedeva un trattato sulle quinte parallele<sup>40</sup> ed ebbe fieramente da ridire quando seppe che il famoso teorico Albrechtsbergher aveva intenzione di abolire le quarte come madornali errori nel contrappunto<sup>41</sup> - ricorda quello rossiniano: nella cadenza conclusive del terzetto del secondo atto di *Otello* scrisse (invero, molto meno signorilmente rispetto ad Haydn) "Queste cinque quinte sono per i signori *coglioni*"<sup>42</sup>, riservando questo epiteto a coloro che lo tacciavano di sacrificare le regole del buon contrappunto sull'altare del suo personalissimo stile; indubbiamente, due personalità che sapevano rivendicare la propria indipendenza e libertà artistica, scevra da meschine gabbie intellettuali ed aride imposizioni matematiche.

---

<sup>39</sup> ELAINE SISMAN, *Haydn, Shakespeare and the Rules of Originality*, in *Haydn and his world*, edited by Elaine Sisman, Princeton, Princeton University press, 1997, p. 42

<sup>40</sup> Ivi, p. 22

<sup>41</sup> "L'arte è libera, e non può essere limitata da banali regole" (G.A. GRIESINGER, *Biographische Notizen*, cit, p. 113 )

<sup>42</sup> PHILIP GOSSETT, *Dive e maestri: l'opera italiana messa in scena*, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 332



## 2.3 Forma

### 2.3.1 I principi cardine

Tentare di fornire un'idea globale sul concetto di "forma" in Haydn è arduo perlomeno quanto cercare di riassumere il pensiero schönberghiano nei riguardi dell'armonia: il *Kapellmeister* degli Esterházy fu un esploratore mai domo, in continua ricerca di nuove soluzioni, tanto nel periodo cosiddetto *Sturm und drang* (1766 - 1772) quanto nella maturità artistica (1773 - 1784), conservando tale spirito anche nella straordinaria ultima stagione creativa dei quartetti op. 76 e 77, delle *Parigine* e delle *Londinesi*, nonché dei due grandi oratori (1785-1801). È straordinario pensare come questa continua ricerca della novità - che talvolta sconfinava nel puro *witz* e nell'ironia più schietta - abbia potuto coesistere con l'assunto che riconosceva ad Haydn la paternità del genere sinfonico e cameristico, presupponendo al contrario una certa dose di strutturata disciplina ordinatrice di idee, linguaggi e *topoi* tecnico-retorici. Coesistenza resa possibile grazie al genio haydniano, incline tanto alla commistione dei generi quanto alla ricerca dell'equilibrio espressivo. La sua maniera compositiva può essere ricondotta ad una serie di principi cardine entro i quali la creatività riesce ad essere imbrigliata senza risultare stravagante e disordinata - come accade talvolta nei pur ottimi lavori di C.P.E. Bach - ma al contrario, pulita e levigata proprio in virtù dell'apparente rispetto delle regole.

Tali principi investono tutti i parametri della composizione, ma si sono voluti esporre in relazione alla forma giacché prevedono, come ripercussione ultima, un'ingerenza sull'assetto strutturale; sono riassumibili nei seguenti punti <sup>43</sup>:

1. *principio di unitarietà*: la maggior parte del materiale motivico di un brano deriva da pochissimo materiale iniziale, come ad es. un semplice gesto, un accordo, un intervallo;
2. *principio di ridondanza*: la ripetizione del materiale motivico è inversamente proporzionale al pericolo che possa risultare noioso, stucchevole o meccanico;
3. *principio di variazione*: non solo il materiale tematico viene sottoposto a variazioni, ma aggiunte ed omissioni caratterizzano le ripetizioni e le riesposizioni in ambito formale;
4. *principio normativo*: ogni violazione delle buone norme compositive - sia essa di natura armonica, formale, espressiva, etc.. - non viene preparata o giustificata, bensì compensata nel prosieguo della composizione;

---

<sup>43</sup> H. HAIMO, *Haydn Symphonic Forms* cit., p. 1-11; gli stessi principi non si possono applicare direttamente anche a Mozart, poiché vi sono alcune differenze sostanziali quali "l'uso di più temi, l'introduzione di nuove idee tematiche anche negli sviluppi, le Introduzioni slegate dal resto del movimento" (p. 270).

Ogni lavoro della maturità haydniana potrebbe essere preso a modello per spiegare come questi quattro principi (intersecati ad un quinto, sottinteso, principio: il sonatismo) informino a tal punto la composizione da risultarne inscindibili: il rispetto del punto 1 è palese in lavori come le *Londinesi* (nei cui movimenti lenti introduttivi si trovano gli spunti motivici dell'intera composizione, ad es. nelle nn. 98, 100, 102 e 103)<sup>44</sup>, il punto 2 in un brano come il Finale della sinfonia n. 88 (eccezionale nel rasentare il punto di non ritorno oltre il quale l'accattivante semplicità dell' inciso di base potrebbe mutarsi in fastidio allo stato puro)<sup>45</sup>, il punto 3 in innumerevoli movimenti lenti (progettati secondo lo schema della "doppia variazione") e in tutta una serie di lavori dei quali ci si occuperà nel presente capitolo, mentre il punto 4 emerge in quei casi limite nei quali la fervida fantasia di Haydn ha briglia più sciolta e può permettersi un gesto destabilizzante non solo armonicamente (cap. 2.3) ma di altra natura, generalmente connesso con lo *humour* (il rullo del timpano nella n. 103, l'assolo di cembalo nella n.98, per non citare l'intera n. 45 "degli Addii" o la falsa conclusione della n. 90).

Per esemplificare il frutto di questo sistema, si potrebbe prendere a modello il primo movimento della sinfonia n. 104 "Londra":

	<i>Introduzione</i>	<i>Esposizione</i>	<i>Riesposizione</i>	<i>Sviluppo</i>	<i>Ripresa</i>
1 p. di unitarietà	Motivo di quinta (inciso "X")	Tema A derivante dall' inciso X; tema B ripetizione di A		Tutto basato sul una porzione del tema A ("a")	Come l'esposizione
2 p. di ridondanza	X e le sue derivazioni vengono ripetute 3 volte	Seppur identici, A e B non livellano il rapporto tonica / dominante	La breve coda che segue B serve a staccare quest'ultimo dal simile A con cui inizia l'esposizione	Le ripetizioni di "a" (una ventina circa) non risultano meccaniche, grazie al continuo mutamento cui viene sottoposto	
3 p. di variazione	X viene esposto in re, in FA, e ancora in re, sempre con un'orchestrazione diversa	Contrasto tra re minore dell'introduzione e RE maggiore dell' Allegro; A e B sono orchestrati diversamente, e si frammentano in sotto-incisi		"a" subisce variazioni di registro, di orchestrazione e di tonalità	La ripresa viene variata inserendo variazioni di A, armoniche, tematiche e di struttura del periodo
4 p. normativo	Le ottave in <b>ff</b> non definiscono il modo della tonalità di re (e poi di FA), scopo però raggiunto dai <b>p</b> che vi si alternano	Ottava / unisono a b. 33 e b. 90, inserite nel tessuto polifonico orchestrale		"a" viene esposto da ottoni, celi e bassi sempre in ottava	"a" viene ripetuto da ottoni celi e bassi con gli stessi colori dello Sviluppo; a breve segue un unisono in ottave di archi e fagotti su "s": così l'ottava-unisono viene integrata nella struttura e giustificata espressivamente

<sup>44</sup> Come si vedrà meglio nel seguente capitolo riguardante al tematismo e nella seconda parte, relativa all'analisi ed al confronto con partiture rossiniane (§ 3,4,5)

<sup>45</sup> Altri casi di ripetitività ossessiva e sue ipotetiche cause sono discussi nel capitolo 3.

I principi non esauriscono la loro forza solo nel I movimento: la risoluzione definitiva del gesto iniziale (le ottave scoperte, allora proibite dal rigido contrappunto ereditato da Fux)<sup>46</sup> si avrà solo nel Finale, caratterizzato dai lunghi pedali di corni e fagotti (sempre in ottava) e dall' unisono / ottava del "tutti" a b. 29 (proprio sulla stessa nota re che apre la sinfonia) [principio 4] mentre è stato notato<sup>47</sup> come l'intero materiale tematico del lavoro si basi sull'iniziale gesto di quinta ascendente / discendente, senza contare le altre relazioni tematiche vigenti [principio 1]: i principi 2 e 3 si muovono in conseguenza di ciò, bilanciando la creatività haydniana per la variazione con una stretta coerenza formale, evitando ridondanze.

Dai principi cardine – con relative applicazioni – derivano tutta una serie di atteggiamenti compositivi atti a rendere il più coerente possibile la struttura della sinfonia, con particolare riguardo ai movimenti in *forma sonata*: ecco dei casi specifici che ne illustrano le ferree esigenze formali e la personale interpretazione.

### 2.3.2 Lettura haydniana della *forma sonata*: l'introduzione lenta

Tipico del linguaggio haydniano è l'utilizzo di una sezione lenta iniziale, che possa fungere sia da introduzione "noise killer" nei riguardi del pubblico che da contrasto dinamico con la frazione veloce che segue; questo espediente è assente nella produzione cameristica, dove è più facile trovare nell'*incipit* – specialmente delle ultime raccolte di quartetti – un singolo gesto "ammazzarumore" di chiara derivazione teatrale<sup>48</sup>, inserito in un contesto agogico veloce (tipico ad es. nell' op. 76)<sup>49</sup>. Non si deve pensare che sia invenzione di Haydn o che in esso compaia solamente nelle *Londinesi*: per quanto queste ultime presentino per la maggior parte dei movimenti iniziali con la dicotomia lento vs veloce (eccezion fatta per la n. 95), l'introduzione lenta si ritrova anche in buona parte delle *Parigine* (n. 84, 85, 86, 88, 90, 91 e 92) nonché in lavori precedenti, quali le sinfonie nn. 57, 73 e 75. L'archetipo storico a cui fa riferimento questa bipartizione è da ricercarsi nel genere della sinfonia "da chiesa", caratteristiche dello Haydn prima maniera e *Sturm*

---

<sup>46</sup> JOHANN JOSEPH FUX, *Gradus ad Parnassum, sive manu ductio ad compositionem musicae regularem, methodo novo ac certo nondum iam exacto ordinem in lucem edita*. Vienna, 1725

<sup>47</sup> Ad esempio RENATO DI BENEDETTO, *La sinfonia n.104 di Haydn: una proposta d'interpretazione* in "Analecta musicologica" 22, 1984, pp.427-436, o J. WEBSTER *Haydn's "Farewell" symphony*, cit. p. 107

<sup>48</sup> "Sia la scansione giambica che Rossini usa spessissimo per iniziare un brano musicale o quella che Haydn usa per iniziare un quartetto hanno la medesima funzione, chiudere il sipario sul tempo extramusical che precede la musica, quasi a procurare udienza al compositore" (MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*. Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 2003, p. 170).

<sup>49</sup> La presenza di questi gesti si spiega col fatto che furono scritti per essere eseguiti a Londra, in un'ampia sala da concerto e non nei raccolti ambienti viennesi o di regale *privacy* cui erano destinate le raccolte precedenti: un *f* iniziale contribuisce indubbiamente ad ottenere l'attenzione di tutti gli astanti, cfr ELAINE SISMAN, *Sinfonie teatrali di Haydn*, in Haydn, a cura di A.Lanza cit, pp. 107-156.

*und Drang*, e dalla successione dei quattro movimenti in Lento – Veloce – Lento – Veloce: esempi noti sono la n. 22 in Mi bemolle maggiore “Il filosofo” (1764), la n. 25 in Do maggiore (1763) la n. 49 in Fa minore “La passione”(1768), tutte importanti per apprendere “quanto cruciale sia stato il ruolo della sonata da chiesa per la future introduzioni lente delle sinfonie”<sup>50</sup>.

Come qualsiasi congegno preesistente quando giunge nelle mani di Haydn, esso assume i tratti di un codice – tanto rigido quanto immanente – frutto della propria maturazione stilistica; le introduzioni lente possono essere ricondotte ad una forma soggiacente, che prevede una serie di avvenimenti sonori. In ogni introduzione è caratterizzata da

- lenti arpeggi sull'accordo di tonica
- graduale arrivo del “tutti”
- successione di ritmi puntati
- escursioni in tonalità minori (se la tonica è maggiore, viceversa)
- pedale di dominante
- chiusa con pausa<sup>51</sup>

Gli esempi pratici sono innumerevoli, e la quasi totalità delle sinfonie con introduzione lenta scritte dopo la n. 57 (1774) rispondono a queste caratteristiche, le quali si svilupperanno via via annodandosi con l'imperante coerenza tematica rivelando nelle prime battute della frazione lenta tutto il materiale su cui basare l'intero movimento o l'intera sinfonia (§ 3).

In Rossini la questione è della massima importanza, poiché egli è tra i primi (§ 3.2.1) ad intuire le potenzialità di una tale combinazione; e l'*iter* che segue per organizzare le sue introduzioni non è dissimile dalla serie di precetti cari all'autore della *Creazione*: gli andanti che aprono *Italiana in Algeri* e *Tancredi / Pietra del paragone* (cfr cap. 3) o ancora le introduzioni delle *Sonate a quattro* n. 2,4,5 e 6<sup>52</sup> sono dei validi esempi.

Caso che merita di essere trattato in questa sede è quello della sinfonia che apre *Aureliano in Palmira* (1813) nota poi per il riuso sostanzialmente identico che Rossini ne fece per *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815) e – finalmente – nel *Barbiere di Siviglia* (1816). Con questi due autoimprestati essa non ha nulla da spartire, non un motivo si può ritrovare nell'opera; discorso diametralmente opposto per *Aureliano*: nella scena 6 del libretto di Felice Romani vi è la “Scena e

---

<sup>50</sup> DANIEL HEARTZ, *Haydn, Mozart and the Viennese School*. New York, Norton, 1995, p. 275

<sup>51</sup> H. HAIMO, *Haydn Symphonic Forms* cit., p. 129

<sup>52</sup> Le quali danno l'impressione di essere in un tempo lento, ma rientrano nientemeno che negli Allegri iniziali, solo a valori allargati, un compromesso tra la staticità dell'agogica ed il dinamismo della scrittura.

cavatina” di Arsace “Perché mai le luci aprimmo”, che si svolge sulle rive dell’Eufrate. È una scena essenziale, non solo per bilanciare con un tocco di pragmatica realtà il *colour locale* idilliaco che la precede (il coro di pastori “L’Asia in faville è volta”, un “arazzo arcadico” che è “autentica, vitalistica voce di natura che non risentiremo se non nella *Donna del lago* o nel *Tell*”) <sup>53</sup> ma anche perché è il momento in cui l’eroe, riflettendo sulle sue sconfitte, decide infine di intentare una nuova guerra contro l’invasore romano eponimo (che, da buon eroe romaniano in bilico tra classico e romantico, ri - perderà). Questo numero è preceduto da un’Introduzione che utilizza in maniera completa l’*Andante sostenuto* della sinfonia, intessendone i motivi con la declamazione del recitativo accompagnato:

<i>Sinfonia</i>		<i>Scena e cavatina</i>	
Arpeggi sulla tonica	bb.1 - 5	Arpeggi sulla tonica	<i>Identico alla sinfonia</i>
Escursione in tonalità minore	bb. 6 - 8	Escursione in tonalità minore	
Arrivo del “tutti”	b.10	Arrivo del “tutti”	
Escursione in tonalità minore	bb. 12 - 13	Escursione in tonalità minore	
Pedale di dominante	bb. 19 - 23	Pedale di dominante	
Chiusura con pausa	b. 24	Chiusura con pausa	
		<i>Recit. acc.</i>	Dolci silvestri orrori, amiche sponde! Come è soave dopo tanti affanni l’aura che da voi spira!
		Arpeggi sulla tonica	
		<i>Recit. acc.</i>	Ahimè! lontano dalle umane grandezze in seno a voi volentieri vivrei i pochi giorni miei
		Escursione in tonalità minore	
		<i>Recit. acc.</i>	Ma più possente, amor mi sprona all’armi, e a voi m’invola colei che nel mio seno imperio ha sola

Le frazioni utilizzate da Rossini per l’introduzione lenta dell’*ouverture* seguono sostanzialmente i precetti haydniani, ed un paio di esse contribuiscono all’azione vera e propria, sottolineandone porzioni di testo. Se ne deduce che i principi ordinatori che animano il sinfonista austriaco possano adattarsi egregiamente all’operista italiano, trasferendosi da un genere musicale astratto ad uno rappresentativo: Haydn stesso confessò di voler talvolta dipingere nelle sue sinfonie dei “caratteri morali” <sup>54</sup>, intenzione simile a quella rossiniana secondo cui “la musica è l’atmosfera morale che riempie il luogo in cui i personaggi del dramma rappresentano l’azione. Essa esprime il destino che li persegue, la speranza che li anima, l’allegrezza che li circonda, la felicità che li attende, l’abisso in cui sono per cadere; e tutto ciò in un modo indefinito, ma così attraente e penetrante che non posso rendere né gli atti né le parole” <sup>55</sup>. Che è proprio la funzione ricoperta dalla musica in questa

<sup>53</sup> G. CARLI BALLOLA, *Gioachino Rossini* cit. p. 158

<sup>54</sup> G.A. GRIESINGER, *Biographische Notizen*, cit. p. 11

<sup>55</sup> ANTONIO ZANOLINI, *Biografia del Maestro Gioacchino Rossini* Bologna, Zanichelli, 1875, p. 37

breve Introduzione, dall'inizio strumentale completo alle varie sezioni distinte atte a colorare di suoni l'espressione del testo ed i differenti mutamenti d'animo di Arsace. Non è questo l'unico caso in cui delle strutture tipiche della musica strumentale vengono applicate da Rossini a congegni di tipo drammaturgico-rappresentativi come arie, insiemi e finali (§ cap. 5); e se è vero che "Haydn è il primo compositore che ci crea delle aspettative sulla forma in virtù dei temi impiegati"<sup>56</sup>, stessa tendenza la si ritrova nei lavori del Cigno pesarese, compresa l'affinità tra pensiero ed espressione in questa pagina di *Aureliano*.

### 2.3.3 Esposizione, sviluppo e ripresa

Tra le componenti del sonatismo haydniano l'esposizione è certamente quella meno soggetta a particolari riletture personali: per quanto la tendenza sia verso il monotematismo, egli non rinuncia mai a contrapporre le due aree di tonica e dominante, creando così i presupposti per "la risoluzione simmetrica di forze opposte"<sup>57</sup> tipica della scrittura del periodo classico. Lo sviluppo rompe questo dualismo iniziale, conferendo alla composizione una virata tonale e strutturale così forte da necessitare che vi segua un'ultima frazione per riequilibrarne le sorti; in Haydn non è infrequente imbattersi in sviluppi in cui vengono toccate armonie lontanissime dalla tonica, come nel citato quartetto op. 76 n. 6 (quello delle tredici tonalità differenti) o come veri punti dell'op. 64, caratterizzata da sezioni di sviluppo al VI grado bemollizzato. Ciò può essere messo in stretta relazione con quanto accade nelle sinfonie d'opera di Rossini: essendo generalmente prive di vero e proprio sviluppo, in un certo qual modo "sviluppano" la ripresa nella quale, qualora la sezione del ponte vi ricompaia come nell'esposizione, essa è sempre al IV grado bemollizzato rispetto alla tonica (questo perché il passaggio avviene da tonica a tonica, e non da tonica a dominante come nell'esposizione). Lo stesso Haydn tende ad "espandere la forma allungando lo sviluppo e sviluppando la ripresa"<sup>58</sup> (come accade ad es. nelle *Londinesi*, § 2.3.1), pratica efficace non solo in termini di variazione ma anche in quanto coefficiente di sorpresa per l'ascoltatore; come per altri aspetti, esso viene sì sublimato nella straordinaria fattura dell'ultima produzione, ma lo si può ritrovare già in tempi non sospetti, come nell'op. n. 9 n.4, nella quale si può giungere a dire che egli, storicamente, "inventi la ripresa variata"<sup>59</sup>.

Sempre riguardo al ponte in Rossini, c'è da dire che talvolta nella ripresa esso non compare, lasciando che il tema A confluisca senza soluzione di continuità nel tema B (entrambi alla tonica),

---

<sup>56</sup> H. KELLER, *The Great Haydn's Quartets* cit, p. 133

<sup>57</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico*, cit. p. 56

<sup>58</sup> Ivi, p. 306

<sup>59</sup> H. KELLER, *The Great Haydn's Quartets* cit p.27

eludendo il punto dove l'ascoltatore si aspetterebbe una nuova, fortissima, enunciazione del ponte; ciò si verifica anche in numerosi lavori dell'autore delle *Stagioni* come nell'op. 33 n.1, mentre in altri brani la cosa è meno evidente ma affine per progetto: un ritardo nella ripresa (che si attua preparandola in tutto e per tutto per poi continuare la digressione dello sviluppo, ad es. nei finali delle sinfonie nn. 66 e 88)<sup>60</sup> produce nell'ascoltatore lo stesso senso di spiazzamento che Rossini ottiene facendo credere che il ponte si ripresenterà, solo per poi reciderlo all'ultimo istante. La massima di Kant – che interpreta l'umorismo come “un affetto che nasce dalla conversione improvvisa in nulla di una tesa aspettativa”<sup>61</sup> è, per entrambi gli autori, sempre attuale.

Nella complessiva tendenza di Haydn a costruire la ripresa con sostanziali differenze rispetto all'esposizione non rientrano solo queste pratiche ma anche altri disegni formali; uno di essi è la cosiddetta “ricapitolazione a specchio” (*mirror recapitulation*), ossia l'inversione dei temi A e B nella ripresa. Pur riscontrabile in rari casi - tra i quali le sinfonie nn. 21, 85 e 103 – una sua parziale applicazione è invece pratica a lui assai congeniale, quella cioè di riproporre in chiusura lo stesso gesto che ha dato l'avvio al discorso musicale. I casi qui sono molteplici, dalla sinfonia n. 60 (lo stesso gesto non apre e chiude un movimento, ma l'intero lavoro) al citato quartetto op. 33 n. 5, al finale della n. 87, transitando per episodi più occulti ma facilmente distinguibili nei finali delle n. 97 e 104: un espediente formale utilizzato sin dai tempi delle sinfonie nn. 7, 34 e 55 “Il maestro di scuola”.

In Rossini queste due pratiche si ritrovano intatte, dato che una vera e propria *mirror recapitulation* informa la giovanile Sinfonia “al Conventello”, mentre un medesimo gesto ad inizio ed alla fine di un brano caratterizza le sinfonie per *Bianca e Falliero* e per *Le siège de Corinthe*, senza dimenticare *Il turco in Italia* (§ cap. 3): la presenza di questi espedienti in entrambi gli autori – e la sostanziale assenza negli operisti coevi o nel sinfonismo mozartiano – intesse un filo estetico del quale è facile notare le affinità retoriche, umoristiche e formali.

#### 2.3.4 Due opposte applicazioni dei principi cardine: *Grand Overtura obbligata a contrabbasso* vs *Il barbiere di Siviglia*

Come detto, in ogni lavoro haydniano della maturità è possibile scorgere la messa in atto di quelli che abbiamo definito “principi cardine”, sebbene solo in alcuni casi essi vengano allo scoperto in

---

<sup>60</sup> GEORGE EDWARDS, *Papa Doc Recap Caper: Haydn and Temporal Dislexya* in “*Haydn Studies*”, edited by W. Dean Sutcliffe, Cambridge, Cambridge University Press 1998. p. 295

<sup>61</sup> IMMANUEL KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, trad. it. di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger. Torino, Einaudi, 1999, p. 168

maniera inequivocabile e riconoscibile; tali principi strutturano la musica di Rossini in modo uniforme, ma solo qualche esempio è così evidente da poterlo utilizzare come crogiolo di tutte queste istanze normative: la sinfonia de *Il signor Bruschino* fornisce un ottimo esempio di come egli sappia gestire la destabilizzazione provocata dai noti colpi d'archetto sui leggii seguendo le regole n. 2 e 4, quella del *Turco in Italia* per come tutti e quattro i precetti siano rispettati completamente ed in maniera egregia, o ancora l'aria "La calunnia è un venticello", altrettanto valida per constatare la bravura nel rispettare i punti 1, 2 e 3.

Per comprendere meglio l'approccio rossiniano a queste problematiche è utile confrontare due lavori sinfonici relativi a due periodi distinti della sua attività compositiva, ossia la fase di apprendistato giovanile e quella del solido compositore di carriera: i due brani in questione sono la *Grand Overtura obbligata a Contrabbasso* (1809) e la sinfonia per *Il barbiere di Siviglia* (1816)<sup>62</sup>.

Ecco a grandi linee l'applicazione dei "principi" alla *Grand Overtura*:

<i>Principio</i>	<i>Realizzazione</i>	<i>Adempimento</i>
1 – unitarietà	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tutto deriva da pochissimi gesti armonico-tematici iniziali<sup>63</sup></li> </ul>	SI
2 – ridondanza	<ul style="list-style-type: none"> <li>L'utilizzo del materiale risulta talvolta ripetitivo e stucchevole</li> </ul>	NO
3 – variazione	<ul style="list-style-type: none"> <li>La Ripresa – pur non omettendo il Ponte – è accorciata rispetto l'Esposizione;</li> <li>inserzione di una Coda conclusiva</li> </ul>	SI
4 - normativo	<ul style="list-style-type: none"> <li>Il Ponte nella ripresa è al VI grado, giustificato dal ritorno del Re maggiore;</li> <li>Nell'esposizione A viene suonato una prima volta dai registri alti, poi una seconda dai bassi; questa anomalia viene compensata da una uguale distribuzione strumentale nel Ponte e poi nella Ripresa, dove l'ordine p invertito (I-bassi, II - alti)</li> <li>La Coda finale serve anche a compensare la minor lunghezza della Ripresa</li> </ul>	SI

Il goffo tentativo di rispettare tutti e quattro i precetti senza cadere in contraddizione è ammirevole, tanto che se ne può ricostruire una sorta di *iter* evolutivo. Come sarà costume del Rossini maturo, tutto il materiale tematico deriva da pochissimi gesti iniziali: il punto 1 è *ok*; ciò fa sì che le caratteristiche dei temi A e B lo inducano ad intentare una sorta di *tour de force* simil contrappuntistico, il cui risultato è la sovraesposizione di materiale tematico simile (infrazione del punto 2). L'istinto che lo porta a variare ogni parametro della composizione è ottimo qualora si

<sup>62</sup> Si è scelta quest'ultima e non le precedenti e pressoché simili versioni presenti in *Aureliano in Palmira* ed *Elisabetta regina d'Inghilterra* per la complessiva migliore fattura del brano, più corrispondente e chiaro nell'applicazione dei criteri analitici sopra esposti.

<sup>63</sup> Per la spiegazione approfondita di questo esempio - e per quello relativo al *Barbiere* - si veda il capitolo 3)



tratta di inserire il ponte al VI grado (espediente che si ritroverà simile nelle sinfonie della maturità, ottimo, come visto, per scivolare dalla tonica alla... tonica nella riprese) <sup>64</sup> oppure accorciare la ripresa, ma deleterio nell'escogitarne un adeguato bilanciamento: se così facendo i punti 3 e 4 risultano rispettati alla perfezione (variazione + compensazione) la scelta di combinare contrappuntisticamente nella coda i due temi A e B aumenta esponenzialmente la loro già abbondante presenza nell'economia della composizione. In parole povere, partendo da un'imprudenza iniziale (A e B troppo somiglianti ed ugualmente trattabili), egli cerca di procedere secondo prassi (punto 1) aggravando la situazione: i tentativi di migliorarla (punti 3 e 4) danno in realtà il colpo di grazia alla struttura complessiva, gravando senza appello sul punto 2. Il miracolo dell'arte rossiniana è che la *Grand Overture* resta in ogni caso un brano dall'intatta freschezza compositiva.

Nell'esempio relativo al *Barbiere*, l'atteggiamento cambia, si fa più calcolato e prudente, denotando una sicurezza formale ormai acquisita:

Principio	Realizzazione	Adempimento
1 – unitarietà	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tutto deriva da pochissimi gesti armonico-tematici iniziali</li> </ul>	SI
2 – ridondanza	<ul style="list-style-type: none"> <li>Non ci sono ridondanze evidenti</li> </ul>	SI
3 – variazione	<ul style="list-style-type: none"> <li>Omissione del Ponte nella Ripresa</li> <li>Aggiunta di una Coda conclusiva</li> </ul>	SI
4 - normativo	<ul style="list-style-type: none"> <li>Il Mi maggiore dell'Introduzione lenta viene ristabilito – dopo una frazione veloce dominata dal rapporto mi minore / Sol maggiore – nella con la comparsa del tema B nella ripresa</li> </ul>	SI

La maggior sagacia tattica è evidente. Anzitutto i temi A e B, pur originati da spunti e gesti simili, non risultano strettamente correlati; di conseguenza le ridondanze sono ridotte all'osso. Il principio di variazione viene rispettato anche grazie ad uno degli espedienti già visti nella *Grand Overture* – l'aggiunta di una coda conclusiva – istinto allora già presente *in nuce* ma da sgrezzare; con la differenza che qui l'aggiunta della coda (su materiale differente rispetto ad A e B) non va a cozzare contro il principio n.2, bensì riesce in un colpo solo ad accomunare variazione, ridondanza e compensazione normativa. Quest'ultima (dato che innumerevoli sono le norme, armoniche, formali, espressive) è di tipo tonale, poiché per tutte le 150 battute dell'*Allegro vivo* la polarità armonica risulta essere tra Mi minore e Sol maggiore, fatto che sembra rendere un corpo estraneo l'*Andante*

<sup>64</sup> Mantenendo così uno stacco tonale altrimenti impossibile da raggiungere, dato che nell'Esposizione il contrasto è tonica – dominante.

*maestoso* in Mi maggiore. Spetta in realtà all'enunciazione del tema B nella Ripresa (b. 177) cambiare l'armatura in chiave e ripristinare il Mi maggiore iniziale, ribadito definitivamente dal *Più mosso* della coda conclusiva.

Bisogna inoltre specificare che in questa sinfonia – contrariamente alla precedente – è presente il famigerato “crescendo”, in uno degli esempi peraltro più noti: si vedrà più avanti come tale principio, la cui paternità viene di volta in volta erroneamente accreditata a Giuseppe Mosca, Pietro Generali e Johann Simon Mayr, trovi solo con Rossini una codifica lineare e precisa, secondo tutta una serie di principi, non ultimo quello della ridondanza (§ 5).

Senza dubbio, l'effetto domino sortisce dei risultati diametralmente opposti rispetto all'altro brano, merito di un assestamento delle strutture rossiniane mirato al raggiungimento di uno *standard* dalle caratteristiche abbastanza rigide, che la terminologia corrente tende a definire come “archetipo”<sup>65</sup>. Come si vedrà nel capitolo dedicato al sinfonismo (§ 3) la conquista di questo archetipo è stata graduale e costante, tesa all'equilibrio interno in stretta correlazione con i quattro principi sopra descritti, la cui contravvenzione non avrebbe altrimenti permesso una tale perfezione formale: pratiche già presenti nelle sinfonie giovanili e via via sublimite nei capolavori della maturità (temi dalla radice comune ma contrastanti per scrittura e trattamento, omissione del ponte o trasposizione al VI grado nella ripresa, eventuale addizione di una coda, assenza di vero e proprio sviluppo) le quali, svincolate dal rispetto dei principi cardine, avrebbero sortito risultati di gran lunga inferiori.

---

<sup>65</sup> PHILIP GOSSETT *Le Sinfonie di Rossini*, in BCRS, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979, p. 13

## 2.4 Tematismo

### 2.4.1 Costruzione tematica

Le caratteristiche salienti della melodia haydniana sono state più volte messe in evidenza, specialmente in relazione all'energia potenziale che i temi riescono a sprigionare quando vengono sottoposti a variazione e sviluppo <sup>66</sup>. Partendo da un “grado zero”, si è notato come Haydn prediliga temi che raggiungono il culmine sulla tonica acuta <sup>67</sup>, piuttosto che sul IV, V o VI grado come avviene in Mozart, oppure come gli basti un semplice arpeggio sui gradi fondamentali dell'accordo (la cosiddetta “figura di tromba”) <sup>68</sup> per conferirgli una dignità tematica: le *Londinesi* traboccano di tali esempi, come il tema che apre la n.104 (culmine sulla tonica)



ma li si può trovare anche in numerosi altri lavori, come la Sinfonia “*degli addii*” (figura di tromba)



o il glorioso *Kaiserhymn* del quartetto op. 76 n.3, che presenta il culmine sul Sol d'impianto (bb.13 e sg.)



Stesse caratteristiche si possono notare nella costruzione di alcuni incisi del Pesarese; si prenda ad es. l'*incipit* della cavatina di Dandini dalla *Cenerentola* (“Come un'ape ne' giorni d'aprile”, n. 5)



Co-meun' a - pe ne' gior - ni d'a - pri - le

<sup>66</sup> Su tutti il volume di J. WEBSTER, *Haydn's "Farewell" Symphony* cit.

<sup>67</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico*, cit. p. 403

<sup>68</sup> Come nelle sinfonie n. 17, 27, 46; si veda MICHAEL SPITZER, *Haydn's Reversal: Style Change, Gesture in Haydn Studies* cit., pp.177-217: 202

o ancora quello di *A un dottor della mia sorte*



ove la figura “di tromba” appare distintamente, accomunata al culmine sulla tonica.

L’aria “La calunnia è un venticello” presenta invece solo il culmine dell’*incipit* sulla fondamentale



È superfluo dire che tanto la fantasia haydniana quanto quella del giovane collega non si lascino imbrigliare da etichette come quelle sopra descritte, tanto che di esempi tematici rispondenti ad altre caratteristiche ve ne sono a iosa; è tuttavia il trattamento della triade che appare assai affine, come avremo modo di spiegare a breve.

Altra cosa è dare struttura al tema; nella maggior parte dei casi Haydn organizza le melodie in antecedente più conseguente di 4+4 battute, secondo il più puro stile classico<sup>69</sup> (nel corso della nostra analisi si è preferito utilizzare l’anacronistica ma più immediata terminologia di *ouvert* e *clos* per definire antecedente e conseguente, § 3). Alle volte *ouvert* e *clos* sono pressoché identiche, eccezion fatta per la cadenza conclusiva; in altri casi esse differiscono sostanzialmente, una precauzione adottata in modo da poterne utilizzare una metà per la frazione alla dominante o nello sviluppo<sup>70</sup> (il monotematismo di Haydn è antonomastico).

Le *Sonate a quattro* presentano innumerevoli casi di melodie 4+4 con *ouvert* e *clos* simile (§ 4); più interessante è vedere come altri esempi rossiniani presentino un conseguente totalmente diverso dall’antecedente. È il caso di “Dite presto dove sta” da *La cambiale di matrimonio* (n. 6), dove l’*ouvert*



<sup>69</sup> Sulla costruzione tematica e l’organizzazione formale del periodo classico, WILLIAM E. CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

<sup>70</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico* cit, p. 33; G. WHEELOCK, *Haydn’s Ingegnous* cit, p. 158

è tutt'altra cosa dalla *clos*



È pur vero che qui il numero di battute è raddoppiato (8+8), tuttavia l'intenzione oppositiva risulata assai affine; l'esempio della *Cambiale* suggerisce poi un'ulteriore specifica: talvolta antecedente e conseguente sono differenti poiché cantati da personaggi dal carattere diverso (qui il flemmatico Slook vs lo spazientito Tobia). Un esempio haydniano di questa prassi si trova nella sinfonia n. 60 "Il distratto", nata come *incidental music* per la commedia *Der Zerstreute* di Regnard; in essa, grazie al contrasto tra il lirismo di una frazione e la fanfara dell'altra, il tema si fa mimesi del carattere di due personaggi, la madre e la figlia della *pièce*. Una gustosa anticipazione dell'inciso – tanto marziale quanto barcollante – che nel *Barbiere* Rossini affida all'orchestra nell'irruenta entrata di Almaviva travestito da soldato ubriaco.<sup>71</sup>

Il rapporto tra *ouvert* e *clos* non risulta dunque mai rigido, ed è sempre passibile di variazione; vi sono numerosi casi nei quali i temi rossiniani modulano al II grado, sospendendo così la spinta ritmico-armonica<sup>72</sup>: è il caso di molti temi dalle sinfonie d'opera (cap. 3). Si vedrà come l'evoluzione nel trattare le frazioni che compongono un tema vada tanto in Hadyn quanto in Rossini di pari passo con la propria maturazione artistica: entrambi i compositori sono inizialmente avvezzi a due membri pressoché identici, prima slegati da cadenze su gradi deboli (come il II o il III) e poi articolati in strutture di tre membri, sfruttando appieno queste deviazioni armoniche: il risultato in entrambi è che – grazie anche al sapiente uso delle pause – la melodia sembra perdersi, caratterizzando tanto alcuni punti delle *Londinesi*<sup>73</sup> quanto le ultime sinfonie rossiniane (*Semiramide*, *Assedio di Corinto*).

Haydn non lavora solo su arco melodico e struttura del tema, ma allarga gli orizzonti anche a piccole particolarità armoniche e rapporti intertestuali con la tradizione popolare. Caratterizzare i temi dei finali (tanto quartettistici quanto sinfonici) con un intervallo di semitono<sup>74</sup> è prassi

<sup>71</sup> Radiciotti lo definisce "un tempo di marcia dall'andatura dondolante, che accompagna l'entrata di Almaviva e si ripete ogni qualvolta ch'egli parla da finto ubriaco" (GIUSEPPE RADICIOTTI, *Il barbiere di Siviglia, guida attraverso la commedia e la musica*, Milano, Bottega di poesia, 1923)

<sup>72</sup> P. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit p. 53

<sup>73</sup> Ma anticipato in lavori precedenti, come le sinfonie n. 39 (I) e 83 (I)

<sup>74</sup> DAVID WYN JONES, *First Among Equals: Haydn and his Fellow Composers* in *Cambridge Companion to Haydn* cit. p.56

riconoscibilissima, come dimostrano lavori quali la sinfonia n. 92 “Oxford” (e con essa la maggior parte di *Parigine* e *Londinesi*) e i quartetti n. 1 e 2 dell’op. 76. Si vedrà come questa caratteristica sia passata attraverso le *Sonate a quattro* per finire nelle sinfonie d’opera ed in alcune porzioni di duetti ed insiemi. Due brevi esempi di cabalette rossiniane, “Cielo! In quale estasi” dalla *Donna del lago* (n. 6)



e “Ah! Che d’amore / la fiamma io sento” dal *Barbiere* (n.4)



denotano l’uso del semitono in una posizione comune (la cabaletta è per un brano vocale articolato in più sezioni l’equivalente del finale per una sinfonia in quattro movimenti)<sup>75</sup>.

Anche la musica popolare è per Haydn un validissimo serbatoio di idee, tanto che molti temi tratti dai primi movimenti delle sue sinfonie sono stati messi in relazione con danze popolari della tradizione musicale della *puszta* austro-ungherese, in special modo con la contraddanza<sup>76</sup>: le *Londinesi* stesse presentano temi che è stato possibile riconoscere come musica popolare, ancora oggi in uso<sup>77</sup>. Egli ne fa un uso attento e misurato, limitandone le apparizioni in punti strategici dell’architettura sinfonica quali la fine dell’esposizione nel I movimento, il Trio e l’inizio dei finali<sup>78</sup>: le caratteristiche e la posizione degli incisi relativi alle sinfonie d’opera rossiniane denotano preoccupazioni simili e, seppur in contesti differenti, realizzazioni altrettanto conformi (§ cap. 3).

Il passo successivo è tra i più significativi nella comprensione di quali siano state le innovazioni compositive apportate dalla tecnica haydniana: come il materiale musicale di partenza possa subire un processo di variazione ed adattamento così radicale da essere il seme da cui l’intero lavoro germoglia.

<sup>75</sup> Si veda M.BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica*,. III: *Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato. Firenze, Olschki, 2000, pp. 185- 217

<sup>76</sup> DAVID SCHROEDER, *Melodic Source Material and Haydn’s Creative Process* in “Musical Quarterly” 68 n. 4, 1982, pp. 496-515: 502

<sup>77</sup> Ivi, p. 507

<sup>78</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico* cit p. 378

## 2.4.2 Circolarità e coesione del materiale

“La sensazione che il movimento, lo sviluppo e il percorso drammatico di un’opera sono latenti nel materiale, che il materiale stesso può liberare tutte le proprie potenzialità cosicché la musica ne venga letteralmente spinta in avanti, invece che dispiegarsi tranquillamente come nel barocco, fu il maggior contributo di Haydn alla storia della musica“. Questo il giudizio di Charles Rosen, tra i più lucidi esegeti dello stile classico <sup>79</sup>. Indagando il linguaggio armonico e formale haydniano, integrazione e coesione si sono rivelati parametri insostituibili per comprenderne le peculiarità; è tuttavia nella melodia pura (o meglio, nel tematismo) che l’aspetto evidenziato da Rosen trova la sua più compiuta realizzazione.. Rispetto alla *forma mentis* mozartiana il salto è ampio: il salisburghese preferisce arrangiare un mosaico di frammenti indipendenti (secondo il principio della *fortspinnung*), mentre il più anziano collega sottopone il materiale ad un progressivo e costante sviluppo (*entwicklung*) <sup>80</sup>. Quando si definisce “monotematica” la *forma sonata* haydniana, è esattamente di questo che si parla; il fatto che frequentemente il tema alla dominante sia una riproposizione o una sorta di variazione di quello alla tonica (come avviene, ad es. in Beethoven) e non materiale completamente contrastante, è solo la più evidente tra le manifestazioni dell’*entwicklung*, principio che ne regola tutto l’approccio tematico.

Una prima applicazione si evidenzia laddove Haydn utilizza dei temi o degli incisi che, nel prosieguo della composizione, si rivelano essere delle figure d’accompagnamento per altri temi successivi, alla dominante o nello sviluppo. Esempi lampanti – illustrati nel capitolo 3 – si trovano nel I movimento del quartetto op. 64 n. 5 “L’ allodola”, nel movimento lento che da il nome alla sinfonia n. 101 “L’orologio” ed in molti punti delle *Parigine* (generalmente nei primi movimenti, come nelle nn. 85, 89 e 91): già con l’op. 33 (1781) egli aveva sperimentato questa sorta di incisi *double face* – dei quali può essere considerato a buon diritto l’inventore <sup>81</sup> - ed applicazioni ancora antecedenti si possono ritrovare già nella sinfonia n. 54 (1774), nella quale nell’*incipit* del *Presto* regna la totale ambiguità sul ruolo melodia / accompagnamento di fiati ed archi:

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 137

<sup>80</sup> FRIEDRICH BLUME, *Frotspinnung und Entwicklung* in “*Jahrbuch 36 der Musikbibliothek*“ Peters, Leipzig 1929, citato in M. SPITZER, *Haydn’s Reversal* cit. p. 179

<sup>81</sup> H. KELLER, *The Great Haydn’s Quartets* cit p.165

Anche Rossini non è scevro d'interesse per questo espediente (§ cap.5); un caso lampante si ha nell'Introduzione della *Scala di seta*. L'inciso appare prima isolato come una sorta di formula di raccordo, per poi svelare la sua natura di tema portante del discorso musicale

ed infine tappeto sonoro sul quale si innesta la voce:

Stesso discorso valga per il duetto "Se inclinassi a prende moglie" da *L'italiana in Algeri* (n. 3): il tema degli archi al ponticello

diviene nel corso del brano figura d'accompagnamento onnipresente sulla quale si innestano le voci di Lindoro e Mustafà.

Un'applicazione più approfondita dell'*entwicklung* si ha quando Haydn non agisce per sovrapposizione come nel precedente caso, bensì generando tutto il materiale motivico da uno o



pochissimi gesti di partenza, sfruttandone cioè la “latenza” e “liberandone tutte le potenzialità” alle quali si riferiva Rosen.

Da par suo Rossini, tramite l’iterazione di formule e moduli fissi, amplia l’arco formale senza dover concatenare sempre nuove melodie, dando al tutto sia coesione che novità; tale economia motivica è sicuramente molto più affine all’omologa prassi dell’autore della *Creazione* piuttosto che dalla mozartiana *fortspinnung* (presente nella generazione di operisti precedente, si veda ad es. Johann Simon Mayr)<sup>82</sup>. La casistica haydniana è infinita; questi alcuni degli esempi più noti, già messi in luce da precedenti studi: è pacifico che la stragrande maggioranza dei suoi lavori – dalla più complessa delle *Londinesi* alla più intima *Gebrauchsmusik* dei trii per *baryton* - qualora sottoposto ad un’analisi anche superficiale, potrebbe rientrare in questo parzialissimo elenco

<i>opera</i>	<i>caratteristica</i>
Sinfonia n. 54	Tritono nel I e IV movimento <sup>83</sup>
“ n. 57	Intervallo la# - re# (+ sol) nel I, II e III movimento <sup>84</sup>
“ n. 62	Basata tutta sulla triade re-fa-la <sup>85</sup>
“ n. 70	Quarta discendente e nota RE (tutti e 4 i movimenti) <sup>86</sup>
“ n. 93	La successione accordale che chiude l’Adagio introduttivo ricompare nella ripresa <sup>87</sup>
“ n. 99	I temi della sinfonia derivano dall’Introduzione (tutti e 4 i movimenti) <sup>88</sup>
“ n. 96	Tutti i movimenti di ogni sinfonia si basano sul materiale esposto nelle prime 3 battute dell’Adagio iniziale <sup>89</sup>
“ n. 101	
“ n. 103	
“ n. 104	
Quartetto op. 20 n. 3	Ogni movimento è costruito sulla triade di sol <sup>90</sup>
“ op. 33 n. 5	I movimento basato sul motivo iniziale, sottoposto ad alterazioni (fino alla 2a aumentata) <sup>91</sup>
“ op. 71 n. 2	Il I movimento si basa sulla figura “pausa di croma – croma – semiminima” <sup>92</sup>
“ op. 76 n. 2	Tutto basato su un motivo di quinta <sup>93</sup>
“ op. 76 n. 3	“ terza <sup>94</sup>

Si comprende perciò il significato profondo del pensiero architettonico-musicale di Haydn, allorché egli “criticava i nuovi compositori che, invece di sviluppare al massimo un’idea, subito

<sup>82</sup> “Ampliare la forma attraverso l’iterazione automatica di uno o due moduli fissi vuol anche dire economizzare melodie, esonerare il compositore da quella produzione coatta di temi e motivi a iosa che affligge tante partiture operistiche italiane del primo decennio [dell’Ottocento] e che alla lunga riesce dispersiva del dramma, stucchevole per l’ascoltatore (lo sa chiunque si sia sorbita tutt’intera un’opera dell’alacre, eufonico Mayr)” (L. BIANCONI, “*Confusi e stupidi*” cit, p. 151)

<sup>83</sup> D. HEARTZ, *Haydn, Beethoven*, cit. p 367

<sup>84</sup> Ivi, p. 368

<sup>85</sup> Ivi, p. 366

<sup>86</sup> Ivi, p 347

<sup>87</sup> J. WEBSTER, *Haydn’s “Farewell” Symphony* cit p. 162; la successione in questione è vii 6 – v- iv 6 – V7.

<sup>88</sup> E. HAIMO, *Haydn’s Symphonic Forms* cit, p. 267

<sup>89</sup> J. WEBSTER, *Haydn’s “Farewell” Symphony* cit p.199

<sup>90</sup> H. KELLER, *The Great Haydn’s Quartets* cit. p. 52

<sup>91</sup> CHADWICK JENKINS, *Recapitulation as a Process: the Augmented Second Tetrachord in the First Movement of Haydn’s op. 33 n. 5* in “*Studia Musicologica*” 51, 2010, p. 347

<sup>92</sup> M. DI SANDRO, *Come Haydn prevede l’ascoltatore* cit, p. 88

<sup>93</sup> H.C. ROBBINS LANDON, D. W. JONES, *Haydn* cit. p. 583

<sup>94</sup> Ibidem

la abbandonavano e ne attaccavano vicina un'altra nuova, così che “niente rimane nel cuore dopo l'ascolto”<sup>95</sup>: nulla di più lontano dalla sua *forma mentis* costruttivista.

### 2.4.3 “Questo è un nodo avviluppato”: i concertati di stupore

Le caratteristiche tecnico-espressive del cosiddetto “concertato di stupore”, uno tra i più efficaci *topoi* del teatro rossiniano - nel quale i personaggi smettono di essere parte della narrazione e si trasformano in attonite vittime od esegeti della stessa col “tempo della narrazione” e quello della “rappresentazione”<sup>96</sup> che non coincidono - possono essere così riassunte<sup>97</sup>:

1. tutti i personaggi sono in scena
2. il tempo musicale rallenta
3. l'accompagnamento si assottiglia
4. l'attacco smonta gli incisi del testo, combinandoli “a singhiozzo”, con abbondanti pause
5. può prevedere il ricorso al “falso canone”
6. il costrutto musicale si offre a strutture del tipo *Gerüstbau*<sup>98</sup>, dove l'ultima battuta d'una frase o d'un modulo coincide con l'inizio della frase o de modulo successivo
7. di solito, almeno in Rossini, è il La bemolle, più raro in Si bemolle, Mi bemolle o Fa maggiore

Alcune di queste caratteristiche sono il risultato di conquiste espressive antecedenti l'epifania del Pesarese; ad es. l'idea retorica dello stupore in scena – e la realizzazione, tramite i mezzi dei punti 1,2, e 3 - trae origine da tendenze tardo settecentesche<sup>99</sup>, diffuse a partire da *Fingallo e Comala* di Pavesi (1804), mentre la particolarità tecnica del “falso canone” (punto 5, che del resto non sempre è associato ai concertati di stupore)<sup>100</sup> si può trovare in alcune partiture del XVIII secolo quali *Europa riconosciuta* di Salieri (1778).

Restano ancora da delineare le origini dei punti 4, 6 e 7. La scelta delle tonalità può essere correlata con i rapporti di terza che Rossini tende ad instaurare tra le componenti di arie e concertati (§ cap.

---

<sup>95</sup> J. WEBSTER, *Haydn's Aesthetics in Cambridge Companion to Haydn* cit, p. 37

<sup>96</sup> CARL DAHLHAUS, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183-193; e anche Id., *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005, pp. 61-71

<sup>97</sup> Le caratteristiche sono desunte da PAOLO RUSSO, *Largo al concertato! Alle origini del quadro di stupore*, “Il sagggiatore musicale” XV, 2008 n.,1 p. 34

<sup>98</sup> THRASYBUOLOS GEORGIADIS, *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano in Mozart*, a cura di Sergio Durante. Bologna, Il Mulino, 1991, pp.291-315

<sup>99</sup> Come nella *Palmira* di Salieri, cfr. P.RUSSO, *Largo al concertato!*, cit. p.47

<sup>100</sup> Si veda ad es. “I voti unanimi” dal quartetto “Si che unito a cara sposa” da *La scala di seta* (n. 4)

5): ad es. nel Finale I *Barbiere* il concertato è in La bemolle, perfettamente inscritto nell'arco armonico per terze DO – MI b – DO – LA b – DO <sup>101</sup>.

L'attacco “a singhiozzo” e la *Gerüstbau* meritano una riflessione approfondita; il primo è riconducibile ad una mimesi retorica della situazione (lo stupore non è mai assertivo, semmai titubante) ottenuta grazie all'incertezza nel procedere regolare delle frasi, mentre il secondo è una caratteristica già riscontrata nel teatro mozartiano <sup>102</sup>. Tuttavia, saminando alcuni tratti delle melodie scelte da Rossini per imbastire questi particolari concertati, si nota come i principi 4 e 6 non siano sempre validi. Esaminando in sintesi una casistica delle più note occorrenze dello stupore nelle opere italiane del Rossini buffo e non <sup>103</sup>

- “Di terrore ingombro il core”, *Tancredi* (n.7)
- “Confusi e stupidi”, *Italiana in Algeri*, (n. 7)
- “Freddo ed immobile”, *Barbiere di Siviglia* (n. 9)
- “Nel volto estatico”, *Cenerentola* (n. 6)
- “Parlar, pensar vorrei”, “ (n. 10)
- “Questo è un nodo avviluppato”, “ (n. 17)

le scelte tematiche appaiono di due tipi: alcune melodie presentano una forte tendenza alla sovrapposizione delle entrate a canone secondo i principi della *Gerüstbau* (è il caso di *Tancredi*, *Italiana in Algeri* <sup>104</sup> e di “Nel volto estatico”); altre presentano struttura diversa, le frasi non si accavallano, al contrario si lascia ad ogni voce lo spazio di poter esaurire la propria enunciazione prima che quella successiva inizia la propria, o in ogni caso più voci insieme cantano frasi distinte e non sovrapposte. Risulta maggiorata anche la componente del punto 4, una sorta di instabilità lineare che si coglie nella struttura dei temi. Prendiamo ad esempio l'inciso base di “Questo è un nodo avviluppato”:

è in Mi bemolle, e presenta nel suo andamento alcune evidenze quali l'iniziale pendolarità tonica / dominante nella prima semifrase e la virata alla dominante della dominante nella seconda, nonché la

<sup>101</sup> Nell'*Italiana in Algeri*, similmente, “Confusi e stupidi” è in Mi bemolle, con il Finale fondato sulla giustapposizione di DO – MI b - DO – SOL – [MI b] –DO.

<sup>102</sup> cfr T. GEROGIADES, *Del linguaggio* cit.

<sup>103</sup> I casi più noti relativi al resto della produzione sono “Dallo stupor oppresso” dal Quintetto “Questa è la dea” da *Matilde di Shabran* (n. 8, opera semiseria) e “O terreur! ô peine extrême!” dal Finale I de *Le Comte Ory* (scritto per Parigi)

<sup>104</sup> Cfr. L. BIANCONI, “*Confusi e stupidi*”, cit.

costruzione regolare delle battute. Seppur in apparenza l'accento musicale sembra cadere sulla quinta ("rin-trec-**ciàto**") è possibile, immaginando di scriverlo in 2/4, scindere l'inciso in un periodo regolare di 4+4 battute con l'*ictus* sull'ottava, che conserva intatte la regolarità metrica e armonica. In Haydn si trovano decine di melodie imbastite secondo questi principi e totalmente slegate dalla drammaturgia musicale: il luogo è infatti la sinfonia. Nei lavori che presentano un movimento lento interno (e non dunque gli adagi iniziali o le sinfonie da chiesa) opera su tre direzioni, prediligendo via via il ritmo di siciliana, l'adagio contemplativo e "la canzonetta"<sup>105</sup>. È quest'ultima categoria a meritare la nostra attenzione; a partire dalla sinfonia n. 53 Haydn inserisce saltuariamente degli adagi<sup>106</sup> i cui incisi – solitamente sottoposti al principio della doppia variazione<sup>107</sup> - presentano caratteristiche *standard*, accomunabili a quelle sopra citate: regolarità metrica in 4+4 battute, arco armonico che tocca tonica → dominante → tonica → dominante della dominante<sup>108</sup>, un' estrema semplicità complessiva che è tra le caratteristiche antonomastiche attribuite al suo sinfonismo<sup>109</sup>.

Si confronti a tal proposito "Questo è un nodo avviluppato" con gli incisi dei movimenti lenti tratti dalla sinfonia n.55 "il maestro di scuola"



e n.94 "La sorpresa"



Sebbene i profili appaiano differenti, l'inciso di *Cenerentola* possiede tratti dell'uno e dell'altro tema, e le affinità sono riconducibili alle stesse caratteristiche sopra dette: l'attacco in levare della n.55, l'interesse per le triadi della n. 94, la scansione in crome e l'*iter* armonico di entrambe. Tali

<sup>105</sup> Accolgo la terminologia proposta da LUIGI DELLA CROCE, *Le 107 sinfonie di Haydn*, Torino, Eda, 1987

<sup>106</sup> Movimenti lenti dalle caratteristiche simili si trovano, oltre che nella n. 53, anche nelle sinfonie nn. 55, 60, 73, 82, 85, 96, 95, 96, 97, 100 e 101.

<sup>107</sup> Cfr. E. SISMAN, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1993,

<sup>108</sup> L'*iter* armonico è talvolta poco più complesso presentando, sempre all'interno di questo arco, tonalità diverse ma correlate alla tonica (ad es. IV o IV grado, come nella n. 100)

<sup>109</sup> L'idea di variazione in Haydn è strutturata in maniera che il materiale armonico compaia per primo, per poi essere variato armonicamente (cfr. E. SISMAN, *Haydn and the Classical Variation*, H. KELLER, *The Great Haydn's Quartett*); detto principio diverrà fondamentale in Beethoven (es. il Finale dell' *Eroica*). La fissità schematica di certi moduli armonici rossiniani come quello di presente trattazione, sul quale l'entrata a canone delle varie voci imbastisce delle variazioni tematiche, appare altrettanto vicino al modello haydniano. Lo stesso discorso si potrebbe applicare alle variazioni cui sono sottoposti gli incisi dei Rondò finali di tante opere scritte nel periodo napoletano, da *Elisabetta* in poi.

caratteristiche risultano ben più particolari della natura del tema stesso <sup>110</sup> che da solo, senza l'inesorabile *ictus* e la regolarità armonica haydniana non si sarebbe potuto adattare alle esigenze di "stupore" del concertato.

In questi particolari insiemi, la natura tematica è cosa diversa da quella semantica; quest'ultima è riscontrabile già in autori precedenti, mentre la costruzione di temi così strutturati è novità assoluta nel panorama melodrammatico. Si prenda il caso di Mozart; egli non è scevro di tali momenti di stupore, basti pensare a "Tutto già si sa" dal Finale I di *Don Giovanni* (n.13) con addirittura l'espedito dell'entrata a canone delle voci <sup>111</sup>. La differenza con Rossini è però colossale, non solo per la sbrigativa fretta con le quali il salisburghese tratta la questione (l'esempio di *Don Giovanni* consta di sole 10 battute) ma anche per il diverso profilo tematico - armonico degli incisi usati. Nemmeno in un altro campione dell'opera italiana di fine Settecento quale Domenico Cimarosa si trovano temi tagliati in tal modo, mancando addirittura nel *Matrimonio segreto* i quadri di stupore: l'origine haydniana di certe imbelli e stucchevoli melodie <sup>112</sup> appare pertanto giustificata dall'assenza di altri esempi coevi, ed il merito rossiniano è stato certamente quello di averne capito le potenzialità, inserendole in un *topos* di ormai robusta tradizione espressiva.

---

<sup>110</sup> Una sorta di reminiscenza della pergolesiana *Serva padrona*, "Lo conosco a quegli occhietti" (n. 4)

<sup>111</sup> Altro splendido esempio pre-rossiniano dalle medesime caratteristiche è il quartetto "Mir ist so wunderbar" dal *Fidelio* (1805)

<sup>112</sup> Nelle citate sinfonie haydniane con l'adagio in forma di "canzonetta" non mancano esempi affini anche armonicamente ai concertati rossiniani: il movimento lento della n. 55 è infatti in Si bemolle, quello della n. 85 in La bemolle, e quelli delle n. 82 e n. 97 in Fa maggiore.

## 2.5 Orchestrazione e strumentazione

### 2.5.1 Aspetti generali

La continua sperimentazione che Haydn ebbe modo di provare grazie al contatto quotidiano con l'orchestra del principe Esterházy è fatto di grande importanza per la storia della musica; frutto di quegli anni di tentativi, ripensamenti e correzioni (applicati in quasi 90 sinfonie) è la configurazione dell'orchestra intesa in senso moderno, cui il particolare connubio tra il genio del *Kapellmeister* ed il quasi totale isolamento della provincia rurale dalla mondanità musicale viennese giovarono indiscutibilmente: per dirla con Haydn, “fui costretto ad essere originale”<sup>113</sup>.

L'assetto dell'orchestra e la sua composizione è però altra cosa rispetto all'idea di orchestrazione<sup>114</sup>: alcune sinfonie giovanili possono presentare anomalie rispetto all'organico strumentale che oggi noi riteniamo *standard*, quali l'utilizzo dei due corni inglesi nella n. 22 o i quattro corni delle n.13, 31, 39 e 72, o ancora parti concertanti per violino e violoncello nel “ciclo del giorno” (nn. 6, 7 ed 8); ciò è dovuto ovviamente a particolari situazioni e alla reperibilità degli esecutori che via via furono a disposizione, ed è per questo che lo studio dell'orchestrazione in Haydn – e non solo - non può limitarsi ad indagare gli organici strumentali, ma deve necessariamente applicarsi al *come* questi venissero impiegati, ed a quali rapporti di organizzazione spaziale, di funzionalità armonica e di espressività musicale vi derivino.

Anzitutto gli organici dei due massimi sinfonisti dell'epoca (Haydn e Mozart) risultano simili, e le combinazioni adottate sono riconducibili in linea di massima a queste tipologie:

- archi soli
- legni soli
- archi e legni
- corni e legni
- corni e archi
- corni, archi e legni
- legni, ottoni e percussioni
- tutti<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> “*So musste ich original werden*” (G.A. GRIESIGNER, *Biographische Notizen* cit. p. 24).

<sup>114</sup> Non mancano saggi sulla composizione delle orchestre e sull'utilizzo di certi strumenti in un compositore od in un determinato periodo storico, mentre i pochi saggi citati in questo capitolo relativi alla storia, l'evoluzione e le peculiarità personali di ogni autore in relazione all'orchestrazione sono gli unici realizzati ad oggi. Grave lacuna.

<sup>115</sup> ADAM CARSE, *The History of Orchestration*, Tubner & Co. 1925, p. 193; il testo di Carse, per quanto datato, è quanto di meglio proponga ancora ai giorni nostri la lacunosa trattazione della materia.

Riguardo il trattamento di una singola sezione importante come quella degli archi, entrambi presentano simili orientamenti, quali l'estrema disinvoltura nell'uso della scrittura a 2, 3 e 4 parti, le peculiarità espressive del *tutti* all'unisono, le polifonie di uno stesso strumento (con la tecnica del *double-stopping*) o, al contrario, la divisione di un singolo registro (violini o viole) <sup>116</sup>. Haydn è "strumentatore più ingegnoso di Mozart" <sup>117</sup>, più incline alla sperimentazione ed alla ricerca di nuove combinazioni di registro – Nikolaj Rimsky-Korsakov lo definì "il più grande maestro della strumentazione" <sup>118</sup> - sebbene il *milieu* artistico dei due sia così simile da rendere pressoché omogenei i loro risultati in ambito sinfonico.

Nello specifico, l'idea haydniana di orchestrazione presenta alcune caratteristiche particolari:

- sensibilità per il timbro dei singoli
- essa non è secondaria ma crea la forma stessa
- ricerca di effetti che richiamino l'attenzione dell'ascoltatore <sup>119</sup>

Esempi di questi indirizzi sono gli innumerevoli *a solo* (tanto dei fiati quanto degli strumenti ad arco), gli sviluppi o le riprese variate nell'organico strumentale <sup>120</sup> e la moltitudine di lazzi e raffinatezze sonore che ne popola le partiture <sup>121</sup>. Questo non significa che Haydn reputasse la varietà a tutti i costi del colore orchestrale una componente essenziale della comunicazione musicale: al contrario, ebbe modo più volte di criticare l'eccessiva strumentazione di altri colleghi, che riteneva troppo rumorosa <sup>122</sup>. L'equilibrio e non il virtuosismo coloristico fine a se stesso è la prima delle qualità nel trattamento orchestrale, una calcolata ricerca dell'effetto che non vada a scapito della stabilità complessiva della composizione.

E Rossini? Indubbio erede della tradizione operistica italiana di Paisiello e Cimarosa ed abile assimilatore delle particolarità stilistiche di alcuni predecessori quali i citati Mayr, Pàer, Fioravanti e Generali, con la sua disinvoltura nel trattare l'orchestra colpì sin da subito i contemporanei,

---

<sup>116</sup> Ivi, p. 189

<sup>117</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico*, p.388

<sup>118</sup> Ibidem

<sup>119</sup> EMILY DOLAN, *Haydn, Hoffmann and the Opera of Instruments*, "Studia Musicologica" 51, n.3-4, 2010, p. 327

<sup>120</sup> Un caso emblematico si ha nella II movimento della sinfonia n. 100 "Militare", nel quale il ritorno del pacato tema principale assorbe la potente sonorità *full orchestra* caratteristica dello Sviluppo, e viene perciò suonato in *f*, cfr. E.DOLAN, *Haydn, Hoffmann* cit. p. 339)

<sup>121</sup> Una brevissima casistica, comprende il *Paukenschlag* della n. 94 ed il rullo della n. 103, la Banda turca nella 100, il progressivo assottigliamento cameristico degli "Addii". Per ulteriori raffinatezze si veda il paragrafo dedicato allo *humour*.

<sup>122</sup> È il caso di Francesco Bianchi (1752-1810) del quale ebbe a criticare l'eccessiva presenza e strumentazione dei fiati nell'opera *Aci e Galatea*, cfr. J. WEBSTER, *Haydn's aesthetics* cit. p. 34

schieratisi come spesso accade in due partiti contrapposti: chi ne colse l'originalità legata alle nuove sonorità mayriane <sup>123</sup> contrapposto a chi ne deprecò la distanza dalla semplice linearità dei maestri napoletani, definendolo “*Monsieur Vacarmini*” <sup>124</sup>.

Più recentemente, ecco l'opinione di uno dei massimi esperti di storia dell'orchestrazione (Adam Carse):

“Pur superando tutti i suoi contemporanei in pura brillantezza, ci sono tuttavia due facce del conto presentato dall'orchestrazione di Rossini. Egli è in credito per quanto riguarda la sua colorazione chiara e ben contrastante, la brillantezza e il piccante dei suoi effetti, ma è in debito con la rumorosità un po' mal bilanciata del suo Tutti in *forte*, e ciò che è tacciabile di volgarità è la sua gestione delle pesanti voci degli ottoni. Lo squillo in *fortissimo* dell'armoni di ottoni, le semicrome ribattute, i vistosi ed elaborati ma vuoti passaggi degli archi, lo scontro e il tintinnio delle percussioni, qualche grido occasionale dell'ottavino, tutto ciò fa sì che il *forte* rossiniano appaia più esilarante che impressionante. Il suo è un metodo più o meno di *routine* nel distribuire le parti, sufficiente a produrre la necessaria coesione e brillantezza, ma che tiene in poco conto il giusto equilibrio. Inaugurando - o in ogni caso rendendo convenzionale - l'uso di accordi ripetuti dei fiati gravi sulle battute accentate alla maniera di un accompagnamento pianistico, Rossini non ha fatto un buon servizio alla causa della orchestrazione, anche perché per il suo esempio è stato fin troppo facilmente seguito dalla successiva generazione di operisti italiani e francesi, che ne hanno enfatizzato la sfumatura volgare.

A parte la citata influenza nella creazione di un grado non troppo elevato di sonorità appariscente e brillante, i contributi di Rossini allo sviluppo dell'orchestrazione sono generalmente positivi. Divenne maestro nel mantenere i colori elementari dell'orchestra chiaramente differenziati, contrastando in forte misura la tendenza alla monotonia, causata da un impiego troppo costante di vari colori in combinazioni di tinte neutre e non caratteristiche. Le parti solistiche di Rossini si stagliano nettamente contro gli sfondi armonici degli accompagnamenti, l'espressione chiara e melodica dei fiati non è offuscata da una sostenuta imbottitura armonica di voci troppo strettamente correlate timbricamente; la decorazione contrappuntistica non interferisce né con la funzione melodica né di accompagnamento, col risultato che nessuno perde la propria individualità - come accade nei casi di eccessiva mescolanza di colori. Queste le caratteristiche di un'orchestrazione non pienamente compresa da molti profondi compositori tedeschi della stessa generazione, caratteristiche

---

<sup>123</sup> “L'influenza della sua rumorosa maniera operistica fu di poco inferiore a quella di Rossini” (MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 257)

<sup>124</sup> EDMOND MICHOTTE, *Visite de R. Wagner à Rossini*, (Paris, 1860) Paris, Librairie Fischbacher, 1906, contenuto in LUIGI ROGNONI, *Rossini*, Torino, ERI, 1968, p. 397; appellativo traducibile come “Signor Baccano” o “Signor Chiassini”



che sono rimaste nell'orchestrazione francese di quasi tutto il XIX secolo. Quasi nessuna delle *ouvertures* di Rossini fornirà esempi di combinazione di colore strumentale [...] <sup>125</sup>

Il giudizio risente fortemente di impressioni personali di ordine estetico, e non tiene conto dell'influenza che Rossini ebbe sull'orchestrazione degli austro-tedeschi protomantici (*in primis* Schubert, ma anche Carl Maria von Weber e Spohr) <sup>126</sup>, musicisti che, al pari di Beethoven, seppero esercitare un forte *appeal* persino sui più puri tra i romantici d'oltralpe quali Mendelssohn, Schumann e Wagner. A livello tecnico la disamina è bifronte; se, agli orecchi di Carse, certi *fortissimo* quasi bandistici possono essere determinanti nel formulare un giudizio negativo, altre caratteristiche quali il preservare la purezza dei timbri è da accogliersi positivamente. La questione non è così semplice, e la classificazione dei pro e contro può essere addirittura una distrazione dal vero cuore del problema: nella scrittura orchestrale di Rossini si possano trovare punti di contatto con la *Wiener Klassik* o è, al contrario, da considerarsi quale frutto di un'esasperazione della maniera operistica degli italiani?

## 2.5.2 Distribuzione delle parti

La spaziatura e la distribuzione delle parti in una singola sezione o nell'intero organico orchestrale è caratteristica tra le più soggettive di un autore, non solo per cause storiche – i limiti sonori che certe famiglie come gli ottoni ebbero sino alla metà del XIX secolo – ma soprattutto per proprie inclinazioni espressive; all'interno di una stessa composizione vi sono poi diverse situazioni nelle quali la mano del compositore si comporta in maniera differente, accentuando alcune caratteristiche e smorzandone altre a seconda di ciò che il momento richiede, in conformità col proprio bagaglio di nozioni, esperienze ed idee.

Per comodità analitica, si sono scelti alcuni momenti topici che rappresentano punti di articolazione e occorrenze funzionali riconoscibili nel *mare magnum* del linguaggio espressivo orchestrale a cavallo tra Sette ed Ottocento, ossia

- il *Tutti* in *fortissimo*
- la scrittura degli archi
- la scrittura dei fiati <sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> A. CARSE, *The History of Orchestration*, cit. p. 240, (traduzione mia)

<sup>126</sup> FABIO BISOGNI, *Schubert e Rossini* in "Nuova Rivista Musicale Italiana" n. 5, 1968, pp. 920 – 935

<sup>127</sup> Ulteriori *topoi* potrebbero essere il rapporto melodia vs accompagnamento o la scrittura contrappuntistica; entrambe però subiscono l'influenza di due generi espressivamente poderosi e caratteristici quali il teatro d'opera e la musica

Si è cercato di applicare questa griglia confrontando principalmente tre brani cardine nella produzione di Haydn, Mozart e Rossini quali la sinfonia n. 104 “Londra” la n. 41 “Jupiter” e la sinfonia per *Il barbiere di Siviglia*, con dovute eccezioni dettate da impieghi particolarmente esemplificativi in altri contesti.

L’orchestra usata a pieno regime coloristico è un mezzo di rara potenza, espressione della massima varietà timbrica: un *Tutti* suonato in *ff* (o comunque in una dinamica forte) si può spaziare in decine di modi diversi, affidando ai vari strumenti delle date altezze in riferimento anche alla posizione ed alla funzione che questo *topos* ha nel discorso musicale. All’altezza cronologica in questione, i punti in cui risulta più facilmente impiegato – ad es. in un primo movimento di sinfonia - sono le battute iniziali (con funzione “ammazzarumore”), la prima affermazione del tema alla tonica e le cadenze – conclusive e non. Ecco la spaziatura delle parti utilizzata da Haydn nel fragoroso accordo che apre la *Rappresentazione del Caos*:

The image shows a musical score for an orchestra. On the left side, the instruments listed are: Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in Es, Tromboni, Trombe I, II in C, Trombe III in C, and Timpani in C. G. On the right side, the instruments listed are: Violine I, Violine II, Viola, Raphael, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violoncelli, and Contrabbasso. The score shows the first few measures of music for each instrument, with dynamic markings like *f* and *con Sord*.

È una distribuzione di timbri e altezze assolutamente funzionale al contesto magniloquente di un oratorio, e ciò è dato dal fatto che le parti sono tutte unisoni o raddoppi all’ottava della tonica Do: casi simili si ritrovano ad es. nella battuta n. 1 tanto della “Londra” (in Re maggiore) quanto della “Jupiter” mozartiana (in Do maggiore, come il *Caos*) ove l’assegnazione dei timbri è conforme al presente esempio. Si confronti questa distribuzione con quella similmente ordita da Rossini nelle prime battute della sinfonia per *La scala d seta* (anch’esso in Do) sempre con effetto “ammazzarumore” (b.4)

---

sacra. Generi che hanno inciso trasversalmente sulla scrittura di ogni epoca, rendendo probabilmente incommensurabile ogni tentativo di stabilire delle linee di influenza e derivazione stilistica, *massime* per autori quali Haydn, Mozart e Rossini, imbevuti di teatro e di chiesa sin dalle loro prime esperienze formative e compositive.

The image shows a page of a musical score. The top section includes woodwinds: FLAUTO, OBOI, CLARINETTI in DO, FAGOTTO, and CORNI in DO. The bottom section includes strings: VIOLINI I and II, VIOLE, VIOLONCELLI, and CONTRABASSI. The tempo markings are 'Allegro vivace' and 'Andantino'. The string parts have 'alla corda' markings. The score is written in a standard musical notation with staves and clefs.

In altri casi il *Tutti in fortissimo* si compone non di semplici raddoppi, ma costituisce un'espansione della triade dell'accordo fondamentale: così facendo l'armonia è molto più assertiva ed il colore orchestrale assume delle sfumature sconosciute agli unisoni: è il caso dell'accordo che apre la sinfonia de *Il barbiere di Siviglia*

The image shows the beginning of a symphony score by Gioachino Rossini. The title is 'Sinfonia' and the tempo is 'Andante maestoso'. The score includes woodwinds (1 Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti in DO, 2 Fagotti), strings (2 Corni in Sol, 2 Trombe in La, 2 Trombe in Fa, 2 Torni, Grand Corno), and strings (Violini I and II, Viola, Violoncelli, Contrabbassi). The score is written in a standard musical notation with staves and clefs. There are some performance instructions like 'Solo' and 'Tutti'.

in cui si nota la polifonia dell'accordo Mi – Sol # - Si. Le modalità di spaziatura tuttavia possono essere molteplici e quella scelta dal compositore è, come detto, frutto tanto delle caratteristiche di ogni strumento quanto dell'estetica personale. Quella rossiniana prevede che gli archi si assestino sulla fondamentale in ottava (celli e bassi), su quinto e terzo grado (le viole) e sull'accordo

completo in II posizione melodica con la terza al canto (i violini, questi ultimi a loro volta divisi polifonicamente in modo tale da sottolineare, raddoppiandolo, l'intervallo tonica–dominante). I fiati invece si distribuiscono in un 1° rivolto a partire dai fagotti su Sol2 – Mi3; su quest'ultima nota (Mi3) si instaurano le armonie degli ottoni (corno Mi3 – Sol3, tromba Mi3 – Si3) mentre i restanti legni colorano all'ottava alta lo sviluppo polifonico dell'accordo (clarinetti Mi4 – Sol4, oboe Si4, flauto Mi4 – Mi5) <sup>128</sup>. Questo tipo di orchestrazione è coerente con le singole caratteristiche timbriche degli strumenti, e tiene in grande considerazione il registro entro il quale ognuno si esprime in maniera migliore in relazione allo scopo (in questo caso il *fortissimo* a piena orchestra): se Rossini ad es. avesse piazzato i clarinetti non nel *range* del registro *clarino* (Si3 – Do5) ma, supponiamo, nel basso registro *chalmereau* (Mi2 – Fa #3) o nell'aspro registro estremo (Re5 – La5) avrebbe ottenuto rispettivamente o un suono troppo caldo e suadente o uno penetrante e quasi fischiato, con un evidente disequilibrio della disposizione delle parti (i clarinetti sarebbero andati ad interferire con la tessitura dei corni e dei flauti) e senza sfruttare appieno il registro nel quale il suono dello strumento risulta più netto e potente.

Gli stessi criteri si possono ritrovare qualche battuta più avanti, nel *fortissimo* che apre la sezione del ponte

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The staves are arranged vertically and include the following instruments from top to bottom: Ottavino (Ott.), Flauto (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinetto in Do (Cl. Do), Fagotto (Fg.), Corni in Mi (Cr. Mi), Trombe in La (Trb. La), Trombe in Fa (Trb. Fa), Tromba in Sol (Tp.), Contrabbasso (G. C.), Violini (Vni.), Violoncelli (Vle.), Violone (Ve.), and Contrabbasso (Cb.). The score is written in 4/4 time and features a *fortissimo* dynamic marking. The woodwinds and brass are playing sustained chords, while the strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes.

<sup>128</sup> In alcune edizioni tanto flauto ed oboe sono presenti in coppie; ciò è un falso storico, ampiamente smentito dall'edizione critica e da circostanze relative alla prima (Roma, 1816): il Teatro Argentina possedeva infatti solo due esecutori per oboe, flauto ed ottavino (strumento che ricorre in vari numeri, es. nella stretta dell'Introduzione o nel Finale I), e nella sinfonia i tre sono impiegati in due flauti ed un unico oboe, cfr. SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro o il falso factotum: riesame del Barbiere di Rossini*, Torino, EDT, 2008, p. 169

Una scrittura di questo genere si può ritrovare in numerosi *tutti* haydniani, come in questo, dall'inizio della sinfonia n. 104

A 2

Flute *ff*

Oboe *ff*

Clarinet in A *ff*

Bassoon *ff*

Horn in D *ff*

Trumpet in D *ff*

Timpani *ff*

Violin I *ff*

Violin II *ff*

Viola *ff*

Cello & Basso *ff*

La differenza tra i due esempi è solo apparente, e risiede nella diversa spinta ritmica dei due incisi; a livello puramente orchestrale si nota come la potenza che caratterizza gli accordi iniziali in entrambi i casi venga ottenuta tramite gli stessi principi, sfruttando i corni in ottava, i fagotti a raddoppiare i celli, clarinetti a raddoppiare parzialmente gli oboi, trombe su tonica o dominante, flauti e violini I in ottava o all'unisono (sin dall'inizio o successivamente raggiunto), violini II e viole trattati polifonicamente e dai registri sovrapposti per amalgamare meglio l'impasto sonoro grazie ai raddoppi ed alla facilità nelle posizioni.

Al contrario, l'orchestrazione di Mozart è per certi versi più romantica ed emancipata, anche rispetto al primo Beethoven: ecco un esempio tratto dalla "Jupiter" (I mov, bb. 71 e sg.) nel quale il rispetto delle tessiture migliori dei singoli strumenti non pare essere un tratto essenziale della scrittura

Flauto.  
 Oboi.  
 Fagotti.  
 Corni in C.  
 Trombe in C.  
 Timpani in C.G.  
 Violino I.  
 Violino II.  
 Viola.  
 Violoncello  
 e Basso.

Fermo restando che i clarinetti sono assenti e che il passo è in *forte*, esso è accostabile per posizione ed espressione ai due casi già visti; ma si noti la monodia dei singoli registri degli archi, la distanza enorme tra violini I e II, l'unisono tra II e viole, i fagotti nel registro espressivo anziché sonoro e vibrante. La strumentazione mozartiana è rivolta qui a tutt'altro intento, un personalissimo tentativo di appesantire il colore complessivo attraverso l'uso di registri tra i meno marcati, il che non concorre di certo ad ottenere un *fortissimo* di impatto immediato. E nella "Jupiter" esempi di una tale orchestrazione non mancano: si veda la disposizione degli archi nelle prime battute del I movimento, b.10 e sg.

Il *focus* non è la pienezza dell'accordo, ma al contrario, l'ottenimento del massimo della forza nell'inciso discendente di violini II e viole, un'orchestrazione che nel *tutti* mira in ogni caso all'espressività, a scapito dell'energia: l'universo opposto ai *fortissimo* di Haydn e di "Chiassini", con l'orchestrazione di quest'ultimo che nei fatti si dimostra lontana dalla citata opinione di Carse, secondo la quale "il *forte* rossiniano appare più esilarante che impressionante".

La scrittura per archi è la colonna portante dell'idea di polifonia propria di un compositore: le quattro parti reali che compongono questa sezione (cinque col contrabbasso) forniscono di per sé un punto di partenza ottimale per poter esprimere un'amplissima gamma di colori e registri. Inoltre è la

sezione che per molto tempo è stata la prediletta negli *ensemble* orchestrali, date le perduranti difficoltà di intonazione e di emissione dei fiati lungo il corso della storia: famoso l'assunto secondo cui "quando gli archi suonano bene, tutto va bene".<sup>129</sup>

Haydn e Mozart hanno un approccio alla scrittura per archi che in apparenza può risultare differente: per Carse, Mozart avrebbe la tendenza a scrivere per archi a quattro parti, mentre Haydn a tre, ossia quest'ultimo troverebbe più consono far suonare alle viole la stessa parte dei celli e dei bassi<sup>130</sup>. Se tale affermazione è senza dubbio vera per Mozart e per le primissime sinfonie dell'autore della *Creazione*, già dalla n. 39 (1767) l'indipendenza delle viole dalle altre linee è un fatto accertato nell'orchestrazione haydniana:

The image shows a musical score for the first movement of a symphony, marked "Allegro assai". It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello, Basso e Fagotto. The tempo is "Allegro assai". The score is in G major and 3/4 time. The first two staves (Violino I and II) play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Viola and Violoncello/Bass/Double Bass parts play a similar pattern. The dynamic marking "p" (piano) is indicated at the beginning of each staff.

Nelle *Parigine* e nelle *Londinesi* poi non vi sono pressoché tracce di scrittura a tre parti, tranne nei momenti nei quali l'espressività lo richieda: lo stesso discorso vale per Mozart, pronto all'occorrenza nel ricorrere alla scrittura a tre per poi disfarsene altrettanto rapidamente, come nel I movimento della "Jupiter", b.82 e sg.

The image shows the first few measures of the first movement of the "Jupiter" symphony by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello, Basso e Fagotto. The tempo is "Allegro assai". The first two staves (Violino I and II) play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Viola and Violoncello/Bass/Double Bass parts play a similar pattern. The dynamic marking "sf" (sforzando) is indicated at the beginning of each staff.

Rossini, che appartiene a due generazioni successive, utilizza il più delle volte una scrittura a quattro parti, ma al pari dei colleghi austriaci contempla anche una riduzione della polifonia a tre voci (es. sinfonia del *Barbiere*, b.66 e sg.)

<sup>129</sup> "Quand le quatuor sonne bien, tout va bien!" (CHARLES MARIE WIDOR, *Technique de l'orchestre moderne*, Parigi, Lemoine & C. 1904, p. 34)

<sup>130</sup> A. CARSE, *The History of Orchestration*, cit. p. 185

A musical score for four string parts: Violini (Vni), Vielle (Vle), Violoncelli (Vo.), and Contrabbassi (Cb.). The score is written in a single system with four staves. The Vni part is in the treble clef, while the Vle, Vo., and Cb. parts are in the bass clef. The music shows a clear division of the string ensemble into two groups, with the Vni and Vle parts playing a melodic line and the Vo. and Cb. parts providing a rhythmic and harmonic foundation.

Abbastanza comune è anche la divisione tra le parti di celli e bassi, con le viole che invece mantengono una linea unica, come nel seguente caso, sempre dalla sinfonia del *Barbiere* (b. 59 e sg.)

A musical score for four string parts: Violini (Vni), Vielle (Vle), Violoncelli (Vo.), and Contrabbassi (Cb.). The score is written in a single system with four staves. The Vni part is in the treble clef, while the Vle, Vo., and Cb. parts are in the bass clef. In this passage, the Vle part maintains a unique melodic line, while the Vo. and Cb. parts are divided into two groups, with the Cb. part playing a more active role than in the previous example.

Nelle sinfonie, Haydn è altrettanto proteiforme; oltre alla “regressione” della scrittura da quattro a tre voci, la divisione degli archi può assumere forme simili a quelle rossiniane: quattro voci *standard* con celli e bassi in ottava (sinf. 104, I, b. 34 e sg.)

A musical score for four string parts: Violini (Vni), Vielle (Vle), Violoncelli (Vo.), and Contrabbassi (Cb.). The score is written in a single system with four staves. The Vni part is in the treble clef, while the Vle, Vo., and Cb. parts are in the bass clef. The score shows a division of the string ensemble into two groups, with the Vni and Vle parts playing a melodic line and the Vo. and Cb. parts providing a rhythmic and harmonic foundation.

o cinque voci con celli e bassi divisi (b. 67 e sg.)

A musical score for four string parts: Violini (Vni), Vielle (Vle), Violoncelli (Vo.), and Contrabbassi (Cb.). The score is written in a single system with four staves. The Vni part is in the treble clef, while the Vle, Vo., and Cb. parts are in the bass clef. The score shows a division of the string ensemble into two groups, with the Vni and Vle parts playing a melodic line and the Vo. and Cb. parts providing a rhythmic and harmonic foundation.

La particolarità della sua orchestrazione degli archi è una precisa e puntuale conoscenza dei singoli registri e delle loro potenzialità, il che comporta che talvolta non tutti gli archi assieme siano



chiamati in causa (secondo un modello sottrattivo più che cumulativo) e vi siano raddoppi meno usuali di altri; si prenda ad esempio il citato tema alla tonica del I movimento della sinfonia n. 104 con la parziale esclusione delle viole – il cui uso è improntato al riempimento del colore e non al sostegno armonico



o, nell' ultimo movimento, il moto dell'inciso principale affidato alle stesse viole ed ai violini I



Nel *Barbiere* accade qualcosa di simile - nel celebre tema in ottava tra violini I e viole che apre l'*Allegro vivo*



ed un esempio di orchestrazione per sottrazione lo si ritrova nella *texture* che accompagna il crescendo nell'aria "La calunnia è un venticello", col mordente delle viole che è un semplice ma efficacissimo effetto coloristico

Mozart, che dal canto suo esplora nuove combinazioni, come il basso albertino affidato ai violoncelli, con pizzicato di viole e bassi in ottava

non concepisce che gli archi possano ridurre il loro peso specifico, al contrario: qui l'orchestrazione risulta leggera grazie al pizzicato ed al tema esposto in ottava nei violini, ma la figura dei violoncelli riporta il colore complessivo in un'area meno brillante rispetto al risultato di un accompagnamento ipoteticamente (e tradizionalmente) affidato alle viole e con celli e bassi in pizzicato. Ciononostante, la polifonia delle voci negli archi assume in Haydn qualcosa di caratteristico; ad esempio gli è cara una scrittura a parti distinte tra I e II violini che risulta per così dire scoperta <sup>131</sup>, con linee evidenti e rimandi tra le parti: la si trova nei movimenti lenti o comunque centrali delle sinfonie - ad es. nel minuetto della n. 45 "degli addii", o nel II movimento della n. 29 <sup>132</sup> - e ovviamente nella produzione da camera.

Si potrebbe dunque concludere correggendo il tiro dell'affermazione "Haydn è strumentatore più ingegnoso di Mozart"; dove il salisburghese sperimenta nuovi impasti sonori, il più anziano collega ricerca la massima pregnanza di un dato strumento nel suo registro migliore, senza abusare delle estensioni: non si tratta di essere più o meno ingegnosi, ma di pragmatica tecnico-espressiva, la stessa che caratterizza la strumentazione rossiniana.

<sup>131</sup> H.C. ROBBINS LANDON, D. W. JONES, *Haydn, Vita ed opere* cit p. 265

<sup>132</sup> E. SISMAN, *Haydn, Shakespeare* cit, p.21

Anche l'ensemble dei fiati risente della stessa pragmatica; essi non hanno estensioni ampie paragonabili agli archi e, negli anni in questione, presentano anche dei limiti tecnici quasi insormontabili. Si prenda ad esempio il corno; all'epoca è ancora il corno naturale, *da caccia*, la cui disarmante gamma di suoni emettibili è la seguente, modellata sugli armonici naturali fino al 16°



La bravura del cornista faceva la differenza, nel giocare con l'intonazione grazie al labbro ed alla posizione della mano nella campana, come dimostrano tanto i concerti per corno mozartiani quanto gli *a solo* virtuosistici che si ritrovano in alcune opere di Rossini<sup>133</sup>: raramente comunque i compositori classici superano il 12° armonico (Sol4) nella loro scrittura per corno<sup>134</sup>, limite ampiamente superato con l'invenzione del moderno corno a pistoni.

Si capisce pertanto come l'orchestrazione dei fiati sia meno libera di quella degli archi, e debba fare talvolta di necessità virtù<sup>135</sup>. Gli esempi "condensati" che seguono (Beethoven, *Missa solennis*, bb. 1 e 21) ben rendono l'idea

The image displays two musical staves, each containing seven parts for different instruments. The instruments listed are Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Trumpet in Bb, and Timpani. Each part is written in a single staff with a dynamic marking of *f* (forte). The notation is condensed, showing the essential notes and dynamics for each instrument in a specific orchestration.

<sup>133</sup> Ad esempio in "Languir per una bella" dall'*Italiana in Algeri*, o "Perché mai se son tradito" dal *Turco in Italia*, o "Ah perché, perché la morte" da *Matilde di Shabran*, etc..

<sup>134</sup> SAMUEL ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, Torino EDT, 2008, p. 352

<sup>135</sup> L'esempio classico è quello delle "quinte dei corni", ossia l'armonizzazione del primo grado melodico all'unisono o alla sesta, il secondo con una quinta, il terzo con una terza, il quarto all'unisono: un effetto talmente caratteristico (dettato però dai limiti intrinseci allo strumento) che si ritrova tanto nelle partiture di Cavalli quanto in quelle di Schumann.

con trombe in ottava, corni pure (ma, dato che sono 4, anche in terza) e fagotti in terza e quinta all'interno dell'ottava dei corni. Fare viceversa (fagotti in ottava e corni in terza e quinta, un'orchestrazione molto più piena potente, alla Brahms per intenderci) <sup>136</sup> sarebbe stato allora pressoché impossibile, data la difficoltà del corno nell' eseguire il La2, al contrario di facile emissione sul fagotto.

Per Rossini il discorso non cambia; ecco un bell'accordo di fiati soli (flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, fagotto e 2 corni) tratto dalla sinfonia per *La scala di seta* (b. 21)



L'organico dei fiati nelle farse veneziane è esiguo, e tende a diradarsi negli estremi delle estensioni di registro (un flauto ed un fagotto a fronte delle coppie di oboi, clarinetti e corni); tuttavia si può notare come, rispetto alla fondamentale (Sol) suonata dal fagotto, i corni si dispongono secondo le solite quinte, i clarinetti e gli oboi coprano il registro intermedio con un accordo a parti intersecate che da risalto alla settima (Fa), mentre il flauto raddoppia all'ottava il Re dell'accordo precedente di oboi e clarinetti, in III posizione melodica. Questa è una spaziatrice intelligente, che tiene conto tanto dei mezzi a disposizione quanto dell'organologia di ogni singolo strumento; con un solo fagotto ed un flauto, essi giocoforza si spartiscono i limiti estremi dello spazio, riempito all'interno dalla quinta dei corni – facile da eseguire e che richiama la successione degli armonici a partire dal Sol basso – e dall'accordo in III rivolto di oboi e clarinetti, questi ultimi a completare la triade con Si–Re ed a enfatizzare la settima: volendo un accordo di settima in III posizione melodica, con questo organico, essa appare la soluzione migliore ed incisiva.

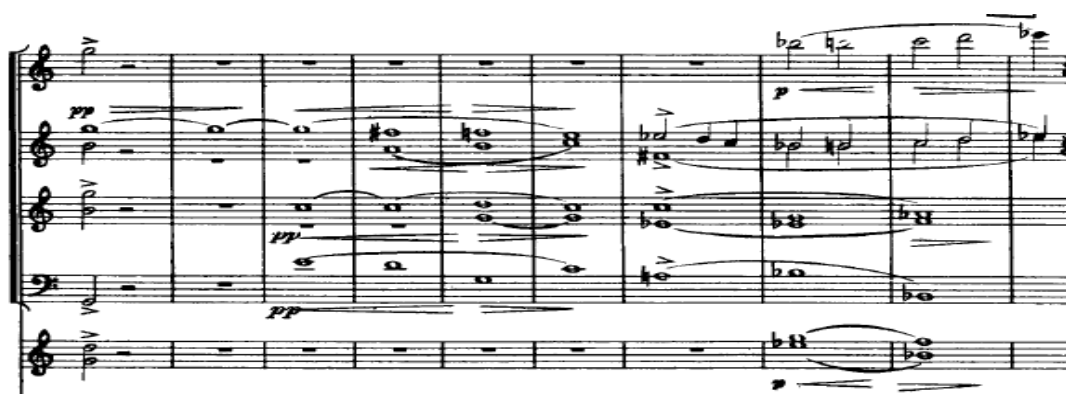
Questa pragmatica è insita nella scrittura di Haydn, come si può notare in un passo del I movimento della sinfonia n. 99 (b. 12 e sg.)

<sup>136</sup> Si veda ad es. l'accordo finale della Sinfonia n. 3

L'organico delle *Londinesi* è di poco più ampio (flauto e fagotto sono in coppie, come le trombe) ma il confronto è ugualmente esemplificativo; l'armonia raggiunge il Mi bemolle partendo dal sol maggiore dell'unisono di b. 17 proprio attraverso l' accordo di settima (Sib) dei fiati soli di b. 18. Le differenze con Rossini sono figlie delle differenze di organico: in questo caso è il II corno (in mi bemolle, traspositore) a fissare la fondamentale sul Si bemolle, col I sulla solita quinta, mentre i fagotti riempiono l'accordo col II e V grado della triade (Re e Fa); clarinetti ed oboi si impastano tra loro enfatizzando la settima (Lab) ed aiutati dai flauti. Con due fagotti e due flauti a disposizione, Haydn può permettersi di raddoppiare la settima nel registro alto, ed affidare III e V grado dell'accordo a due strumenti (fagotti) la cui emissione in quel registro è ancora pulita, solida ed intensa. Ponendoli come bassi (ad es. sull'ottava Sol1 – Sol2), i corni avrebbero potuto assestarsi sulle comode quinte Sol2 – Re3, comportando però uno spostamento nel posizionamento dei clarinetti, uno dei quali sarebbe stato costretto a far udire il Fa3 per completare l'accordo, con conseguente perdita dell'enfasi della settima. Molto più facile, avendo due fagotti, fissarli nel registro tenorile e lasciare ai corni il basso e la comoda quinta (cosa che, pur trattandosi di un accordo diverso, avrebbe probabilmente fatto anche Rossini) <sup>137</sup>.

Prendendo spunto dalla stessa modulazione Sol – Sib 7 – Mib della sinfonia n. 99, ecco un altro esempio, tratto sempre dalla sinfonia per *La scala di seta*

<sup>137</sup> Si veda ad es. l'orchestrazione del *Temporale* (n. 18) del *Barbiere*, nella quale l'organico dei fiati - ottavino, flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe – permette a Rossini di giocare con maggior libertà nei riguardi degli impasti sonori, con corni al basso, clarinetti a sostituire il registro degli oboi (come visto, se c'è l'ottavino l'oboe non può esserci) e ottavino in terza e sesta col flauto.



Questa modulazione *ad hoc* produce un effetto straniante sull'ascoltatore (introduce infatti nell'architettura del brano una parte di Sviluppo, *rara avis* nella forma sinfonica rossiniana, cfr. capitolo 3); la maestria nel trattamento delle linee è tale che il passaggio strutturalmente (ed armonicamente) omologo presente nel I movimento della "Jupiter" (b.106 e sg.) ne è stata considerata la fonte diretta <sup>138</sup>:



A parità di modulazione, a causa del ritmo armonico diverso (Haydn e Mozart sbrigano la faccenda in 3 battute, Rossini in 10) la condotta delle parti nel pesarese è più elaborata dei semplici accordi dei maestri austriaci. Vi si possono notare le stesse tendenze già viste per il precedente passo della stessa sinfonia; nell'arco armonico Do I riv – Re 7 – Sol 7 – la min. 7 dim. – Mib II riv. – Sib 7, il basso è sempre affidato al fagotto, vi è il consueto impasto tra oboi e clarinetti, mentre la comparsa finale del flauto sottolinea in ottava il cromatismo degli stessi oboi all'unisono.

Le stesse considerazioni, valide per Rossini e per Haydn, si possono applicare anche all'esempio mozartiano: seppur qui flauto oboi e fagotti suonino solo le fondamentali degli accordi di Sol, Sib e Mib, la stabilizzazione dei tre registri su piani diversi (fagotto al basso, oboe tenorile/sopranile, flauto sopranile) e l'idea delle loro combinazioni (l'oboe raddoppia all'unisono tanto il I fagotto quanto il flauto) non è difforme da quanto accade negli altri due esempi.

Rossini sembra cogliere sia da Mozart che da Haydn le rispettive e non dissimili idee sulla strumentazione per fiati, seguendo la tendenza dell'uno nel preservare l'espressività delle linee e la

<sup>138</sup> F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento* cit., p.82

volontà dell'altro nello strutturare l'orchestrazione in base all'impiego migliore e più efficiente dei singoli registri, rispettando e sottolineando le funzioni armoniche di ogni grado dell'accordo, retaggio per gli uni delle *Feldharmonie* austro-tedesche<sup>139</sup> e delle bande e fanfare che vedevano impegnato Rossini *senior*, padre del Nostro<sup>140</sup>. Ne consegue che egli non intende l'orchestrazione – per dirla con Carse – secondo “un metodo più o meno di *routine* nel distribuire le parti, sufficiente a produrre le necessarie coesione e brillantezza, ma che tiene in poco conto il giusto equilibrio”: i suoi intenti, sulla via di Haydn e Mozart, sembrano tutt'altra cosa.

### 2.5.3 Particolarità timbriche ed effetti caratteristici

L'attenzione per le caratteristiche sonore di ogni singolo strumento viaggia parallelamente alla coscienza di come i vari timbri dell'orchestra possano essere impiegati nel migliore dei modi a seconda delle necessità espressive del momento, caratteristica portata all'eccellenza dai grandi orchestratori. La problematica è più evidente quando l'organico strumentale si assottiglia, lasciando spazio alle singole sezioni, a solisti accompagnati o a linee suonate da un *ensemble* ridotto a due, tre, quattro parti in tutto: in questi casi il timbro del singolo non concorre a creare un impasto sonoro omogeneo – come nel *tutti* a piena orchestra – stagliandosi in maniera netta sull'accompagnamento o aumentando il suo peso specifico nella *texture* complessiva del *concertino*<sup>141</sup>.

Parlando di strumenti solisti all'interno del contesto polifonico della sinfonia, il trattamento loro riservato da Haydn e Mozart è – come vari aspetti della loro scrittura – affine ma distinto; per l'autore delle *Stagioni* “il solista non è parte a sé, ma un timbro mobile dell'orchestra”<sup>142</sup>, marcando così una netta differenza con la pratica mozartiana, più incline alla preservazione dei timbri. Si badi bene, anche in Haydn vi è il gusto dell'assolo<sup>143</sup>, ma il ruolo giocato in altri frangenti è più orientato alla sagacia timbrica rapportata alla comunicazione musicale.

---

<sup>139</sup> Uno splendido impiego di questo organico di fiati si ha nella nota scena della cena finale di *Don Giovanni* nonché nelle ultime Messe haydniane quali la *Missa in Angustiis* o *Nelsonmesse* (1798) e la *Harmoniemesse* (1802)

<sup>140</sup> Famosa la battuta a doppio senso “Io sono figlio di un corno” che Rossini faceva giocando sul mestiere paterno (“trombetta comunale”) e le voci sulle sue presunte origini nobiliari connesse con l'infedeltà materna.

<sup>141</sup> Prendiamo a prestito questo termine – più adatto alla tassonomia barocca del Concerto grosso – con la stessa accezione che può avere in Corelli o in Haendel, ossia un piccolo gruppo strumentale (di solito di fiati, talvolta coadiuvati da un violino od un violoncello solista) di quelli che abbondano non solo nelle sinfonie concertanti, ma anche nella normale scrittura sinfonica (ad es. nei vari Trio haydniani).

<sup>142</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico* cit, p. 225

<sup>143</sup> Assoli di flauto, oboe, fagotto, corno, violoncello e persino clavicembalo si trovano tanto nelle sinfonie giovanili come la n. 6 (II movimento) e 7 (III), quanto nelle *Londinesi* nn. 95 (III), 96 (II e III), 97 (I e III), 98 (IV), 99 (II), 102 (II).

Superata questa piccola differenza funzionale, Haydn e Mozart intendono il timbro dei singoli in rapporto al tessuto orchestrale in maniera sostanzialmente identica, ossia sfruttandolo tanto in chiave coloristica (grazie a combinazioni di registri diversi, come farebbe un organista) quanto per marcare l'enunciazione del materiale tematico; gli esempi che seguono illustrano queste affinità.

Haydn, sinf.104, I, b.247 e sg

A musical score for Haydn's Symphony No. 104, I, measures 247-254. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score shows a complex texture with multiple voices in each section. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are markings for *arco* (arco) and *arco* (arco) in the lower strings. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Sinf.103, III, b.142 e sg.

A musical score for Haydn's Symphony No. 103, III, measures 142-149. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score shows a complex texture with multiple voices in each section. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are markings for *arco* (arco) and *arco* (arco) in the lower strings. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.



Sinf.103, III, Trio

Jupiter, I, b. 49 e sg.

//

Le affinità si possono cogliere analizzando il particolare utilizzo del fagotto in ambito melodico, non come solista ma in quanto “ombra”<sup>144</sup> alle ottave inferiori della linea principale suonata in un

<sup>144</sup> H.C.ROBBINS LANDON, D. W. JONES *Haydn, la vita e le opere* cit. p. 379; per “ombra del fagotto” non si intende quando esso raddoppia i celli ed i bassi, utilizzo comune sin dai tempi di Rameau e Lully,

registro alto, espediente utilizzato sistematicamente da Haydn sin dalle *Parigine*<sup>145</sup> (e poi divenuto un tratto saliente della scrittura brahmsiana) come ben esemplifica il finale della sinfonia n.88:

Finale **IV**  
Allegro con spirito

The image shows a page of a musical score for the finale of Haydn's Symphony No. 88. The title is "Finale IV Allegro con spirito". The score is divided into two systems. The first system includes Flauto, 2 Oboi, 2 Fagotti (with a "Solo" marking), 2 Corni in Sol/G, 2 Clarini in Do/C, and Timpani in Re-Sol/D-G. The second system includes Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello obbligato e Basso. The tempo is "Allegro con spirito" and there is a first ending bracket labeled "1" over the final measures of both systems.

Esempi eloquenti si trovano anche nelle *Londinesi* (es. nella 104, II, b. 16 e sg.)

The image shows a short excerpt of a musical score for the flute part of Haydn's Symphony No. 104, measures 16 through 20. The flute part is marked with a first ending bracket labeled "1" and a dynamic marking of *p*. The score is in 2/4 time and features a melodic line with grace notes.

e nella produzione mozartiana ("Jupiter", I movimento, b.91 e sg.)

The image shows a page of a musical score for the string parts of Mozart's Symphony No. 41, measures 91 through 100. The score includes parts for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello/Basso. The strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *p* and *pizz.* (pizzicato).

L'orchestrazione di Haydn e quella di Mozart risultano pertanto molto simili e comparabili; vi sono d'altro canto situazioni nelle quali la divergenza tra preservazione della purezza e ricerca

<sup>145</sup> Ibidem , con l'importante precedente della sinfonia n. 79

dell'amalgama si fa più evidente. Il tema popolare che apre il finale della sinfonia n. 82 "l'orso" viene esposto in prima battuta dai I violini, in modo scarno ed asciutto su pedale armonico di celli e bassi

Musical score for the beginning of the finale of Sinfonia n. 82 "l'orso". The score is in 2/4 time and features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked with a first ending bracket [1] and a piano (p) dynamic. The Violino I part plays a rhythmic melody, while the Violoncello e Basso part provides a harmonic accompaniment.

mentre la sua seconda enunciazione si carica di colore, non solo per il raddoppio in ottave a all'unisono del pedale, ma soprattutto grazie alla frase in ottava del flauto, che va ad aggiungersi allo spettro timbrico dei violini II, amplificandolo. La terza ed ultima volta vi si aggrega il pedale degli oboi, ed il colore espressivo del registro medio del fagotto va a sommarsi a flauto e violini II (poi echeggiato all'ottava inferiore da viole, celli e bassi)

Musical score for measures 16 and 18. The score is in 2/4 time and features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. Measure 16 is marked with a first ending bracket [16] and a piano (p) dynamic. The Violino I part plays a rhythmic melody, while the Violoncello e Basso part provides a harmonic accompaniment. Measure 18 is marked with a first ending bracket [18] and a piano (p) dynamic. The Violino I part plays a rhythmic melody, while the Violoncello e Basso part provides a harmonic accompaniment.

//

Musical score for measures 22 and 23. The score is in 2/4 time and features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. Measure 22 is marked with a first ending bracket [22] and a piano (p) dynamic. The Violino I part plays a rhythmic melody, while the Violoncello e Basso part provides a harmonic accompaniment. Measure 23 is marked with a first ending bracket [23] and a piano (p) dynamic. The Violino I part plays a rhythmic melody, while the Violoncello e Basso part provides a harmonic accompaniment.

Si tende tutto sommato alla commistione timbrica, evitando se possibile di far suonare strumenti da soli (specialmente i fiati) in favore di una o più combinazioni. Mozart, in un passo analogo per dinamica e progressione, opera in maniera assai differente; nello sviluppo del I movimento della “Jupiter” (b.147 e sg.) il tema principale, su *roulade* degli archi, viene enunciato prima da flauto e oboe (a registri stranamente invertiti, col flauto al basso), poi dalla coppia di oboi soli in terza; di seguito è il turno dei fagotti (fondamentalmente in terza e sesta) per concludere ancora con flauto ed oboe, stavolta con l’ancia doppia al basso

The first system of the musical score shows measures 147 to 156. It features a flute and oboe part at the top, followed by a bassoon part, and then a string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses) at the bottom. The flute and oboe play the main theme, while the bassoon and strings provide accompaniment.

//

The second system of the musical score shows measures 157 to 166. It continues the same instrumentation as the first system, with the flute and oboe playing the main theme, the bassoon providing accompaniment, and the string section at the bottom.

Il purismo delle linee mozartiane è evidente, evitando la combinazione fiati+archi in favore di singoli strumenti o singole famiglie (es. i fiati), atteggiamento diversissimo dalla commistione di registri vista in Haydn: si può dire che quest’ultimo “usa l’orchestrazione per rafforzare la tensione

timbrica”<sup>146</sup>, giocando sul differente peso sonoro che un identico inciso acquista se ripetuto con diversi colori e combinazioni, come nel semplice esempio della sinfonia n. 93 (I movimento)



dove il medesimo inciso ripetuto dai violini I si carica di tinte differenti grazie ai diversi strumenti a fiato (ed ai diversi registri) cui si associa.

Qual è la posizione di Rossini? Secondo l’opinione di Carse, egli fu “maestro nel mantenere i colori elementari dell’orchestra chiaramente differenziati”, con “le parti solistiche che si stagliano nettamente contro gli sfondi armonici dei suoi accompagnamenti”, arrivando a dire che “quasi nessuna delle *ouvertures* di Rossini ha esempi di combinazione di colore strumentale”. In queste affermazioni c’è una grossa componente di verità: le sinfonie rossiniane (ma anche le opere, in funzione talvolta concertante) pullulano di *a solo* brevi o prolungati dei più vari strumenti, dal corno all’oboe, dal flauto al fagotto, passando per il violoncello di *Demetrio e Polibio* alla tromba del *Turco in Italia*. Nelle sinfonie, la tendenza è preservare i timbri dei singoli, specialmente nelle caratteristiche dei secondi temi, sovente esposti dai fiati (§ cap. 3), un atteggiamento indubbiamente mozartiano; l’abilità di orchestratore però non si esaurisce in questo, facendo tesoro anche dell’esperienza haydniana tesa alla combinazione ed all’amalgama. Si veda ad esempio l’orchestrazione del tema B nell’esposizione della sinfonia del *Barbiere*



//

<sup>146</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico*, p. 388

//

//

Seppur non contraddicendo Carse (“le parti solistiche che si stagliano nettamente contro gli sfondi armonici dei suoi accompagnamenti”), l’attenzione per la fusione dei registri dei fiati e di questi ultimi con parte degli archi (violini I) è altra cosa rispetto alla presunta monocromia imputatagli, una ricerca costante dell’accentuazione tematica e ritmica per mezzo della variazione timbrica, come avviene in Haydn. Questa spezzatura dell’orchestrazione in varie sottofrasi affidate a timbri diversi che sottolineano una linea principale è tipica anche della scrittura che accompagna le parti vocali <sup>147</sup>, e gli stessi crescendo e pre-crescendo risentono, nei loro principi strutturali, di qualcosa di simile

<sup>147</sup> “È il caso in cui una melodia viene spezzata nel suo continuum con un andamento sinusoidale che, passando dalla voce all’orchestra, elude il problema della diastematizzazione integrale” (NICOLA GALLINO, *Di sei sonate orrende : alcuni aspetti stilistici e strutturali delle Sonate a quattro di Gioacchino Rossini*. Torino, Artale, 1990, p. 22. Gallino riprende la terminologia di Friedrich Lippman, (*Versificazione Italiana e Ritmo Musicale*, Napoli, Liguori, 1986) e Paolo Fabbri (*Istituti metrici e formali in Storia dell’opera italiana*, cit. pp. 165-233).

Ott. *dolce*

Fl. *dolce*

Ob.

Cl. La

Fg.

Cr. Mi

Trbn. I II *pp staccate*

Vni. *pp*

Vlo.

Vo.

Cb. *Arco pp battute*

//

Ott.

Fl.

Ob.

Cl. La

Fg.

Cr. Mi

Trbn.

*cresc. poco a poco*

Vni.

Vlo.

Vo.

Cb.

//

Ott.

Fl.

Ob.

Cl. La

Fg.

Cr. Mi

Trbn.

*f cresc. sempre*

Vni.

Vlo.

Vo.

Cb.



con archi e fiati a compenetrarsi nei registri per contribuire all'idea dell'inesorabile *escalation* ritmica e dinamica, cosa impensabile in un'ottica di monocromia timbrica: anche qui, come in Haydn, la strumentazione “crea la forma”.

Che l'orchestrazione rossiniana debba molto a quella de maestri austro-tedeschi non appare perciò un azzardo, opinioni di Carse a parte; l' “ombra” del fagotto ad esempio, è un espediente coloristico assai utilizzato tanto nelle sinfonie (tra le altre, nell'*Inganno felice*, tema B) quanto in arie ed assiami: per restare al *Barbiere* lo si ritrova ad es. all'unisono con le viole nell'Introduzione (il tema sul quale, nella ripetizione, si canterà “Piano, pianissimo”) ed assieme ai violini I nel Finale I, su “Ah bravissimo: dottor barbaro!”

In più, una delle maestrie timbriche riconosciute a Rossini è quella di saper sfruttare il principio delle ottave nei registri <sup>148</sup>; in breve, per una questione di battimenti, è più facile che un suono presenti delle discrepanze di intonazione se suonato da due strumenti dello stesso registro e sulla stessa ottava che non da strumenti di registro (e timbro) differente su più ottave – come fa l'organista quando accoppia alla fondamentale (otto piedi) l'ottava (quattro piedi) e la doppia ottava (due piedi), specialmente se gli strumenti in questione sono dei fiati. Il seguente passo, tratto dalla sinfonia di *Semiramide*, ne chiarisce bene l'utilizzo:

//

//

<sup>148</sup> S. ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, cit. p. 269





Così facendo, Rossini non solo rinforza la dinamica dell'inciso, ma lo colora e si assicura che l'intonazione sia la più netta e precisa possibile. Anche questa geniale ed acuta pratica – che troverà asilo nell'orchestrazione impressionista di Debussy e Ravel - si riscontra nelle partiture di Haydn e Mozart:

Mozart, “Jupiter” I, b. 92 e sg



Haydn 104, II, b. 117 e sg



Haydn 88, IV, b.25 e sg



Haydn 92, IV, b.114 e sg.



Non è solo nella concezione globale dell'orchestrazione che l'eredità della *Wiener Klassik* si fa sentire, ma anche in piccoli particolari della strumentazione, strettamente connessi con l'organologia e la pratica del singolo, i quali mirano esclusivamente alla componente espressiva (a volte con rimandi alla retorica), riservati alla preponderante sezione degli archi.

Tra essi, l'effetto degli archi "sul ponticello" è assunto allo *status* di marchio di fabbrica per la notevole frequenza con cui appare nelle pagine rossiniane, "contribuendo alla lunga a una sorta di identificazione istintiva fra quell'effetto sonoro e l'estetica musicale del Pesarese"<sup>149</sup>; gli esempi

<sup>149</sup> MARCO BEGHELLI, *Sul ponticello: un topos musicale o un espediente drammaturgico?*, relazione presentata in occasione de "Alle più care immagini: due giornate di studi rossiniani in memoria di Arrigo Quattrocchi", Roma, Università La Sapienza, 27-28 maggio 2011. Ringrazio sentitamente Marco Beghelli per avermi fornito in anteprima il testo della relazione.

sono molteplici, dalle *Sonate a quattro* (la n. 5, III) fino a *Semiramide* ed al *Viaggio a Reims*, passando per *Equivoco stravagante*, *Scala di seta*, *Signor Bruschino*, *Tancredi*, *Italiana in Algeri*, *Turco in Italia*, *Elisabetta regina d’Inghilterra*, *Otello*, *Mosè*, *Barbiere di Siviglia*, *Cenerentola*, *Zelmira*<sup>150</sup>. Un immediato precedente storico che esuli dal quartettismo boccheriniano o precedente<sup>151</sup> non c’è: a livello melodrammatico risulta assente (non è espediente accolto né da Mozart né dai colleghi italiani), mentre i sinfonisti tedeschi ne fanno uso assai parsimonioso, basti dire che in tutta la produzione mozartiana non se ne trova alcun esempio. In Haydn uno c’è, nell’*Adagio* della sinfonia n. 97 (b. 85)

The image shows a musical score excerpt. The top system consists of five staves: two for violins (labeled '85'), two for violas, and one for the cello and double bass. The bottom system consists of four staves: two for the piano (labeled '85'), and two for the cello and double bass. The piano part features a prominent tremolo in the right hand, with the instruction 'al ponticello' written above the staff. The violin part also features a tremolo, with the instruction 'al ponticello' written below the staff. The music is in a minor key and a slow tempo.

La tecnica è qui applicata ai violini, i quali si esibiscono in una figura di semicrome che funge da tessuto mobile sul quale si innesta la terza ed ultima variazione dell’innocente motivo di partenza, qui affidato ai fiati ed ai rimanenti archi in pizzicato (e poco dopo esposto dai soli I violini e archi pizzicati). Vi sono due realtà in gioco, il tema sottoposto a variazione e gli archi “al ponticello” che ne richiamano l’andamento con un abbellimento a valori diminuiti; un parallelo con la prassi rossiniana non è fuori luogo, si veda tra i vari esempi il simile rapporto che intercorre tra il canto di Geronio e l’accompagnamento orchestrale (specialmente dei violini I) nel duetto “Per piacere alla signora” da *Il turco in Italia* (n. 6, autoimprestito da *Il signor Bruschino* “Io danari vi darò!”, n.2). Non che l’esiguo esempio haydniano abbia potuto essere la scintilla produttrice di tutta la casistica di “ponticelli” rossiniani – talvolta associati retoricamente al *tremolo*<sup>152</sup>, caso diversissimo da

<sup>150</sup> Per una casistica dell’effetto e sue implicazioni semantico-musicali, si veda l’articolo di Beghelli, di prossima pubblicazione per i tipi de “Il Saggiatore”.

<sup>151</sup> Ad es. nel trio del Quartetto op. 9 n. 3; il prototipo storico sono le *Sonate* di Carlo Farina (1627) cfr. MARCO BEGHELLI *Sul ponticello* cit.

<sup>152</sup> Per la sua capacità di esprimere situazioni di agitazione e rarefazione, a causa dell’effetto “stimbrato, opaco, nasale, sporco, vitreo, gelido” (M.BEGHELLI, *Sul ponticello*)

quello di Haydn – ma è indice di una visione del rapporto melodia vs armonia (o se si preferisce, melodia vs accompagnamento) che i due esempi condividono; che tale espediente non sia così diffuso nella produzione immediatamente precedente (nemmeno in uno stravagante genio dell’orchestrazione qual era Generali)<sup>153</sup> rende indubbiamente preziosa questa sparuta occorrenza.

Un’altra similitudine si può tentare partendo da effetti che contemplino altri metodi per la produzione del suono; il pizzicato ad esempio, l’uso del quale “Haydn è il primo ad emancipare”<sup>154</sup> (ovviamente in chiave umoristica) dedicandovi notevoli sezioni di suoi lavori, quali il finale dell’op. 33 n.4, con lo stesso *humour* che si ritrova in innumerevoli pagine rossiniane, dai molti temi A delle sinfonie, alle *Sonate a quattro*, ad arie, duetti ed insiemi noti e meno noti. Affine per effetto straniante e deviazione dalla normale prassi esecutiva, è l’uso haydniano dell’arco “col legno”; si tratta di una trovata già utilizzata da Ignaz von Biber (*La battaglia*, 1673) proprio con intento percussivo ad imitazione dei tamburi militari, e ripreso da Mozart nel *Concerto per violino* n. 5 (1775) come effetto di colore in celli e bassi. Haydn lo utilizza come effetto sia percussivo che tematico nelle ultime battute del II movimento della sinfonia n. 67 (1779)



L’assoluta libertà ed ironia di questi compositori di area austro-boema è sensazionale (specialmente quella di Biber, maestro in quello che oggi definiremmo ”effetto “speciale” con ogni sorta di strumento) e richiama alla mente l’analogo, citatissimo caso dei colpi d’archetto sui leggi del *Bruschino*, un espediente tanto più sconcertante quanto più totalmente nuovo per il pubblico veneziano di allora, ma che trova asilo, come visto, nel repertorio sinfonico d’oltralpe: la somiglianza con gli effetti di Biber nella *Battaglia* è inoltre così netta che, se i mondi dei due autori non fossero così distanti e privi di significativi legami tra loro, si sarebbe portati a crederla una sorta di citazione volontaria; dei tre, il simile caso della sinfonia n. 67 appare forse il più probabile<sup>155</sup>.

<sup>153</sup> Nemmeno in una situazione che, ad intuito, si sarebbe prestata benissimo, come nell’opera *Cecchina suonatrice di ghironda*, nella quale per imitare detto strumento, si contempla l’uso di “una carta da gioco di Francia sulle corde” in modo tale da riprodurre il tipico sfregare ,si veda M.BEGHELLI, *La retorica del rituale* cit., p. 541

<sup>154</sup> E.SISMAN, *Sinfonie teatrali di Haydn in Haydn*, a cura di Andrea Lanza, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 60

<sup>155</sup> Haydn deve a Biber anche un altro suo potentissimo scherzo musicale, espediente di rottura paragonabile al picchiare del *Bruschino*, ossia l’ esilarante accordatura degli archi che apre il IV movimento della sinfonia n. 60 “Il

In conclusione, per quanto possa essere ritenuta originale, stravagante ed alle volte – infondatamente – grossolana, l'orchestrazione rossiniana risente fortemente di certi stilemi tecnici ed espressivi propri al mondo musicale austro-tedesco, talvolta smaccatamente evidenti ed applicati su larga scala, talaltra da ricercare in piccole finzze come quest'ultima. Bisogna però precisare che essa non è mai pedissequa, così come non risulta banale o ordinaria; per dirla con Carse, “l'orchestrazione [...] è stata il servitore dei grandi, un aiuto per i mediocri, un rifugio per i deboli”<sup>156</sup>; l'eredità timbrica della *Wiener Klassik* fu sicuramente un onere per molti, non certo per *il Tedeschino* Rossini.

---

distratto“: è un effetto che il più antico maestro di cappella utilizzò nella *Sonata rappresentativa à violino solo e basso continuo* (1669)

<sup>156</sup> A. CARSE, *The History of Orchestration*, cit. p. 337

## 2.6 – Humour

### 2.6.1 Haydn, *homo ridens*

Come insegna Peter L. Berger nel saggio che da il nome al presente paragrafo, l'umorismo evoca un mondo distinto, diverso da quello della realtà ordinaria, che opera secondo regole differenti <sup>157</sup>: una situazione che ricorda assai da vicino l'ontologia stessa della musica. Se mai vi fu autore in grado di cogliere questa peculiarità, questi fu Haydn; già alcuni tra i nomi di spicco della cultura a lui contemporanea rilevarono tale attitudine: Jean Paul – con ogni probabilità il maggior umorista della seconda metà del Settecento – lo considerava “maestro di umorismo” <sup>158</sup>, Triest paragonava la sua *vis comica* a quella di Lawrence Stern <sup>159</sup>, mentre Michielis lo giudicava come “il più grande nel genere umoristico” <sup>160</sup>. La trattatistica sullo *humour* haydniano è vasta ed esaustiva <sup>161</sup>, ed ha permesso di inserire il suo pensiero estetico in una corrente prettamente illuminista: il trattato del Conte di Shafetsbury <sup>162</sup> – tra le Bibbie etiche ed estetiche del secolo XVIII – pone l'umorismo in posizione centrale e preminente tra le qualità morali del gentiluomo moderno, e non stupisce che Haydn ne possedesse copia nella sua personale biblioteca <sup>163</sup>.

Cos'è dunque l'umorismo? Come visto, per Kant è “un affetto che nasce dalla conversione improvvisa in nulla di una tesa aspettativa”; esso si attua grazie allo scherzo e si manifesta tramite il riso. La musica di Haydn è ricolma di artifici del genere, di improvvise virate retoriche che riducono l'ascoltatore al duplice stato di vittima e complice del compositore: i suoi scherzi sono “motti di spirito, sottili, non alla portata di tutti, dove tanta parte ha l'arguzia di chi scolta. Quando si fa una battuta, il controllo sfugge al retore, e si concede a chi ascolta più spazio di manovra...e lo si inganna” <sup>164</sup>. L'ascoltatore, qualora capisca di essere stato ingannato, sa di aver ragionato come il compositore si aspettava, di aver cooperato: ciò crea la complicità.

---

<sup>157</sup> PETER L. BERGER, *Homo ridens, la dimensione comica dell'esperienza umana*, Bologna, Il Mulino, 2006

<sup>158</sup> AMALIA COLLISANI, *Ironia romantica, “stile classico”, rappresentazione* in “Rivista Italiana di Musicologia” XXXVII / 1, 2002, pp. 79-107: 90

<sup>159</sup> Idem, p. 91

<sup>160</sup> Ibidem

<sup>161</sup> Oltre ai citati testi di Gretchen Wheelock, Massimo di Sandro e Amalia Collisani, si vedano anche MARK EVAN BONDS, *Haydn, Lawrence Sterne and the Origins of Music Irony* in “Journal of American Musicological Society” 44 n. 1, 1991, pp. 57-91, SCOTT BURNHAM, *Haydn and Humour in Cambridge Companion to Haydn* cit, pp. 61-76.

<sup>162</sup> ANTONY ASHLEY-COOPER, 3RD EARL OF SHAFETSBUURY, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711)

<sup>163</sup> DAVID SCHROEDER, *Orchestral Music: symphonies and Concertos* in *Cambridge Companion to Haydn* cit, pp. 95-111: 97

<sup>164</sup> G. WHEELOCK, *Strategie di coinvolgimento nei Quartetti op.33 in Haydn*, a cura di A.Lanza cit. p. 37

Le qualità finora espresse per Haydn si possono applicare all'estetica musicale rossiniana; si prendano ad esempio i criteri tipici dell'ironia proposti da D.C. Muecke nel saggio *The Compass of Irony* (e già messi in relazione al compositore austriaco da Mark Evan Bonds)<sup>165</sup>:

- contrasto realtà / apparenza
- fiduciosa credulità della vittima e simulata dall'ironista
- effetto comico della stessa credulità
- distanza ironica
- forte componente estetica

Si potrebbe precisare che, mentre in Haydn la vittima è lo spettatore, in Rossini esso fa buona compagnia agli stessi personaggi in scena<sup>166</sup>; ed è proprio in questa comune e fiduciosa affiliazione estetica all'Illuminismo<sup>167</sup> che il rapporto tra i due presenta uno dei massimi punti di contatto. Nell'Ottocento - influenzato dalla feroce critica hegeliana nei riguardi di Kant e del Secolo dei Lumi - l'ironia muterà le sue peculiarità trasformandosi da sottile gioco intellettuale a struggente riso amaro, consapevolezza romantica dell'illusione che coglie l'uomo in ogni suo aspetto: è la fondamentale distanza che corre tra l'umorismo ancora settecentesco del *Barbiere* e quello ormai *fin de siècle* di *Falstaff*<sup>168</sup> (per cui "Tutto nel mondo è burla"), i cui prodromi già si colgono nella differenza tra il vitalismo assoluto di un Dulcamara - e di Nemorino, seppur sua vittima - e la crepuscolare figura di Don Pasquale. Non è un caso che ad Haydn e Rossini sia toccato in sorte di essere stati aspramente criticati per aver osato mescolare serio e faceto nei loro lavori (si provi ad ascoltare la sinfonia n. 80, I) una visione intollerabile per l'estetica romantica che finirà per etichettare l'uno come semplice ed arteriosclerotico "papà" dei più seri Mozart e Beethoven, e l'altro come "la farfalla che volò sulla via dell'aquila; ma questa la scansò, per non schiacciarla, con un colpo d'ala"<sup>169</sup>.

---

<sup>165</sup> M.E.BONDS, *Haydn, Laurence Sterne e l'origine dell'ironia musicale*, Ivi, p. 199

<sup>166</sup> "L'aggressività ridicolizzante, che Freud ha identificato tra i fondamentali meccanismi generatori del comico, si manifesta a volte allo stato puro: non c'è pietà per i Mustafà, i Taddeo, i don Bartolo, i don Magnifico" (F. DELLA SETA, *Italia e Francia* cit, p. 87)

<sup>167</sup> Cfr. P. FABBRI, *Rossini the Aesthetician* cit.

<sup>168</sup> FAUSTO TORREFRANCA, *Strumentalità della commedia musicale: Buona figliola, Barbiere e Falstaff*, in "Rivista Nazionale del Teatro" n. 2, 1942, riproposto anche in "Nuova Rivista Musicale Italiana" 18, n. 1, 1984, pp. 1-9

<sup>169</sup> Noto aforisma schumanniano messo in bocca ad Eusebio.

## 2.6.2 L'arte di scherzare con l'arte

L'umorismo musicale haydniano si dipana attraverso tutti i parametri della composizione, nessuno escluso; la forte componente retorica ne permette perciò una sorta di classificazione e, contemporaneamente, una serie di parallelismi coi lavori di Rossini.

A livello formale si è visto come Haydn manipoli la materia al fine di ottenere effetti di stupore ed una continua varietà strutturale; diversamente da Mozart, che distingue e ci fa percepire la differenza tra sviluppo e ripresa, egli ci forza a confrontare l'alto grado di artificiosità insito in ogni ripresa, non facendoci esattamente capire dove inizia o se è una reale ricapitolazione, tradendo le nostre aspettative <sup>170</sup>: sono i casi in cui c'è una falsa ripresa, oppure una ricapitolazione "a specchio" come ad es. nel I movimento della sinfonia n.90. In Rossini ciò compare in talune sinfonie come quella per *La scala di seta*, dove lo sviluppo si può leggere come una falsa ricapitolazione, ben presto smentita da quella vera e propria. A proposito di ricapitolazioni "a specchio": c'è un effetto maggiormente straniante del rullo di timpano dell'*Adagio* che ritorna a conclusione del I movimento della n. 103? Iniziare e concludere con lo stesso inciso, in modo da disorientare l'ascoltatore è un suo trucco usatissimo (es. op. 33. n 2 IV o la sinfonia n. 60), che Rossini farà suo, seppur trasfigurandolo, in lavori quali le sinfonie per *Il turco in Italia* e *L'assedio di Corinto* (§3).

L'improvvisa comparsa di materiale o di dinamiche che al momento appaiono sorprendenti è un espediente in linea con la definizione di umorismo data da Kant: se esso nasce quando l'uomo vede confermate delle aspettative disattese o viceversa, un buon metodo per ottenerlo si ha nella gestione rossiniana della sezione del ponte nelle sinfonie, che nell'esposizione è sempre in *ff*, mentre in taluni riprese è del tutto assente, con lo spettatore che, aspettandosi uno scoppio orchestrale (perché già udito in quella posizione) si ritrova invece a passare da A a B in modo continuo e lineare, dinamicamente statico. La sorpresa che se ne ottiene è altrettanto netta di quella che scaturisce dall'improvvisa comparsa del minuetto nel Finale della sinfonia n. 46, archetipo della *Quinta* beethoveniana. Non si deve però pensare che questa apparente libertà sia dannosa all'architettura complessiva del brano: "ogni scherzo umoristico in Haydn ha sempre una controparte seria, che se enfatizzata, rischia di metterlo in serio pericolo"; un caso su tutti il movimento lento della sinfonia n. 100 "Militare", che nel generale tripudio non manca di *pathos* e di momenti realmente forti. Per Rossini il discorso può intendersi alla stessa maniera; nel *Barbiere*, qual è il ruolo del breve ed intensissimo inciso in Do minore cantato da Rosina in lacrime, "Ecco qua...sempre un'istoria"? Esso armonicamente bilancia il Do maggiore d'impianto e contemporaneamente prepara il Mi

---

<sup>170</sup> G. EDWARDS, *Papa Doc's Recap Caper* cit. p.293



bemolle che segue (n.b. ancora relazioni di terza) ma è altrettanto fondamentale nel gettare un'istantanea luce malinconica in una pagina tra le più ricche (sonoramente e drammaturgicamente) dell'intero repertorio: se non ci fosse stato, il buffo duello verbale tra Almaviva e Bartolo non riuscirebbe così comico (né la successiva e correlata entrata di Figaro), se al contrario il Do minore si fosse maggiormente prolungato – magari in un *couplet*, alla stregua di “Una volta c'era un re” della *Cenerentola* - il ritmo ormai chiarissimo ne avrebbe mortalmente risentito, e non sarebbe bastato “Che cosa accadde, signori miei?” a rialzarne le sorti. *Idem* dicasi per l'equilibrio che vige tra i temi A e B nella sinfonia della *Gazza ladra*, il cui dualismo minore / maggiore è parte stessa non solo della narratività insita nel brano, ma anche della struttura complessiva di A e del suo rapporto tonale con B, secondo l'arco MI – mi - SOL.

Anche i finali sono per Haydn terreni ove tendere le sue trappole, specialmente quando la forma utilizzata è il rondò: l'ascoltatore infatti non può sapere quante saranno le ripetizioni, e di conseguenza nemmeno quale sarà l'ultima, cosa che genera un vero e proprio duello a colpi di aspettative col compositore.<sup>171</sup> L'intento del Rossini napoletano che decide di concludere le proprie opere con un rondò è certamente quello di omaggiare la primadonna, ma nella continua iterazione ed esasperazione del motivo principale c'è più di un contatto con lo *humour* haydniano; anche qui è difficile sapere quale sarà l'ultima delle apparizioni ad es. di “Non più mesta accanto al fuoco”, ogni volta variata sempre più pirotecnicamente: è questa indeterminatezza a rendercelo infinitamente più interessante del *vaudeville* che chiude il *Barbiere*.

La dimensione tematica e quella armonica sono campi nei quali la vena umoristica haydniana trova altrettanti margini di impiego; su tutti spicca la tendenza alla ripetitività ossessiva di una singola cellula motivica, meccanismo comico tra i più palesi: già Bergson nel suo noto saggio<sup>172</sup> definisce quale componente fondamentale del comico proprio la ripetitività. I casi nel repertorio haydniano abbondano; su tutti i finali delle sinfonie nn. 66 e 88 o dell'op. 33 n. 3<sup>173</sup>, con la reiterata esposizione di un semplice eppur accattivante motivo, il quale subisce le vere trasformazioni dovute alla *forma sonata*, ma risulta meccanico ed quasi stucchevole. Il segreto di Haydn è appunto questo, arrestare la macchina giusto un attimo prima che si sconfini nel fastidioso: il finale della sinfonia n. 98 (non solo ripetitivo ma col continuo procrastinare la reale cadenza conclusiva) o

---

<sup>171</sup> G.A. WHEELLOCK, *Strategie di coinvolgimento* cit. p. 56

<sup>172</sup> HENRY-LOUIS BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, prefazione di beniamino Placido, Bari, Laterza, 2001, p. 24

<sup>173</sup> Quest'ultimo è una parodia degli artifici contrappuntistici, e della loro impressione di meccanicità, cfr G. WHEELLOCK, *Strategie di coinvolgimento* cit. p. 57

quelli dell'op. 33 n. 2 (quasi irritante la pausa a poche battute dalla fine) e n. 5 testimoniano quanto labile sia il confine tra geniale idea della forma e disastrosa monotonia espressiva.

L'impressione che il fluire della musica abbia a che fare con una soggiacente meccanicità del gesto è una caratteristica innegabilmente connessa anche alla scrittura rossiniana <sup>174</sup>, secondo processi iterativi al limite dell'irritante quali il celebre *crescendo*, le onomatopее di certi finali concertati e il gusto per l'allitterazione; se è pur vero che la ripetizione umoristica di singole sillabe (come "Son pentito / Tito – tito- tito- tito" del *Bruschino* o l' "Ombretta sdegnosa del Missipipi – pipi - pipi" della *Pietra*) è una solida prassi della commedia in musica sin da "Sempre in contrasti" della *Serva padrona* <sup>175</sup>, è altrettanto vero che con Rossini questo gesto si carica non solo della ripetitività sillabica ma si sclerotizza anche a livello musicale, in una sorta di contrappunto fisso nel quale ad un'unica sillaba corrisponde un'unica nota.

Confrontando il sillabato di Papageno con quello di Bruschino figlio ("Padre mio! Sono pentito – tito –tito –tito -tito") si nota come Mozart non rinunci mai ad una certa componente melodica, ridotta invece al grado zero da Rossini, col risultato di apparire inesorabilmente meccanica. È il caso anche di altri luoghi rossiniani, come il triplice e comiccissimo "Dottor Bartolo!" del finale I del *Barbiere* (tacendo del solfeggio di Don Basilio, di "Questa bestia di soldato", di "Mi par d'esser con la testa" e di "Buona sera mio signore") o della "follia organizzata" del celebre finale I dell'*Italiana in Algeri*, tutte situazioni nelle quali è impossibile separare la componente meccanico-iterativa da quella strettamente espressiva, il connubio delle quali è l'arma segreta che fa scaturire l'irresistibile effetto comico. Come Haydn, anche Rossini conosce esattamente il momento in cui arrestare la macchina in modo tale da non risultare fastidioso e stucchevole, freno necessario data la fissità melodica che ne caratterizza le ripetizioni; il riso rossiniano è lo stesso già rilevato in Bergson: "un effetto fisiologico, immediato, funzionale sul piano sociale, che segnala il pericoloso incepparsi del fluire vitale" <sup>176</sup>, la cui realizzazione attraverso gli stessi processi meccanici cari ad Haydn è basilare per ottenere lo straniamento che li caratterizza. Un riso diametralmente opposto a quello pirandelliano, che amaramente "vede incrinarsi la compiutezza dell'opera d'arte" <sup>177</sup>: in Haydn e Rossini la ripetitività è forma, e la forma è espressione. In questo gioco delle parti l'armonia è forse la componente più labile, ma il suo ruolo non è misurabile nella pervasiva quantità degli effetti (come i casi sopra esposti) bensì nella qualità. Fermo restando che la *varietas* armonica haydniana è altissima, non tutte le sue modulazioni assurgono allo *status* effettivo di *witz*. Un esempio è la tendenza a modulare per terze; in certi casi esse risultano naturalmente inserite nel fluire del

---

<sup>174</sup> MELINA ESSE, *Rossini's Noisy Bodies*, in "Cambridge Opera Journal" 21, n. 1, 2009, pp.27-64

<sup>175</sup> Caso che fece scuola, dai "Pa -pa" e "Mh mh mh mh" di Papageno, al "Chiò - chiò" del *Matrimonio segreto*, senza dimenticare "Din din – Don don" delle *Nozze di Figaro*.

<sup>176</sup> A.COLLISANI, *Ironia romantica* cit. p. 87

<sup>177</sup> *Ibidem*

percorso armonico, mentre in altri l'intento umoristico è evidente. Ciò vale anche per Rossini: la modulazione Fa – La bemolle sulle parole “Nei tuoi bei rai / mi pascero” in “Di tanti palpiti” non ha nulla di umoristico, mentre il La bemolle che si sente sul “Fermi olà” col quale Almaviva blandisce l'Ufficiale nel *Barbiere* è sfruttato appieno nel suo intento comico (tant'è che ne segue il concertato di stupore). Parimenti, c'è un abissale differenza tra le lineari 13 tonalità toccate nella *Fantasia* dell'op. 76 n. 6 e l'instabilità del I movimento della sinfonia n. 92 “Oxford”, nel quale l'inizio dell'*Allegro spiritoso* sulla settima di dominante – sapiente tranello armonico - rende arduo per l'ascoltatore capire dove effettivamente finisce l'*Adagio* che l'ha preceduto



Per l' appunto, la manipolazione delle cadenze e del loro significato semantico è un gioco che Haydn sa sfruttare con grande maestria: egli “usa sorprendere rinviando continuamente la cadenza, spostandosi di tonalità anche remote in modo progressivo, per poi fare la cadenza perfetta di colpo, con un salto che rende palese la mancanza di graduale mediazione”<sup>178</sup>. Un esempio tra i molti il già citato accordo riservato ai fiati che chiude l'adagio introduttivo della sinfonia n. 99, il quale scardina la stabilità armonica faticosamente conquistata e focalizzata sul rapporto Do minore - Sol maggiore virando improvvisamente verso il Mi bemolle maggiore<sup>179</sup>.

In quanto ad incisività diretta, l'uso umoristico dell'orchestrazione è il tratto più semplice ed al contempo più evidente per far scaturire l'effetto comico; la maestria haydniana nel trattare la strumentazione è risaputa, tanto da risultare efficace sia nel contesto sinfonico quanto in quello cameristico. I tranelli tesi in questo ambito si possono dividere sostanzialmente in due categorie, a seconda che essi si risolvano nell'effetto estemporaneo oppure si dipanino in un lasso di tempo più rilevante.

Il campionario delle stravaganze strumentali del maestro austriaco è ampio: il solo di cembalo che chiude la sinfonia n. 98 (che alla prima fu lo stesso Haydn ad eseguire); il roboante colpo

<sup>178</sup> M. DI SANDRO, *Come Haydn prevede l'ascoltatore* cit. p. 86

<sup>179</sup> In merito a false cadenze *et affini*, si vedano ad es. le battute conclusive della *Pietra di Paragone*, dove tutto sembra perseguire la strada della cadenza perfetta, mentre Rossini stupisce tutti inserendone una evitata che, per qualche secondo, crea *suspance* sia tra i personaggi in scena che per gli spettatori.

orchestrata che rimbomba nell'*Adagio* della sinfonia n. 94; gli archi *col legno* nell'*Adagio* della n. 67 l'inattesa accordatura dei violini a sinfonia n. 60 bella e che iniziata. Anche nel cupo rullo di timpano che dà il nome alla sinfonia n. 103 si può cogliere l'intenzione del gesto straniante, seppur non smaccatamente comico. L'orchestrazione rossiniana è altresì attenta alla componente umoristica e, come accaduto in altri frangenti, si appropria degli stilemi solo per trasfigurarli in una personalissima lettura: i parallelismi tra gesti destabilizzanti sono evidenti nel *Paukenschlag* della n. 94 ed il "colpo di cannon" della "Calunnia", o tra l'improvvisa e simile rottura della polifonia orchestrale comune agli esempi del "Distratto" e della n. 98 ed al notissimo ticchettio degli archetti nella sinfonia del *Bruschino*, tutti casi nei quali si verifica la massima kantiana, cogliendo l'attonito ascoltatore in contropiede. Noto il caso del quartetto che apre l'op. 50: esso inizia con una serie anodina di lente e facili note ribattute del violoncello solo per nulla difficili da suonare e, in verità, scarsamente interessanti per l'esecutore. Se si pensa che la raccolta venne dedicata a Federico Guglielmo II, re di Prussia e virtuoso del violoncello, ben si comprende dove risieda l'ironia haydniana, peraltro veicolata sempre grazie all'unione di ripetitività e carenza timbrica<sup>180</sup>. Da questo episodio appare chiaro come nella sua produzione cameristica i primi destinatari degli scherzi non siano gli ascoltatori, ma gli esecutori stessi; un atteggiamento che il giovane Rossini ben conosceva, data la presenza nelle *Sonate a quattro* di esilaranti *a solo* riservati all'ingombrante contrabbasso - nel preciso intento parodistico di farlo apparire leggero come una libellula - un divertimento che l'amico Triossi deve aver condiviso col monarca prussiano: se il compositore austriaco scherza "grazie ad armonie fisse, strumenti acuti che fanno parti basse viceversa, accompagnamenti affollati di strumenti, raddoppi all'ottava, cambi di registro"<sup>181</sup>, l'affiliazione estetica del giovane Rossini non deve più di tanto stupire.

La propensione all'asciuttezza strumentale ed all'ossessiva ripetizione di un gesto tipica del *sense of humour* haydniano coinvolge anche le frazioni dove gli intenti comici sono più larghi. Un usatissimo trucco è quello di ridurre di colpo la strumentazione per affidare una breve articolazione a delle note ribattute, differenziando le dinamiche ed isolando un inciso; è il caso ad es. dell'op. 33 n. 4 o del finale fugato della sinfonia n. 70, ed anche il noto finale "per sottrazione" della sinfonia n. 45 "Degli addii" è da leggersi come un'accezione diversa e straordinariamente dilatata nel tempo del medesimo principio. Un principio non sconosciuto a Rossini, come visto poc'anzi nell'Introduzione della *Scala di seta*, con l'ambiguità delle scarse note ribattute che, poi orchestrate e sviluppate, si rivelano essere il motivo conduttore dell'intero duetto.

<sup>180</sup> Diametralmente opposto l'approccio mozartiano: nei suoi quartetti K. 575, 589 e 590 – dedicati allo stesso sovrano – egli fa grande sfoggio di *a solo* e virtuosismi per il violoncello, nel massimo sforzo di compiacere il reale talento.

<sup>181</sup> MARY HUNTER, *The Quartets in Cambridge Companion to Haydn* cit, pp. 123

Sovente, la repentina asciuttezza timbrica va al pari con una ricercata instabilità dinamica, dove incisi in *p* e *ff* si succedono senza soluzione di continuità; si confrontino alla luce di quanto finora detto uno dei vari trattamenti subiti dal semplice inciso della fuga della sinfonia n. 70

Allegro con brio

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

//

con un caso simile, dal Finale I del *Barbiere di Siviglia*, ove a “La forza! La forza!” cantato *f* dai soldati

Tenori I, II

Bassi

*f* La fer - za la fer - za

Si contrappone lo stesso inciso, cantato *sottovoce* dal sestetto di voci *a cappella*

sottovoce

Rosina

Berta

Conte

Figaro

Bartolo

Basilio

La fer - za! oh dia - vo - lo...

In entrambi il comico si manifesta grazie all'improvvisa rarefazione del tessuto orchestrale (in Haydn i violini I, in Rossini il coro e i solisti *a cappella*) ed all'alternarsi dello stesso materiale musicale in *f* e *p*; in nome del raggiungimento dell'effetto umoristico Rossini contraddice anche la presunzione di realtà sonora della scena: sarebbe la forza a dover cantare a volumi più bassi perché esterna, viceversa i solisti, con lo stupore di Bartolo e soci che però ben si adatta alle dinamiche antirealistiche prescritte dal Pesarese <sup>182</sup>.

*Humour, Witz, Laune*: sono tre vocaboli che ricorrono spesso nel designare l'approccio estetico-musicale di Haydn, un umorismo che affonda le sue radici tanto nella retorica quanto nella percezione, e che è la stessa cifra di tanti capolavori rossiniani: nei due autori lo si trova sempre accomunato ad una controparte seria, dualismo fonte delle citate diatribe estetiche che colsero entrambi. Platone, nelle *Leggi*, così si esprime nei riguardi del comico: "senza le cose comiche non si possono neppure apprendere le cose serie, come una cosa non si può apprendere senza il suo contrario" <sup>183</sup>; Haydn e Rossini, perlomeno da questo punto di vista, sono due neoplatonici perfetti.

---

<sup>182</sup> Stesso discorso sull'antirealismo di certe pagine rossiniane si può fare per "Zitti zitti, piano piano" dell'atto II, dove Figaro, Rosina ed Almaviva tutto sono fuorché zitti e pacati; per contro l'Introduzione è un brano notturno e placido al pari di come sarebbe una sua immaginaria controparte reale.

<sup>183</sup> PLATONE, *Leggi*, introduzione di Franco Ferrari, premessa al testo di Silvia Poli, Roma, B.U.R. 2007, p. 63

## 2.7 Retorica

### 2.7.1 Innovatore audace ed oratore intelligente

Al pari dello *humour* - che ne è strettamente correlato - una qualità riconosciuta sin da subito ad Haydn fu la capacità di comunicazione con l'ascoltatore ottenuta attraverso l'uso costante e mirato di procedimenti retorici; in questo è evidente la distanza da Beethoven, già messa in luce dai contemporanei: laddove la musica del genio di Bonn veniva associata ad istanze filosofiche (Kant), a quella del più anziano maestro austriaco si conferivano gli attributi dell'orazione classica<sup>184</sup>.

La formazione haydniana è basilare per comprenderne le inclinazioni retoriche: come noto, i suoi testi di riferimento furono tanto i lavori per cembalo di C.P.E Bach<sup>185</sup> quanto il *Vollkommener Kapellmeister* di Mattheson (1739), fonti imbevute di figure e *topoi* e del loro corretto utilizzo per ordire descrizioni e parallelismi in ambito extramusicale. Anche durante gli anni della maturità egli non abbandonerà mai tale ricerca, tanto da indurlo a rimpinguare la sua biblioteca personale con trattati specifici sulla retorica musicale<sup>186</sup>, inclinazione che in anni recenti ha offerto il destro alla fioritura di saggi, articoli e monografie dedicate allo Haydn "oratore"<sup>187</sup>, dimostrandone le indubbie volontà oltre che capacità. Un discorso completo sulla retorica insita nella sua musica non sarebbe ridonante e fuori luogo; tuttavia si può tentare di procedere attraverso delle linee guida generali e focalizzare l'attenzione su alcuni punti più evidenti e di maggior interesse.

La concezione retorica haydniana si sviluppa fundamentalmente secondo i dettami dell'*ars oratoria* di Cicerone e Quintiliano, investendo sia le singole istanze (*loci, figurae, tropi*) che l'organizzazione complessiva del discorso (*dispositio*)<sup>188</sup>. In riferimento alla prima categoria, un notevole interesse è rivolto al descrittivismo musicale (*locus descriptionis* lo definirebbe Mattheson); dato l'elevato numero di *topoi* riscontrabili in tal senso, si è deciso di porre i più rilevanti in tabella:

---

<sup>184</sup> M. E. BONDS, *Rhetoric versus Truth: Listening to Haydn in the Age of Beethoven* in *Haydn and the Performance of Rhetoric*, edited by Tom Beghin and Sander M. Goldberg. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2007, pp. 109-130: 126

<sup>185</sup> Compreso il trattato *Versuche über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753 / '62), che Haydn soleva definire "scuola di tutte le scuole" (G.A. GRIESINGER, *Biographische Notizen* cit. p. 11, citato in H.C. ROBBINS LANDON, D. W. JONES, *Haydn*, cit. p. 35)

<sup>186</sup> A. PETER BROWN, *Il "Caos" di Haydn: genesi e genere* in *Haydn*, a cura di A. Lanza cit. pp. 209-248: 243

<sup>187</sup> Tale appellativo - che da il nome al capitolo - è tratto da LÁSZLÓ SOMFAI, *Clever Orator vs Bold Innovator*, in *Haydn and the Performance of Rhetoric* cit. pp. 213-228; il volume è una collettanea di undici saggi interamente dedicata agli studi sulla retorica haydniana.

<sup>188</sup> Per la terminologia e la classificazione qui utilizzate si è fatto riferimento a HANS-HEINRICH UNGER, *Musica e retorica fra 16. e 18. secolo*, a cura di Elisabetta Zoni, prefazione di Franco Ballardini. Firenze, Allinea, 2003

<i>Opera</i>	<i>Descrizione</i>
Sinf. n. 6	Alba
Sinf. n. 8	Tempesta
La fedeltà premiata	Tuono - colomba
Le pescatrici	Paesaggio marino
Il mondo della luna	Corsi d'acqua
Orlando paladino	Mostro
Le sette parole di Cristo	Terremoto
La Creazione	Caos -Tenebre vs luce – vento – pioggia - sole – luna – stelle – leone –tigri –cavallo – allodola – colomba – usignolo – greggi – insetti - vermi
Le Stagioni	Insetti – ombra estiva – caccia al cervo – colpo di fucile – temporale – rigori invernali

Notissime tra le altre, l'imitazione nella *Creazione* del contrasto tra tenebre e luce (n. 1), il ruggito del leone grazie a fagotti tromboni e contrabbassi (n. 21), o lo sparo del fucile nelle *Stagioni* (n. 27). Vanamente si ricercerebbero cose simili in Mozart o Beethoven <sup>189</sup>, mentre la domestichezza haydniana giunge a livelli di mimesi così raffinati da permettergli, come visto, di ricercare nelle sinfonie l'espressione di "qualità morali", *longa manus* di C.P.E. Bach e Mattheson <sup>190</sup>, che consentiva ad Haydn di "far parlare l'orchestra" <sup>191</sup>.

Questa manifesta inclinazione al mimetico fa il paio anche con l'uso di *topoi* non correlabili ad entità fisiche, bensì più psicologiche - eredità del giovane Bach e dei *Mannheimer* - quali per l'appunto lo *Schleifer* (la figura di tre note cromaticamente discendenti, mimesi della tristezza in musica) <sup>192</sup> o il "sospiro di Mannheim" (motivo caratterizzato dall'intervallo di seconda minore): eccone alcune accezioni <sup>193</sup>

<i>Schleifer</i>	<i>Sospiro di Mannheim</i>
Sinf. n. 34, Adagio	Sinf. n. 10, Andante
" 42; Moderato e Andantino	11, Adagio cantabile
" 44, allegro con brio	16, Allegro
" 45, Adagio	46, Minuetto e Finale

<sup>189</sup> La differenza è proprio di ordine estetico; Beethoven stesso aborrisce ogni descrittivismo (salvo poi prostrarvisi per ragioni economiche in lavori quali *La vittoria di Wellington*), come ben descrive il noto giudizio sulla *Pastorale*, "più un'espressione del sentimento che pittura" (*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*).

<sup>190</sup> Altamente esemplificativa dell'intero approccio haydniano alla retorica musicale è la seguente frase di Mattheson: "Bisogna sapere a questo proposito che, anche quando mancano le parole, nella musica strumentale, l'intenzione deve sempre e in ogni melodia essere diretta alla rappresentazione dell'inclinazione predominante dell'animo, in modo che gli strumenti per mezzo del suono pronuncino quasi un discorso articolato e comprensibile" (J. MATTHESON, *Vollkommener Kapellmeister*, cit, cap. 45)

<sup>191</sup> J. WEBSTER, *The Rhetoric of Improvisation in Haydn's Keyboard Music in Haydn and the Performance of Rhetoric* cit. p. 111; la definizione è di Ignaz Ferdinand Theodor Arnold, autore della *Galerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19. Jahrhunderts* (1810).

<sup>192</sup> CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuche über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753) rist. Kassel, Bärenreiter, 1949, p. 139

<sup>193</sup> La seguente tabella è ricavata da L. DELLA CROCE, *Le 107 sinfonie di Haydn* cit p. 356 e sg.



“ 52, Andante	84, Minuetto
“ 55, Adagio, Presto	9 Minuetto
“ 60, Andante	95, I movimento
“ 70, Andante	
“ 80, adagio	
“ 82, vivace assai e Finale	
“ 92, Adagio (I), Adagio (II) e Presto	
“ 101, Presto, Andante e Finale	

Ampliando il discorso all’organizzazione generale dei lavori, l’orditura di una *dispositio* congeniale ai fini estetici e comunicativi prefissi è per Haydn aspetto irrinunciabile. Si prenda la struttura di un tipico movimento sinfonico della maturità - con una breve introduzione lenta cui fa seguito la *forma sonata* vera e propria nella frazione veloce, ad esempio il I movimento della sinfonia n. 104 - e lo si raffronti semplicemente con la *dispositio* generica dell’*ars oratoria* <sup>194</sup>:

<i>Dispositio</i>	Agogica	<i>Forma sonata</i>	n. battuta
<i>Exordium</i>	Adagio	Introduzione	1-17
<i>Narratio</i>	Allegro	Esposizione	18 - 123
<i>Argumentatio</i> a - <i>Propositio</i>		Riesposizione	<i>idem</i>
----- b - <i>Confirmatio</i>		Sviluppo	124 - 192
<i>Peroratio</i>		Ripresa	193 - 294

Che l’introduzione lenta – marchio di fabbrica haydniano - sia concettualmente molto vicina ad un *exordium* è nozione diffusa <sup>195</sup>, e paragonando le descrizioni del *Vollkommener Kapelmeister* con quanto attuato nelle sue sinfonie il parallelismo è chiaro:

- “l’*exordium* è l’inizio di una melodia, in cui bisogna annunciare lo scopo ed insieme l’intenzione generale della medesima, in modo da preparare l’ascoltatore e invitarlo a prestare attenzione”[si è notato a più riprese come negli adagi introduttivi Haydn enunci il materiale sul quale si basa l’intero movimento];
- “la *narratio* è, per così dire, una narrazione, un racconto con cui si allude all’intenzione e alla natura del tema che sta per giungere. Si trova subito all’attacco o all’entrata della voce cantante o della voce principale del concerto, e si riferisce all’*exordium* precedente per

<sup>194</sup> Di simili corrispondenze si tratta nel saggio di M.E. BONDS, *The Symphony as Pindaric Ode In Haydn and His World* cit. pp.131-153

<sup>195</sup> A.P. BROWN, *Il “Caos”* cit. p. 240

mezzo di un abile collegamento” [nell’esposizione, i temi alla tonica ed alla dominante non solo derivano dal materiale dell’introduzione, ma fungono da poli entro i quali il discorso musicale si dipana];

- “la *propositio*, ossia il vero e proprio tema, esprime in breve il contenuto o lo scopo del discorso musicale [esposizione e riesposizione condividono queste caratteristiche];
- “la *confirmatio* è un elegante rafforzamento del tema e delle melodie, si trova in ripetizioni ben studiate e inserite inaspettatamente; con esse, tuttavia, non si intendono le normali riprese; [nello sviluppo il materiale dell’esposizione viene variato e plasmato, restando uguale a se stesso ma non identico] <sup>196</sup>;
- - “la *peroratio* infine è l’uscita o la chiusura del nostro discorso musicale, e più di tutti gli altri mezzi deve provocare un movimento particolarmente incalzante [...] si è diffusa l’abitudine di chiudere le arie con le stesse successioni e gli stessi suoni con cui si è iniziato, perciò il nostro esordio potrebbe in seguito prendere il posto di una perorazione” [non solo la ripresa è in genere simile all’esposizione e ne riconferma la tonica quel tanto che basta per rassomigliarle ed al contempo esserne distinta, ma talora – come si è visto - lo stesso Haydn conclude esattamente in questa maniera, facendo riascoltare alla fine certo materiale dell’inizio].

La predisposizione della *forma sonata* ad essere imbastita secondo principi retorici si può ben spiegare con le parole di Rosen: “la sinfonia era costretta a divenire una rappresentazione, e di conseguenza essa sviluppò qualcosa che assomigliava ad una trama, con tanto di momento culminante seguito dalla riconciliazione, non solo, ma si diede un’unità di tono, di carattere e di azione che prima d’ora aveva raggiunto solo in parte” <sup>197</sup>. Il riferimento è ad Haydn: la personale capacità di cogliere i primi frutti dello “stile classico” si manifestò a partire dai *Quartetti op. 33* (1781), per sua stessa ammissione scritti “in uno stile nuovo”, diretto, narrativo per l’appunto, eredità dei dieci lunghi anni precedenti trascorsi ad allestire – e, giocoforza, a studiare – decine e decine di opere italiane per il teatro privato del principe Esterházy <sup>198</sup>. Se l’opera aveva insegnato ad Haydn ad essere più persuasivo e più diretto, quale arma migliore dell’*ars oratoria* per perseguire tale fine? Appare lineare l’intento del musicista austriaco, il quale “nei lavori sinfonici cercava di emulare un certo tipo di letteratura drammatica, prosa o poesia, seguendo i principi della retorica”<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup> Un ulteriore punto d’unione tra *forma sonata* ed *Ars oratoria* si intravede nel fondamentale utilizzo della *memoria* (componente essenziale della retorica classica), la quale è vista come “precursore dello sviluppo nonché il mediatore tra concezione e realizzazione” (J. WEBSTER, *The Rhetoric of Improvisation* cit. p. 289): senza memoria non può esservi alcuna struttura fondata sulla dialettica, sia che si parli di forme musicali che di strutture testuali o narrative.

<sup>197</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico* cit. p. 178

<sup>198</sup> cfr. E. SISMAN, *Sinfonie teatrali* cit

<sup>199</sup> D. SCHROEDER, *Orchestral Music: Symphonies and Concertos* in *Cambridge Companion to Haydn* cit. p. .96

e che “inventò dei procedimenti che garantirono alla musica strumentale un grado di intelligibilità sino ad allora considerato impossibile senza parole”<sup>200</sup>. Questa dimestichezza, le conseguenti implicazioni semantiche e le parallele relazioni strutturali portarono a frutti inaspettati, solo di recente analizzati a sufficienza, tra i quali spicca la presenza di tre distinti livelli di retorica (primaria, secondaria e terziaria), di cui si discuterà ampiamente nel capitolo relativo alle *Sonate a quattro* (§4).

### 2.7.2 *Loci e figurae*

La retorica – musicale o meno che sia – è un complesso sistema di occorrenze, classificato secondo casi e generi che ne ordinano il totale delle possibilità; basti il novero dei *loci* (le categorie ricorrenti) o delle *figurae* (le singole istanze utilizzate), quest’ultime a sfiorare le quaranta unità solo in ambito musicale<sup>201</sup>. Ve ne sono tuttavia alcune più evidenti ed incisive di altre, ed è su queste che si concentrerà la nostra attenzione.

L’ipotiposi (o descrizione) è figura retorica che emana forte fascino anche per Rossini, il cui teatro musicale abbonda di tentativi mimetici, spesso riuscitissimi: tra i più noti il colpo di grancassa ad imitare il cannone ne “La calunnia è un venticello”, le vogate di Tancredi nell’opera omonima o di Selim nel *Turco in Italia*, il *naturlaut* di *Aureliano in Palmira*, *Donna del lago* e *Tell*, o i numerosi temporali nella *Pietra di paragone*, *Occasione fa il ladro*, *Barbiere*, *Cenerentola*, *Ory*, ancora *Tell*, secondo *topoi* ben precisi e codificati che fanno bella mostra tanto nella *Creazione* quanto nelle *Stagioni*: tra gli altri l’uso del timpano secco ed improvviso nel “colpo di fucile” haydniano, così mimetico da risultare tecnicamente (e semanticamente) identico al “colpo di cannone” di Basilio.

I temporali meritano una menzione speciale, non tanto per le singole componenti del linguaggio retorico (scale vorticose, strappate dei bassi, strisciate dei violini acutissimi, tonalità minori e settime diminuite sono alquanto comuni nella realizzazione di quadri d’agitazione)<sup>202</sup>, quanto per alcune sottigliezze espressive. Nelle *Stagioni*, il recitativo di Hanne Lucas e Simon “In banger Ahnung stockt” (parte II, Estate) ha al suo interno dei cupi rulli di timpano che presagiscono l’imminente arrivo del temporale (n. 18) una sorta di anticipazione assai realistica del fenomeno naturale. Simile espediente viene adottato da Rossini nella *Cenerentola*, quando il recitativo (atto II,

---

<sup>200</sup> ID., *Pubblico e recezione nelle sinfonie londinesi di Hadyn in Haydn*, a cura di A.Lanza, cit. pp. 95-111: 97

<sup>201</sup> H.H. UNGER, *Musica e retorica* cit. p.109

<sup>202</sup> Bastino tre casi diversissimi tra loro quali il Terremoto delle *Sette parole* di Haydn, il temporale del *Barbiere* paisielliano e l’incendio della *Clemenza di Tito* per accorgersi dell’identico *humus* espressivo. Nella stessa *Creazione*, il mare turbato di “Rollend in schäumenden Wellen” (n.6) viene realizzato con le stesse figurazioni.

scena 6) viene ad interpolarsi alle poche battute di un serpeggiante motivo in orchestra, che a breve si riveleranno essere il burrascoso *incipit* del Temporale vero e proprio (n. 16) <sup>203</sup>.

Che la fonte di ciò sia Haydn è opinione anche di un grandissimo pensatore e didatta quale Bonifazio Asioli il quale, nel suo “Maestro di composizione”, mette in relazione la mimesi del tuono nel duetto “I marinai” (poi compreso nei *Péchéés de Veilless*) con l’omologo passo tratto dalle *Stagioni*, con tanto di esempio illustrativo <sup>204</sup>; non deve dunque stupire che Rossini già nel suo primissimo temporale (o meglio *Tempesta*, quella della *Sonata a quattro* n. 6) vi utilizzi due *topoi* presenti tanto nelle procelle della *Creazione* (n. 3) che in quelle delle *Stagioni* (n. 19), ossia l’inizio con un *hoquetus* degli archi ad imitare le prime sporadiche gocce di pioggia e la conclusione affidata ad un prolungato pedale di tonica.

Vi sono però delle accezioni dell’ipotiposi che non si colgono nell’immediato, perché il tentativo di imitazione non è di un evento riconoscibile seduta stante. Ad esempio, l’aria di Macrobio “Chi è colei che si avvicina” dalla *Pietra del paragone* (n.8) è un campionario di finezze retoriche (basterebbe il pizzicato degli archi sul distico “baci, amplessi...adagio...adagio”), una delle quali è in stretta relazione col recitativo che la precede. In esso il protagonista dichiara essere il suo studio vittima degli insetti (in realtà dei numerosi e vocianti astanti) dato che “nel cortil, per le scale in anticamera / un non so qual, come di mosche o pecchie, strano ronzio si ascolta”; Rossini, per dare veste musicale a tale ronzio, fa iniziare l’aria con delle note ribattute in staccato di violini e viole a simulare il brusio, stessa tecnica che Haydn aveva utilizzato nella *Creazione* per descrivere mosche e simili.

Un’altra occorrenza che tende a passare inosservata si ha nell’aria di Germano “Amore dolcemente” da *La scala di seta* (n. 7), collezione di *topoi* all’altezza dell’esempio precedente; la cabaletta conclusiva (“Quando suona mezzanotte”) è preceduta da un *incipit* strumentale concluso da un poderoso Mi1 bassissimo e sguaiato dei corni, che ben rende il citato rintocco del campanile <sup>205</sup> e risulta assieme di gran effetto comico, denotando una certa vicinanza - se non proprio espressiva, perlomeno filosofica – alla descrizione degli orologi nell’omonima sinfonia n. 101 <sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> Anche il temporale della *Pietra di paragone* (n. 12) viene anticipato in modo simile nel recitativo “Chi si muove?” che segue il coro “A caccia mio signore”, nel quale il pavido poeta Pacuvio rimane da solo nel bosco.

<sup>204</sup> LICIA SIRCH, *Notturmo italiano. Sulla musica vocale da camera tra Sette e Ottocento* in “Rivista Italiana di Musicologia” XL, 1, 2005, pp.153-226: 218

<sup>205</sup> Che la nota del corno sia mimesi del rintocco della mezzanotte di cui si parla nella *Scala* è avvalorato dal fatto che, riutilizzando questa cabaletta per la cavatina di Don Pomponio “Co’ ‘sta grazia e ‘sta portata” nella *Gazzetta* (n. 2), Rossini abbia tolto questo passaggio.

<sup>206</sup> Pur essendo - come per la maggior parte delle sinfonie di Haydn - un titolo non autografo ma imposto dall’editore, il richiamo con l’orologio è quanto mai giustificato, essendo la melodia assai affine a quelle dei 32 brani per *flötenuhr* (una sorta di orologio meccanico provvisto di ancie e canne), composti tra il 17712 ed il 1793, catalogati come Hob. XIX

La stessa aria permette di riscontrare l'uso di un altro *topos*, riconducibile alla figura della *pathopoiia* (mozione degli affetti), ossia la *suspiratio*, a noi nota per averla già ravvisata nel cosiddetto “sospiro di Mannheim”. La *pathopoiia* è “una figura che produce i suoi effetti “attraverso l’inserimento di semitoni estranei all’armonia”<sup>207</sup>; si veda il suo utilizzo nel mimare gli sbadigli di Germano (e la conseguente instabilità armonica) sulle parole “Perciò la padroncina... / Che sonno!...stamattina.../ volea...pensiamo un poco.../ che io...facessi il gioco.../ se...l’altro...che...si sa!” introducendo con i fiati un semitono estraneo all’armonia ma che rende a meraviglia la situazione. Haydn aveva usato lo stesso trucco (una sorta di appoggiatura del IV grado diesizzato o VI bemollizzato che risolvono sul V) per esprimere l’aleatoria mancanza di forma del Caos nell’omonima *ouverture* della *Creazione*<sup>208</sup> (oboi e fagotti):

The image shows a musical score for Haydn's Overture to 'The Creation'. It features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais) and strings (Trombones I, II, III). The woodwinds play a melodic line with a semitone dissonance, while the strings provide harmonic support.

Lo stesso summenzionato *Schleifer* di bachiana memoria si ritrova nel bagaglio espressivo rossiniano, ancora strettamente collegato alla *suspiratio*<sup>209</sup>; esso è noto al pesarese fin da lavori giovanili come le *Sonate a quattro* (§ cap. 4) o la cantata *La morte di Didone*, e ne denoterà indelebilmente alcune pagine melodrammatiche: tra i molti casi, il coro “Dal tuo stellato soglio” del *Mosè* (n. 15), il breve inciso “Ecco qua, sempre un’istoria” dal Finale I del *Barbiere* o il dolente tema dell’oboe che apre la sinfonia del *Maometto II*.

<sup>207</sup> H.H. UNGER, *Musica e retorica* cit, p.142

<sup>208</sup> Nel *Caos* vi è l’uso caratteristico della *suspiratio* (semitono discendente), della *pathopoeia* (mozione degli affetti, una V discendente per semitoni), mentre gli oboi ed i flauti si producono una figura per moto contrario (*antitesi*)

<sup>209</sup> “La retorica barocca aveva eletto a proprio emblema del lamento un moncone di scala, il cosiddetto *tetracordo discendente*; per esprimere il medesimo concetto tramite una formula comunque non meno convenzionale e stereotipata, la retorica melodrammatica preferì invece potenziare le possibilità insite nel semitono lamentoso, un simbolo sonoro assai meno ingombrante e quindi più disponibile ad integrarsi anche in strutture musicali complesse” (M.BEGHELLI, *La retorica del melodramma: Rossini, chiave di volta*, in *Gioacchino Rossini (1792-1992). Il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri. Pesaro, Fondazione Rossini 1994 p. 69)

Per altri luoghi il significato è meno chiaro e più soggetto all'interpretazione; come classificare ad es. il *topos* cosiddetto del “cavallo al galoppo”<sup>210</sup> (bassi in terzine su arpeggio discendente o ascendente), presente nella cavatina di Dandini “Come un' ape ne' giorni d'aprile” da *Cenerentola* (n. 5). L'antecedente è evidentemente equestre, ed i due casi più noti si trovano in Cimarosa (“Pria che spunti in ciel l'aurora” da *Il matrimonio segreto*)<sup>211</sup> ed ancora più simile proprio in Haydn, laddove descrive per l'appunto la creazione del cavallo. Dandini in prima battuta non parla di equini o galoppate, semmai di metafore guerresche (“E fra i colpi di un doppio cannone / spalancata la breccia è di già”), anticipate tuttavia dal distico “Per pietà quelle ciglia abbassate/ galoppando sen va la ragione”: ecco forse spiegato il senso della presenza di tale *topos*.

Similmente, l'inusuale salto d'ottava che, nel *Barbiere*, Almaviva (travestito da soldato) compie nel recitativo precedente al Finale I su “Aprite” sembrerebbe una forzatura, spiegabile solo grazie “alla posizione fuori scena del personaggio”: ad essa “si deve quest'intromissione nel genere recitativo si un linguaggio ad esso decisamente estraneo”, “tipico degli ordini” di natura militare<sup>212</sup>. Qualcosa di simile avviene nel secondo movimento della sinfonia n. 100 “Militare” di Haydn; a ridosso della conclusione, l'orchestra si zittisce e si ode un inciso ben distinto affidato alla II tromba solista, che si è rivelato essere un vero e proprio segnale militare<sup>213</sup>. Qui la componente non è extradiegetica come nel *Barbiere* (il “segnale” di Almaviva è fuori scena, la tromba di Haydn no), tuttavia il fascino esercitato da questo squillo incisivo ed isolato è tale che Mendelssohn e Mahler lo riutilizzarono rispettivamente nella celebre *Marcia nuziale* e all'inizio della *Quinta sinfonia* (la citazione è pressoché letterale)<sup>214</sup>, vista l'intatta idea comunicativa di un ordine che, dettato da un singolo dall'esterno del contesto musicale, riesce a plasmare l'intero prosieguo della narrazione orchestrale. Il parallelismo è, sul piano semantico, plausibile dato che in Haydn il *diktat* ottiene l'effetto di rinvigorire le dinamiche che si andavano affievolendo dopo il precedente sfolgorio di fiati e strumenti “turcheschi”, mentre in Rossini la pavida Berta apre la porta ad Almaviva contravvenendo palesemente alle precedenti disposizioni di Bartolo (“Non aprite a nessuno”, scena IV), in conseguenza di un nuovo, ben più perentorio ordine.

Si è detto della presenza, oltre che di *topoi* e *figurae*, anche di *loci*; un buon esempio di *locus adjunctorium* (inerente cioè alla “rappresentazione di certe persone”)<sup>215</sup> si ha nel duetto “Dite

<sup>210</sup> R. MONELLE, *The Sense of Music* cit. p. 63

<sup>211</sup> Il testo dell'aria di Paolino in quel punto recita “i cavalli di galoppo / senza posa caccerà”

<sup>212</sup> M. BEGHELLI, *La retorica del rituale* cit. p. 172

<sup>213</sup> Precisamente il “Saluto generale austriaco” cfr. H.C. ROBBINS LANDON, D. W. JONES, *Haydn* cit. p. 444

<sup>214</sup> QUIRINO PRINCIPE, *Mahler*. Milano, Rusconi, 1983, p. 137

<sup>215</sup> H.H. UNGER, *Musica e retorica* cit. p. 83

presto dove sta” da *La cambiale di matrimonio* (n.6), che abbiamo già preso in considerazione nel paragrafo 2.4.1 Il contrasto tra lo stizzito Tobia ed il flemmatico Slook viene esposto a meraviglia grazie all’uso di un tema dalle componenti differenti ma complementari, che delineano le caratteristiche di ciascuno dei contendenti. Il risultato è eccellente, e la perfetta delineazione dei due opposti caratteri ricorda l’assunto haydniano secondo il quale la musica può riuscire nell’intento di “descrivere qualità morali”: anche se qui non vi fosse il testo del libretto, la differenza si percepirebbe in maniera palpabile.

Più sottile il *locus descriptionis*: esso non investe la natura del carattere bensì le pulsioni estemporanee dell’ *hic et nunc*, i “moti dell’animo” <sup>216</sup>; è il caso del Sestetto “Palese è il tradimento” da *Matilde di Shabran* (n.12), o meglio del trattamento che Rossini riserva ai seguenti distici, una “successione di madrigalismi che farebbe invidia a certe pagine monteverdiane” <sup>217</sup>

<i>Testo</i>	<i>Effetto</i>
[Contessa] “Passegger che si confonde / e inciampando balza e casca”	Accompagnamento claudicante, con accordi pizzicati degli archi
[Corradino] “Un vascello in preda all’onde / quando bolle la burrasca”	Terzine arpeggiate del violoncello che sale e scende per due ottave (mal di mare)
[Matilde] “Una face, che lontana / improvvisa manca e sviene”	Tremolo in pianissimo dei violini che va pian piano spegnendosi verso il grave
[Aliprando] “Un assalto di quartana / che tremar fa polsi e vene”	Brividi di febbre, caratterizzati da secchi e ripetuti tremori degli archi
[Isidoro] “Un poeta indebitato / che non sa come pagar”	Melodia che vaga incerta in modo minore, dipanandosi senza una meta ben precisa
[Ginardo] “Un castello fracassato / c’è vicino a sprofondar”	Piena orchestra, in bilico fra il marziale (ritmo trocaico) e il vanaglorioso (instabilità della sesta tedesca)

Il risultato è assieme esilarante e geniale, non essendo peraltro molte le occasioni rossiniane nei quali l’uso del *locus descriptionis* è così evidente ed insistito (più consueta la singola ed isolata istanza descrittiva); ma l’abilità nel sottolineare i differenti moti dell’animo dei sei personaggi è un chiaro esempio di come la retorica musicale sia venuta in suo aiuto, grazie al predetto *locus* ed alle varie declinazioni della figura di ipotiposi (descrizione) che ne fanno da corollario.

<sup>216</sup> Ibidem

<sup>217</sup> M. BEGHELLI, *La retorica del melodramma ottocentesco* cit. p. 67. Dal medesimo saggio si è tratta parte della tabella che segue.

### 2.7.3 *Exempli gratia*

Il *modus scribendi* rossiniano è stato davvero la “chiave di volta” per quanto riguarda l’approccio retorico dell’opera di tutto l’Ottocento, influenzando il rapporto segno - suono sino al tardo Verdi, tramite l’uso di certi *topoi* e *figurae* radicatosi nella prassi espressiva del genere melodrammatico. L’indagine si potrebbe spingere però sino ad investire strutture più complesse, quali arie duetti e numeri vocali in genere, partendo dall’ovvia retorica che soggiace alla struttura del testo letterario: “Chi mai trova il dritto, il fondo” - prima aria solistica presente nella giovanile *Cambiale di matrimonio* - fa al caso nostro. Ecco come Gaetano Rossi ha strutturato il testo secondo i principi dell’ *ars oratoria*:

<u>Testo</u>	<u>Ars oratoria - Dispositio</u>
<p>Chi mai trova il dritto, il fondo a cotesto mappamondo? Chi m’ insegna il come, il quando di piantar la calamita, e la bussola adoprando, chi m’insegna a navigar?</p> <p><i>(siede e legge un libro, poi confronta con la bussola e il mappamondo)</i></p>	<u>EXORDIUM</u>
<p>Cento gradi in latitudine... Cento e venti in longitudine... Dal Nord- Est al Sud-Ovest... Poi l’elevazion del polo... Qui la linea e le terziere... L’equatore colle sfere –</p>	<u>NARRATIO</u>
<p>Dall’ America in Europa, vuo’ ben bene calcolar.</p> <p><i>(s’impazienta calcolando, e s’alza)</i></p>	<u>ARGUMENTATIO</u> A – <i>PROPOSITIO</i>
<p>Ah non combinasi la longitudine, mi vado a perdere in latitudine il polo abbassasi, manca la linea, la calamita perde il magnetice.</p>	B - <i>CONFIRMATIO</i>
<p>Oh mi confondo col mappamondo, e della bussola non so che far</p>	<u>PERORATIO</u>



Ovviamente i valori di riferimento non sono quelli dell'orazione forense, ma vanno applicati al contesto drammaturgico per questo l'exordium - che investe la prima stanza - ci presenta una tipica *captatio benevolentiae* a rovescio, che ci fa apparire Tobia buffo ed impacciato grazie ad una serie di domande "retoriche" ("Chi mai trova il dritto il fondo?", "Chi m'insegna a navigar?"); la narratio inizia con la seconda stanza, ed è *in media res*<sup>218</sup> (egli non racconta il passato, ma vive il presente, sta effettivamente misurando le distanze in quel preciso istante, seguendo un ovvio *ordo naturalis*); il distico che chiude la seconda stanza apre l' argumentatio, divisa – come da prassi – in due sezioni: la propositio ("vuo ben bene calcolar" dice, esponendo i suoi obiettivi) e la confirmatio (vista, come nell'*exordium*, sempre attraverso l'occhio drammaturgico, ossia egli non conferma nulla se non la sua impotenza geografico-calcolatoria: "ah non combinasi", "mi vado a perdere" dice). La peroratio - l'ultimo distico - non può che essere il degno coronamento della catena di titubanze, delusioni e fallimenti topografici che Tobia sperimenta sin dall'inizio dell' aria: non vi è modo più giusto e coerentemente retorico di "Oh mi confondo col mappamondo / e della bussola non so che far" per concludere, puntuale ricorso alla *memoria*<sup>219</sup> della sestina iniziale (citando "bussola" e "mappamondo").

<u>Dispositio</u>	<u>Ars oratoria</u>	<u>Musica</u>
		<u>EXORDIUM</u>
Chi mai trova il dritto, il fondo a cotesto mappamondo? Chi m' insegna il come, il quando di piantar la calamita, e la bussola adoprando, chi m'insegna a navigar?  (siede e legge un libro, poi confronta con la bussola e il mappamondo)	<u>EXORDIUM</u>	
Cento gradi in latitudine... Cento e venti in longitudine... Dal Nord- Est al Sud-Ovest... Poi l'elevazion del polo... Qui la linea e le terziere... L'equatore colle sfere –	<u>NARRATIO</u>	<u>NARRATIO</u>

<sup>218</sup> La *narratio* o esposizione dei fatti, può avvenire in ordine cronologico o con un'introduzione immediata, ad effetto, per l'appunto *in media res*; per definizioni, nomenclature e classificazioni relative alla retorica classica si è fatto riferimento a BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, CDE, 1990

<sup>219</sup> La *memoria* è uno dei cinque macro parametri di riferimento dell'orazione classica: l' *inventio* (abilità di ricercare gli argomenti per svolgere la tesi prefissata), la *dispositio*, (organizzazione di detti argomenti), l' *elocutio* (scelta del lessico appropriato al contesto), *memoria* (abilità dell'oratore sia nel ricordare le obiezioni poste dall'avversario che nel far ricordare al pubblico le proprie posizioni durante il discorso), la *pronunciatio* (la declamazione vera e propria)

Dall'America in Europa, vuo' ben bene calcoliar.  <i>(s'impazienta calcolando, e s'alza)</i>	<u>ARGUMENTATIO</u>	<u>ARGUMENTATIO</u>
	A – PROPOSITIO	A - PROPOSITIO
Ah non combinasi la longitudine, mi vado a perdere in latitudine il polo abbassasi, manca la linea, la calamita perde il magnetice.	B - CONFIRMATIO	B - CONFIRMATIO
	PERORATIO	<u>PERORATIO</u>
Oh mi confondo col mappamondo, e della bussola non so che far	<u>PERORATIO</u>	

Le differenze tra libretto e testo musicale sono evidenti: l'exordium inizia ben prima che Tobia profferisca parola, grazie al breve *incipit* strumentale che apre l'aria (e che è la vera *captatio benevolentiae*, come vedremo poi), seguito da una sorta di ostinato ritmico-tematico; la *narratio* si mantiene sostanzialmente pari, sempre in *media res* grazie al perdurare dell'ostinato predetto, ma con la sostanziale differenza che vi si usa un *ordo artificialis*, ossia si abbonda di figure retoriche, delle quali si dirà in seguito, le quali variano l'ostinato a seconda del testo che viene musicato; l'argumentatio invece differisce sostanzialmente, poiché è vero che la *propositio* è sempre ottenuta grazie al distico "Dall'America in Europa / vuò ben bene calcoliar", ma la *confirmatio* non investe l'ultima stanza: il breve passaggio solo strumentale che conclude la prima sezione (in corrispondenza della didascalia "*s'impazienta calcolando, e s'alza*") funge esso stesso da conferma di ciò che prima era stato proposto, anche qui come nella retorica del testo scritto, visto in luce drammaturgica, una paradossale conferma di un fallimento topografico-mensurale. La *peroratio* infine interessa l'intera sestina conclusiva, delimitata dallo scarto agogico che muta da *Moderato* ad *Allegro*, anch'essa fiorente di figure retoriche e di *loci*.

La *dispositio* sembra dunque essere un precetto che il seppur giovane Rossini rispetta sin dai suoi lavori d'esordio, indice se non altro di una certa inclinazione naturale verso l'*ars oratoria* nella sua maniera di comporre. A ciò si correla l'abbondanza di figure retoriche e di *loci*; ad esempio, il citato *incipit* strumentale, quello che si è voluto definire la *captatio benevolentiae* dell'*exordium*, è un cosiddetto *locus adjuncitorium* (ossia di descrizione di qualità e caratteri morali): esso ci presenta infatti contemporaneamente la duplice natura di Tobia - padre burbero e inflessibile ma anche impacciato e buffo – grazie ad un poderoso arpeggio in ottave suonato *fortissimo* che suggerisce l'idea di autorità paterna, cui però fa da contrasto il seguente passaggio cromatico

discendente in *piano*, che fa largo uso dell'intervallo di seconda, e che suona quasi come una presa in giro per il personaggio.

In quattro battute scarse (grazie alla figura dell'*ipotiposi* – descrizione -, combinata con quella dell'*antitesi*) ecco fatto lo schizzo dell'anima drammatica di Tobia, che investe tutta l'aria, poiché questi due incisi saranno ripresi (in special modo quello canzonatorio, seppur variato) nei momenti chiave, come il brevissimo interludio strumentale che abbiamo elevato al rango di *confirmatio*, e che sottolinea appunto il buffo fallimento dei calcoli di Tobia.

L'uso di *loci* e figure è pervasivo: tutte e cinque le tipologie di *loci* sono presenti, assieme ad una ventina di figure retoriche, talune ripetute più volte<sup>220</sup>. La componente di maggior interesse e di più immediata ricognizione è correlata alla terminologia scientifico-cartografica, quasi a voler dare un corrispettivo musicale alle immagini evocate da questo lessico<sup>221</sup>: siamo perciò in presenza di un *locus descriptionis*, grazie alla figura dell'*ipotiposi*: ecco dunque che sulla parola “bussola”, l'armonia vira a tribordo, dal Fa maggiore d'impianto al Do maggiore, come se fosse avvenuto un effettivo cambio di rotta dovuto ad una virata dell'ago della bussola; sulle parole “poi, l'elevazione del polo” avviene più o meno la stessa cosa (si passa da Do maggiore al lontano La maggiore), con in più una certa idea di freddo polare suggerita dall'uso negli accordi di passaggio innestati sul Do minore, - la controparte raggelante del solare Do maggiore d'impianto - ; su “il polo abbassasi” ecco l'armonia effettivamente “abbassarsi”, nel passaggio da Do maggiore al suo relativo minore La; di poco successiva, in corrispondenza di “manca la linea / la calamita / perde il magnetice” vi è la concomitanza di un giro armonico che porta a Re minore attraverso Mi maggiore - La minore - Re minore II – *7dim* – Re minore – *7 dim*, e di un progressivo diradamento e rallentamento sia nella parte orchestrale che in quella vocale, come se effettivamente il tutto si stesse perdendo, disorientando, espediente riuscitissimo per suggerire l'idea di spaesamento geografico che coglie Tobia.

---

<sup>220</sup> Eccone un breve elenco delle più evidenti: epistrote (stesso inciso musicale su “e la bussola adoprando” e “dall'America in Europa”, *interrogatio* (uso della seconda minore - tipico ad es. di Carissimi - sulla ripetizione di “navigar”, *noema* (unisono su “dall'America in Europa”, *anafora* (ostinato iniziale e ripetizione dell'inciso su “il polo abbassasi”, *antitesi* (l'incipit a metà burbero e buffo), *aposiopesi* (pausa tra “calcolar” e “Ah, non combinasi”), *climax* (su “Ah mappamondo”, che è una frase introdotta da Rossini, assente nel libretto originale), *paronomasia* (ripetizione con enfasi su “il polo abbassasi...magnetice”, *parrhesia* (dissimulare le dissonanze tramite modulazioni preparate, es. a bb. 15, 22, 32, 47, 60), *epanalessi* (iniziare e finire con la medesima figura musicale).

<sup>221</sup> Un breve elenco delle fonti, tratto dal DELI, Dizionario Etimologico della Lingua Italiana: *Mappamondo* (Guidotto da Bologna, *Fiore di rettorica*, sec. XIII), *Magnetice* (volgarizzazione primitiva del latino *magnetes*, calamita, I.Passavanti, *Della magnete*, cioè *calamita*, 1354), *Grado* (D.Compagni, *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, 1312), *Latitudine, Longitudine, Equatore e Polo* (Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, 1282), *Sfere* (G.B. Gelli, 1584)

Si nota pertanto come la componente retorica sia fortissima non solo in Haydn ma anche nel Pesarese, tanto nelle singole istanze quanto in architetture più complesse <sup>222</sup>; non bisogna dimenticare che la sua formazione ebbe luogo grazie a dei canonici / musicisti (i Malerbi a Lugo, Don Tesei e Padre Mattei a Bologna), ferratissimi tanto nella retorica classica che in quella musicale, i cui insegnamenti ebbero grande influenza sul giovane Rossini al pari della preclara *Ars oratoria* che il maestro di Rohrau aveva imparato da Mattheson e soci: *Der Vollkommener Kapelmeister* “esemplifica il passaggio dal razionalismo cartesiano ed il sensazionalismo di Locke”<sup>223</sup> senza tuttavia rinunciare all’una e all’altra componente (la “teoria degli affetti” è in sostanza questo), ed è lineare la piena adesione haydniana a tali principi di chiarezza espressiva e comunicativa. L’autore della prefazione alla *Petite Messe Solennelle* (“un po’ di scienza, un po’ di cuore, tutto è la”) non poteva certo rimanerne estraneo.

---

<sup>222</sup> La stessa quadripartizione di arie, duetti e numeri che fa a capo alla “solita forma”(che invenzione di Rossini non è, ma di certo fu da lui per primo adoprata con costanza e consapevolezza) meriterebbe di essere indagata secondo i principi della *dispositio* retorica.

<sup>223</sup> JAMES VAN HORN MELTON, *School, Stage, Saloon: Musical Cultures in Haydn’s Vienna in Haydn and the Performance of Rhetoric* cit, p. 90.

## 2.8 Citazioni

### 2.8.1 Mozart, Beethoven *et affini*

Il concetto di citazione è quanto mai mutevole e labile, così come cangiante è l'utilizzo che un compositore può fare di materiale proveniente da universi estranei alla propria creatività (dal repertorio popolare a quello sacro) senza dimenticare la tipologia che meglio si presta ad interpretazioni ed equivoci: la citazione del lavoro altrui. La storia della musica è piena di citazioni volontarie – che solitamente vanno classificate come “omaggi” – o involontarie: è su quest'ultima categoria che scende l'ombra del dubbio, poiché dall'omaggio sottaciuto al plagio (soprattutto se gli estremi cronologici vanno a toccarsi) il passo è breve <sup>224</sup>.

Visto l'incommensurabile contributo storico-stilistico della produzione di Haydn, è pacifico che tracce di alcuni lavori permangano nella generazione contemporanea o immediatamente successiva, se non altro per la non comune – per l'epoca – longevità del maestro di Rohrau, la cui parabola artistica copre per intero cinquant'anni di vita musicale europea (1753 - 1803) <sup>225</sup>.

Già Mozart subì il fascino dell'amico (la fascinazione peraltro fu reciproca), ed a testimoniare non sono solo i 6 quartetti a lui dedicati (1785). Egli ad esempio si appuntò i temi di tre sinfonie haydniane (le nn. 47 in Sol maggiore, 62 in Re maggiore e 75 in Re maggiore) con l'idea di dirigerle in un concerto <sup>226</sup>; l'ultima della serie è strutturata con una maestosa introduzione *Grave* che modula in minore, cui segue un *Presto* che inizia in pianissimo e tranquillamente: tale contrapposizione di timbri, dinamiche e tonalità fa sì che sia “impossibile non pensare all'*ouverture* del *Don Giovanni*, che sarebbe stata scritta solo qualche anno dopo” <sup>227</sup>. Anche la notissima sinfonia n. 25 in Sol minore (1773) paga un forte debito stilistico nei confronti di una tra le composizioni haydniane più esemplificative del suo periodo *Sturm und Drang*, la sinfonia n. 39 (1767) <sup>228</sup>. Similmente, i tre ultimi capolavori sinfonici mozartiani (le nn. 39 in Mi bemolle maggiore, 40 in Sol minore e 41 in Do maggiore) ricalcano nello stile e nelle tonalità rispettivamente le nn. 84, 83 e 82 di Haydn, composte solo due anni prima <sup>229</sup>, o ancora il Concerto

---

<sup>224</sup> Ho avuto modo di occuparmi della questione nel saggio *Un controverso caso di falso musicale: Andrea Luchesi in Arte tra vero e falso*. Atti del convegno di Padova, 28 - 29 maggio 2009, in corso di stampa.

<sup>225</sup> Date di composizione rispettivamente dell'esitante *Missa brevis* e dell'incompiuto *Quartetto in re minore* op. 103.

<sup>226</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico* cit. p. 173

<sup>227</sup> Idem, p. 178

<sup>228</sup> H.C. ROBBINS LANDON, D. W. JONES, *Haydn* cit. p.385

<sup>229</sup> D.W. Jones, *First Among Equals* cit. p.51

in Do minore per pianoforte ed orchestra (1785-86) è un chiaro richiamo alla sinfonia n. 78 dell'amico nella stessa tonalità, di quattro anni precedente <sup>230</sup>.

L'influenza su Beethoven – sempre restio ad essere considerato un allievo di Haydn, seppur lo fosse stato a tutti gli effetti <sup>231</sup> – è altrettanto potente: le caratteristiche salienti del suo stile (economia del materiale, idea globale di sviluppo e di variazione continua, architettura e modulazioni per rapporti di terza) sono delle peculiarità che abbiamo imparato ad ascrivere ad Haydn, e che saranno a loro volta il portato beethoveniano al Romanticismo. Talvolta questa affiliazione *malgré lui* si manifesta in veri e propri omaggi all'anziano maestro, come nel finale della *Seconda* sinfonia, col tema principale a “tropare” il coro “Die Himmel erzählen die Ehre Gottes” (n. 13) della *Creazione* <sup>232</sup>, o nel *milieu* fortemente ritmico–popolare e nell'orchestrazione piena e brillante che informano per intero sia la *Settima* che i finali della n. 103 o l'intera n. 101 <sup>233</sup>: lo stesso portentoso finale della *Nona* non sarebbe potuto esistere senza gli affreschi corali della *Creazione* e delle *Stagioni* <sup>234</sup>.

Lo stile di Haydn ebbe ripercussioni sino agli albori del Romanticismo (Schubert) ed oltre (Mendelsson): il cupo inciso al basso che apre la n. 103 non è una sorta di sinopia dell'omologo tema dell'*Incompiuta*, o lo sviluppo delle *Ebridi* non ricalca in maniera straordinaria quello della sinfonia n. 104? C'è chi ha addirittura voluto vedere un parallelismo tra la fuga che chiude l'Autunno nelle *Stagioni* (“Juchhe, juhhe! Der Wein ist da”, n. 31) e “Tutto nel mondo è burla”, apoteosi comico-contrappuntistica del *Falstaff* verdiano <sup>235</sup>: d'altronde l'Orso di Busseto fu fervente studioso haydniano (a S. Agata si conserva ancora oggi la raccolta completa dei suoi quartetti, analizzati e commentati) <sup>236</sup> ed aveva consuetudine con i suoi grandi oratori sin dalla gioventù <sup>237</sup>.

---

<sup>230</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico* cit, p.280

<sup>231</sup> Haydn incontrò Beethoven nell'estate del 1792 a Bonn, nel viaggio di ritorno da Londra, e ne riconobbe immediatamente le doti, al punto da prenderlo come allievo a Vienna dall'autunno di quell'anno al gennaio 1794: “Chiunque, intenditore o no, deve riconoscere dalle sue attuali composizioni che Beethoven diverrà uno dei massimi compositori d'Europa. Sarò fiero di potermi dire suo maestro” (lettera di Haydn del 1792 al Principe elettore di Colonia, Maximilian Franz, riportata in *Haydn due ritratti ed un diario* cit, p. 87.

<sup>232</sup> M. HUNTER, *The Quartets* cit, p.155

<sup>233</sup> H.C. ROBBINS LANDON, D. W. JONES, *Haydn* cit, p. 448

<sup>234</sup> Ulteriori affinità si possono ritrovare all'interno di *Cristo al Monte degli ulivi* (che cita scopertamente il *Caos*) o nel poderoso movimento da Do minore a maggiore che caratterizza tanto la *Quinta sinfonia* quanto la *Creazione*, cfr. *Haydn, Mozart, & Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honour of Alan Tyson*, Edited by Sieghard Brandenburg, Oxford, Clarendon, 1998, pp. 165-167

<sup>235</sup> J. WEBSTER, *The Sublime and the Pastoral in The Creation and The Seasons*, in *Cambridge Companion to Haydn* cit, p. 160

<sup>236</sup> GIANANDREA GAVAZZENI, *Falstaff*. Bologna, Pendragon, 2007, p. 133

<sup>237</sup> Diresse ad esempio *La Creazione* nell'aprile 1834 presso il Teatro dei Filodrammatici (cfr. “*Il barbiere di Siviglia*” II, 31, 16 aprile 1834). Altro grande estimatore di Haydn fu Donizetti, che ad un quartetto di amici in gioventù disse “Nella prima sera della vostra riunione porterò un Quartetto composto alla Haydn” (WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti, vita ed opere*, vol I, Torino, EDT, 1986, p.11) ed in una lettera indirizzata all'amico Dolci nel 1842: “[...] imparai a conoscere tutti i quartetti d'Haydn, Beethoven, Mozart, Rejcha, Mayseder [sic] etc. che poi mi giovarono tanto per risparmiare la fantasia e condurre un pezzo con poche idee” (*Contributo all'Epistolario di Gaetano Donizetti: Lettere inedite o sparse raccolte da Guglielmo Barblan e Frank Walker Bergamo*, G. Secomandi, 1962)

## 2.8.2 Rossini à la Haydn

Rossini, al pari dei summenzionati colleghi, non ne esce indenne, e le influenze haydniane sono riscontrabili anche restando in superficie, senza addentrarsi all'interno del suo complesso universo compositivo.

Già un autore sì fantasioso ma - in fatto di stile – acutissimo come Stendhal ebbe ad esprimere più di un giudizio sulla musica del Pesarese in relazione al più anziano collega, specialmente in rapporto alla *Gazza ladra*: “la sinfonia [...] mi ricorda le belle sinfonie di Haydn, nell'introduzione, per eccesso di forza”<sup>238</sup>, “l'aria di Fabrizio che ritorna dalla cantina è nello stile di Haydn”<sup>239</sup>, “tutto l'atto I ricorda la vendemmia delle *Stagioni*”<sup>240</sup>, “*Tremate o popoli* mi ricorda Haydn”<sup>241</sup>; del *Mosè* ebbe a dire “l'entrata al cospetto del Faraone (“Venga Mosè”) ricorda troppo quanto vi è di più sublime in Haydn”<sup>242</sup>. Egli, nostalgico “*Rossiniste 1815*” non perdonerà al Nostro l'evoluzione stilistica susseguente alla (a suo dire) nobile semplicità di *Tancredi* per cui, pur amandolo ancora alla follia, lo tacerà di essere “divenuto sempre più complicato. Egli imita Haydn e Mozart, come Raffaello dopo esser uscito dalla scuola del Perugino si mise sulla traccia di Michelangelo”<sup>243</sup>. *Excusez du peu*.

Opinioni di *monsieur* Beyle a parte, la similarità nella “tinta” di talune situazioni è palese, ed è già stata più volte sottolineata; ad esempio, il coro “A caccia mio signore” dalla *Pietra di paragone* (n.12, autoimprestato da *L'equivoco stravagante*) ricorda il coro dei cacciatori “Hört, hört das laute Getön” nelle *Stagioni* (n.29)<sup>244</sup>, il quintetto “Questa è la dea” da *Matilde di Shabran* (n. 6) si avvicina, per economia tematica e sviluppo, ai finali sinfonici delle *Londinesi*<sup>245</sup>, il “Cum sancto spiritu” dalla *Petite Messe Solennelle* è informato sul contrappunto gioioso dei cori della *Creazione*<sup>246</sup>, per non parlare di “omaggi” ormai noti quali il profilo tematico di “Zitti zitti, piano piano” del *Barbiere* (n.16) che è in tutto e per tutto “Schon eilet froh der Ackermann”, aria di Simone dalle *Stagioni* (n. 4)<sup>247</sup>, l'inizio della preghiera di Desdemona in *Otello* identica nell'inciso e nella

---

<sup>238</sup> STENDHAL *Vita di Rossini*, Firenze, Passigli, 1989, p. 164

<sup>239</sup> Ivi, p.165

<sup>240</sup> Ivi, p.167

<sup>241</sup> Ivi, p.176

<sup>242</sup> Ivi, p.193

<sup>243</sup> Ivi., p. 158.

<sup>244</sup> N. GALLINO, *Lo “scuolare” Rossini e la musica strumentale al Liceo di Bologna: nuovi documenti* in “Bollettino del Centro Rossiniano di Studi”, XXXIII, Pesaro, Fondazione Rossini, 1993, p.41

<sup>245</sup> G. CARLI BALLOLA, *Rossini* cit. p. 291

<sup>246</sup> RICHARD OSBORNE, *Off the stage in Cambridge Companion to Rossini*, edited by Emanuele Senici. Cambridge, Cambridge University Press 2004, p. 124-138: 124

<sup>247</sup> G. RADICIOTTI, *Il barbiere di Siviglia* cit, p. 153





summenzionate - che a buon diritto possono fregiarsi del titolo di “citazione letterale”. È il caso ad esempio il tema del duettino Fiorilla-Selim “Bella Italia alfin ti miro / Serva...servo...” dal *Turco in Italia* (n.3 bis)



identico all’inciso del Finale dell’ op. 76 n. 6:



Altra citazione palese si ha nel Finale della *Scala di seta* (n. 8); il tema strumentale dal cullante andamento ternario che introduce il numero



si ritrova nel n. 2 delle *Stagioni*, il coro “Komm, holder Lenz”<sup>253</sup>.



Le reminiscenze possono essere anche di altra natura; armoniche ad esempio, come una successione accordale particolare unita al distinto moto delle parti; ecco come una progressione facilmente distinguibile perché non comune e caratteristica si possa trovare – con la stessa funzione precadenziale - tanto nella Stretta del Finale I di *Cenerentola* (n. 11)

<sup>253</sup> Un confronto tra i due testi potrebbe fornire una spiegazione dell’riutilizzo di questa melodia, essendo entrambi incentrati sul tema del sonno: *Le stagioni* “Komm, holder Lenz! Des Himmels Gabe, komm! Aus ihrem Todesschlaf erwecke die Natur!” [trad. “Vieni, dolce primavera! Dono del Cielo, vieni! Risveglia la natura dal suo sonno mortale!”]; *Scala di seta*: “Dorme ognuno in queste soglie, / ma qualcun veglia in giardino. / Il momento è omai vicino / e la scala io vo’ calar”.

CL  
T  
CE  
R  
D  
B

va - da in fu - mo va - da in fu - mo a di - le - guar  
va - da in fu - mo va - da in fu - mo a di - le - guar  
- guar a di - le - guar a di - le - guar a di - le - guar a di - le - guar ho pa - u - rache il mio so - gno va - da in fu - mo va - da in fu - mo a di - le - guar  
- guar a di - le - guar a di - le - guar a di - le - guar a di - le - guar ho pa - u - rache il mio so - gno va - da in fu - mo va - da in fu - mo a di - le - guar  
a di - le - guar a di - le - guar a di - le - guar a di - le - guar ho pa - u - rache il mio so - gno va - da in fu - mo va - da in fu - mo vada in fumo a di - le - guar  
a di - le - guar a di - le - guar a di - le - guar a di - le - guar ho pa - u - rache il mio so - gno va - da in fu - mo va - da in fu - mo vada in fumo a di - le - guar  
a di - le - guar a di - le - guar a di - le - guar a di - le - guar ho pa - u - rache il mio so - gno va - da in fu - mo va - da in fu - mo vada in fumo a di - le - guar

quanto nel coro “Die Himmel erzählen die Ehre Gottes” che chiude la prima parte della *Creazione* (n. 13):

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

The hea - vens are tel ling the glo ry of God the won der of his work di splays  
ment the hea vens are tel ling are tel ling the glo ry of  
hea vens are tel ling the glo ry of God the won  
ment the hea vens are tel ling the glo ry of God the won der of hos

//

S  
A  
T  
B

di splays the fir ma ment di splays the fir ma ment  
God the won der of his work di splays the fir ma ment  
der of his work du splays the fir ma ment  
work di splays the fir ma ment di splays the fir ma ment

In Haydn tale successione accordale parte dal Do maggiore d’impianto e si dipana attraverso DO 7 (III) – SI b 7 dim - DO 7 (III) – mi (II) – DO 7 – LA 7 (I) - rit. sul re – re 7 (I) – SOL 7 (II) – rit. sul DO - la 7 dim. – LA b 7 – DO (II) – SOL – DO: da notare come il movimento armonico sia dettato dalla linea del basso, un insistente moto cromatico ascendente iniziale che tocca le note Si bemolle, Si naturale, Do, Do diesis e Re (*range* di una terza maggiore) il quale implica la presenza

di accordi in II o III rivolto. Per coglierne le affinità col passo della *Cenerentola* basta seguire l'omologa propulsione ascendente del basso sulle note Si, Do, Do diesis, Re, Re diesis - grazie anche alla simile figura anapestica che contraddistingue il ritmo di entrambi – nonché il comune rapporto funzionale tra gli accordi. In Rossini il tutto è altamente semplificato: dopo l'iniziale RE – RE 7 (III), l'armonia è data dal semplice bicordo Fa# - La, sul quale il citato movimento ascendente del basso produce gli accordi di SI 7 – do 7 dim. – fa# minore (II) – RE – SI 7 (I), concludendosi con un simile successione tra dominante della dominante (MI) – dominante (LA 7) –Tonica (RE) – 7 diminuita, che prelude alla cadenza finale RE (II) – LA – RE. Seppur ridotta all'osso, l'effetto all'orecchio della successione armonica rossiniana è identico all'originale haydniano, solo un tono sopra, e la sospirata conquista finale della tonica – che sembra non giungere mai, degno espediente di un Finale - è resa in modo chiaro ed al contempo originale.

In ultima analisi, si confronti la vicinanza semantica di “E luce fu” (“Und es ward Licht”) dalla *Creazione* (n. 1) con il ritorno della luce nel *Mosè* rossiniano (“Eterno! Immenso! Incomprensibile dio”, n. 2). Armonia, strumentazione, vocalità, piani dinamici (da *p* a *ff*) e sonori: tutto concorre in questo punto a riecheggiare i simili espedienti retorici adottati dal maestro di Rohrau, tanto che la tonalità di base è la medesima (Do maggiore), reminiscenza ai limiti dell'inconscio in un autore che, per sua stessa ammissione, ne conosceva gli oratori “a memoria” (§1).

Le capacità assimilatrici rossiniane, è ovvio, non si sono certo limitate ad Haydn<sup>254</sup>: anche Mozart o Beethoven furono fonti da cui trarre ispirazione (il salisburghese più dell'autore dell'*Eroica*)<sup>255</sup>; è tuttavia nella produzione haydniana che i riscontri si fanno maggiormente evidenti e, come per altre istanze già prese in considerazione, anche qui vi sono alcune influenze superficiali ed altre che affondano le radici nel tessuto connettivo della composizione, in aspetti comprensibili solo a livello analitico.

Con la disamina di quest'ultima categoria si conclude la prima parte dell'indagine, incentrata sulle nozioni bio-bibliografiche della giovinezza rossiniana e sulla definizione di un vocabolario minimo dello stile di Haydn; che i due autori parlassero una lingua con molti punti in comune può essere assunto come dato plausibile, in vista dell'imminente addentrarsi in tre degli aspetti maggiormente caratteristici della produzione rossiniana quali la produzione sinfonica (le sinfonie d'opera) quella

---

<sup>254</sup> Tracce di Haydn non si trovano solo nel Pesarese: la più nota si ha nella sinfonia per *Emma di Antiochia* (1834) di Mercadante, nel quale il tema della banda fuori scena altri non è che l'inciso popolareggiante del Finale della sinfonia n. 104.

<sup>255</sup> Un chiaro esempio di reminiscenza beethoveniana si ha nell'*Elisabetta regina d'Inghilterra*, ove il terzetto Elisabetta- Matilde-Leicester “*Pensa che sol per poco*” (n. 8) cita testualmente (anche nel Do maggiore d'impianto) l'*Allegro moderato* del Quartetto op. 29 (G. CARLI BALLOLA, *Rossini* cit. p. 178)

cameristica (le *Sonate a quattro*) e quella drammatica (l'organizzazione di arie, insiemi e finali concertati), tenendo sempre come costante riferimento non solo la figura dell'autore della *Creazione*, ma anche – per quanto possibile – il limite cronologico 1804–1814, con eventuali deroghe dettate da preziosi esempi di immediata contestualizzazione.

Se, come ebbe a dire E.T.A. Hoffman, “la musica di Haydn sembra scritta prima del peccato originale”<sup>256</sup>, nel lavoro del più giovane Pesarese è esattamente questa componente – mi si passi il termine – demiurgica che si cercherà di ritrovare, una tendenza a priori all'ordine ed alla calcolata struttura complessiva della composizione che egli non condivide con nessun operista a lui coevo, e che rimanda direttamente al *modus scribendi* haydniano: gli altri, in effetti, l'appellativo di *Tedeschino* non se l'erano guadagnato.

---

<sup>256</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico* cit. p. 369, riflessione originariamente contenuta nelle *Kresileriane*

## 3 – LE SINFONIE

“Rossini sembra scolaro dell’ Haydn  
nell’adattare la musica agli strumenti”

(G. CARPANI, *Le Rossiniane*)

### 3.1 Premessa analitica

La produzione sinfonica rossiniana è sempre stata oggetto di notevole popolarità, alla quale è spesso stata legata la sopravvivenza di un titolo al di fuori del suo contesto scenico: ad es. *La gazza ladra* o *La scala di seta*, poco allestite per decenni, le cui sinfonie tuttavia non sono mai uscite di repertorio. È caso raro quello di un operista eminente ed universalmente acclamato che abbia saputo incidere sui gusti del pubblico anche con la sua produzione strumentale, tanto che gli unici paragoni ragionevoli nonostante le specifiche diversità sono quelli con Mozart e Wagner.

Del resto, il genere strumentale è stato sin dagli inizi banco di prova per il giovane pesarese, come dimostrano le sorprendenti *Sonate a quattro* (1804) al pari dei tentativi nell’ambito sacro risalenti a Lugo <sup>1</sup> e delle prime prove nel genere operistico (*Demetrio e Polibio*, 1806 ).

Le sinfonie cosiddette “giovanili” a noi giunte ed attribuibili con certezza alla penna rossiniana <sup>2</sup> risultano essere cinque: la sinfonia “al Conventello” (1806), la sinfonia per *Demetrio e Polibio* (1806) la Sinfonia in Re “di Bologna” (1808), la *Grand’ Overture obbligata a Contrabbasso* (1807-1810?) e la Sinfonia in Mib (1809), delle quali ci si occuperà più avanti. Questi lavori non presentano soluzione di continuità con le sinfonie avanti l’opera realizzate a partire dal 1810 (quella in Mib diverrà l’*ouverture* dell’esordio, impiegata ne *La cambiale di matrimonio*) e forniscono un utile punto di partenza per cogliere quelle evoluzioni strutturali che porteranno di lì a pochi anni alla formazione di un’architettura solida, riproducibile e modulare, che Philip Gossett ha giustamente definito “archetipo”. <sup>3</sup>

La logica che informa tali le sinfonie è riconoscibile sia per quanti abbiano scarsa dimestichezza con questo repertorio che per gli analisti, tanto da poter facilmente scoprire i casi di apocrifo <sup>4</sup>; essa

---

<sup>1</sup> PAOLO FABBRIO, *Die Sakralmusik aus Lugo und die Jugendwerke Rossinis*, in “La Gazzetta”, Deutsch Rossini Gesellschaft XI, 2001, pp. 4-25.

<sup>2</sup> Vi sono dei lavori che, pur essendo storicamente entrati nella bibliografia rossiniana vengono oggi dichiarati come spuri sulla base di indagini stilistiche: è il caso della sinfonia cosiddetta “di Odense”, cfr. PHILIP GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini*, BCRS n. 1-3, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979, p. 120.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 13 – 30.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 93 - 121

non è però frutto solo dell'ingegno del loro autore e trova nell'eredità austro-tedesca modelli di riferimento sui quali si è innestata la propria autonomia.

L'idea è quella di affrontare anzitutto i componenti di questo archetipo alla luce della scrittura classica (ed haydniana in particolare, come parzialmente fatto nei capitoli 2.3.2-2.3.4), per poi iniziare un *iter* cronologico in tre *tranches* che possa illustrare i tentativi altalenanti, le conquiste decisive ed il superamento formale di tale modello, confrontandolo successivamente con quelli messi in pratica dagli autori coevi o immediatamente precedenti.

## 3.2 L'archetipo

Si è menzionato pocanzi l'archetipo; eccone in breve la macrostruttura <sup>5</sup>:

<i>sezione</i>	<i>frazione</i>	<i>tonalità</i>
Introduzione		I - V
Esposizione	Tema A	I
	Ponte	I - [...] - II - V
	Tema B	V <sup>6</sup>
	Crescendo	V
	Cadenze	V
Transizione		V - [...] - V
Ripresa	Tema A	I
	Ponte	VI b - [...] - V
	Tema B	I
	Crescendo	I
	Cadenze	I

La stabilizzazione di questa struttura si ha, dopo tutta una serie di tentativi, a partire da *L'inganno felice* (1812), ed è di questi lavori che tratteremo nel paragrafo seguente. A fronte di un tale schema costruttivo bisogna ammettere che non vi sono due sinfonie esattamente simili tra loro, poiché ognuna ha al suo interno piccole o grandi deroghe che la rendono unica, e non sovrapponibile completamente al modello. Quest'ultimo è perciò da guardarsi con lo stesso spirito col quale ci si avvicina alla *forma sonata* – più un' astrazione analitica che un reale *vademecum* per i compositori <sup>7</sup> - della quale l'archetipo rossiniano è chiaro retaggio.

<sup>5</sup> Ivi, p. 13; la terminologia è lievemente diversa rispetto a quella utilizzata da Gossett (es. *transizione* in luogo di *modulazione*) ed è giustificata dal fatto che, a mio avviso, la frazione tra Esposizione e Ripresa è sì una modulazione a tutti gli effetti – dalla dominante si deve tornare alla tonica - ma il rischio è quello di confonderla con la modulazione strettamente intesa come improvviso cambio di tonalità, cosa che qui non avviene in maniera così esplicita. Seppur con questa variazione terminologica, l'assetto complessivo è invariato.

<sup>6</sup> se il Tema A è in tonalità minore, B sarà al relativo maggiore nell'esposizione e (es. nella sinfonia de *La gazza ladra* o di *Aureliano in Palmira* / *Elisabetta regina d'Inghilterra* / *Barbiere di Siviglia*)

<sup>7</sup> Impossibilità di classificazione univoca secondo la quale sarebbe più corretto utilizzare il plurale *forme sonata*, come Charles Rosen nell'omonimo testo (ed. italiana Torino, EDT, 2011)

Sia nel sonatismo classico che in questa sua versione italica <sup>8</sup> vi sono delle componenti precise, rispondenti ad altrettanto precise funzioni armonico-formali, ognuna dotata di particolari caratteristiche alle quali – seppur alla luce della flessibilità sopradetta – Rossini non rinuncerà mai, perlomeno nei casi in cui sceglie la sinfonia piuttosto che il semplice preludio come brano di apertura. Si parlerà alla fine del capitolo (§3.5) di quanto questa prassi sia stata diffusa tra gli operisti delle prime decadi del XIX secolo, nessuno dei quali ne fa un uso così standardizzato come Rossini.

### 3.2.1 Introduzione

Tutte le sinfonie d'opera rossiniane presentano una generale bipartizione, avendo un'introduzione lenta a precedere una più ampia sezione veloce. Questa, come si evince dalla tabella, non è una soluzione originale di Rossini, ma è presente in numerosi esempi antecedenti:

autore	opera	anno
Gluck	<i>Alceste</i>	1767
	<i>Ifigenia in Aulide</i>	1774
Salieri	<i>La grotta di Trofonio</i>	1785
Mozart	<i>Don Giovanni</i>	1787
	<i>Così fan tutte</i>	1790
	<i>Il flauto magico</i>	1791
Cimarosa	<i>Penelope</i>	1795
	<i>Gli Orazi e Curiazi</i>	1797
Mayr	<i>Che originali!</i>	1798
	<i>Ginevra di Scozia</i>	1801
	<i>Elisa</i>	1804
Päer	<i>Griselda</i>	1798
	<i>Camilla</i>	1799
	<i>Leonora</i>	1804
	<i>Agnese</i>	1809

Come fatto notare da più parti <sup>9</sup>, il precedente storico più probabile è da ricercarsi nelle sinfonie haydniane: non solo nelle *Londinesi* (1791-'95) ma in lavori precedenti quali le n°57 (1774) n°73 (1782) n°75 (1781) e n°86 (1786), architettura originata con tutta probabilità dalla fusione in un

<sup>8</sup> La bipartizione Introduzione lenta vs movimento veloce è tipica non solo di certi movimenti di sonata, ma anche di una forma più italianizzata di sinfonia o *ouverture*, cfr P. FABBRI, *Sinfonie giovanili* in Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, Pesaro, Fondazione Rossini, 1998, p. XXVI

<sup>9</sup> P.GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit, p.14, SUSANNE STEINBECK, *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen*, München 1973.



unico movimento dei primi due Lento–Veloce tipici della sinfonia *da chiesa* (come le haydniane n°26 “Lamentatione” – 1774/’75 - n°49 “la Passione” - 1768 - o n°52 – 1771/ ‘72) <sup>10</sup>.

Haydn tende a strutturare le sue introduzioni con le seguenti caratteristiche:

- lenti arpeggi sull’accordo di tonica
- graduale arrivo del *tutti*
- successione di ritmi puntati
- brevi escursioni nelle tonalità minori (se la tonica è minore, viceversa)
- pedale di dominante <sup>11</sup>

A questi tasselli formali se ne aggiungono degli altri, più inerenti alla sfera espressiva, alla stregua di ascisse ed ordinate in un unico piano cartesiano:

- temi iniziali sulla triade o sui gradi fondamentali della tonica
- cambiamenti di tessitura orchestrale
- costante suddivisione della pulsazione ritmica
- uso di moduli ritmico-melodici ripetitivi <sup>12</sup>

Non sempre tutti i parametri sono presenti contemporaneamente, <sup>13</sup> tuttavia vengono previsti nella gran parte delle introduzioni lente haydniane. Si provi a confrontarli con le caratteristiche che, viceversa, Rossini fissa e sfrutta nell’archetipo, la cui introduzione è essenzialmente tripartita:

- prima parte: robusti accordi orchestrali (improvvisi o raggiunti dopo breve crescendo) lasciano seguito a passaggi più dolci
- seconda parte: fa capolino un tema lirico e cantabile, prevalentemente affidato ad uno strumento a fiato solista

---

<sup>10</sup> Sull’argomento tra gli altri JAMES WEBSTER, *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge University press 1991, p. 259 e sg; DAVID SCHROEDER *Orchestral music and concertos in "Cambridge Companion to Haydn"*, edited by Caryl Clark, Cambridge University Press 2006, p. 95 - 111

<sup>11</sup> ETHAN HAIMO *Haydn's SymphonicForms: Essays in CompositionalLogic*, Oxford University Press, 1995, p. 129

<sup>12</sup> GRETCHEN A. WHEELOCK, *Haydn's Ingenious Jestings with Art: Contexts of Musical Wit and Humor*. New York, Schirmer Books, 1992, p. 120.

<sup>13</sup> Un buon esempio, tra i meno noti, è rappresentato dall’Adagio introduttivo della sinfonia n.99

- terza parte: brevi incisi ripetute, quasi un ostinato, accompagnate da un generale decrescendo orchestrale (tanto nelle dinamiche quanto per sottrazione di timbri).<sup>14</sup>

Le affinità funzionali tra i due modi di procedere sono forti: la prima parte rossiniana rappresenta una sorta di sintesi dei primi tre moduli haydniani, la seconda prevede talvolta l'escursione in tonalità minori (che vi sia un solista o meno) mentre il pedale di dominante è il punto d'arrivo di entrambi i compositori, così da poter iniziare la frazione veloce sulla tonica.

Anche espressivamente Rossini ed Haydn sono vicini: se la prima parte in un'introduzione del Pesarese serve a definire la tonica del brano (talvolta con temi che sfruttano per questo motivo la triade fondamentale), i cambiamenti di tessitura e l'emersione di registri puri hanno luogo nella seconda parte (affidata ai solisti), mentre la parte conclusiva è, come in Haydn, caratterizzata da ostinati ritmici e melodici e costante pulsazione dell'*ictus*.

Tali affinità si possono esemplificare riconoscendo il modello haydniano nell'introduzione lenta di una tra le prime sinfonie nelle quali l'archetipo è presente nella sua forma compiuta, quella de *L'Italiana in Algeri* (1813): essa si apre con un inciso affidato agli archi in pizzicato, che serve a definire la tonica - Do maggiore - anche attraverso una brevissima escursione alla dominante)

Andante  
Pizz.  
I. Violini  
II. Violini  
Viola  
Violoncelli  
Contrabbassi  
p

<sup>14</sup> P. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit. p. 16

Improvvisamente l'orchestra si espone in un *tutti* sforzato ed imperioso, dal quale emerge il registro dell'oboe solista

Musical score for orchestra and strings, measures 9-10. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor in D (Cor. Do), Trumpet in D (Trb. Do), Trombone (Trba.), Trombone in C (Tp.), and Cymbal (C.C.). The woodwinds and brass are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe part is marked with a solo line and a dynamic of *p*. The strings are marked with *Arco* and *Pizz.* (pizzicato).

Cambiano i registri orchestrali (abbandono del pizzicato, entrano gli accordi dei fiati) ed un ostinato conduce l'armonia nella regione di Do minore

Musical score for orchestra and strings, measures 11-14. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Bassoon (Fg.), Cor in D (Cor. Do), Trumpet in D (Trb. Do), Trombone (Trba.), Trombone in C (Tp.), and Cymbal (C.C.). The woodwinds and brass are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe part is marked with a solo line and a dynamic of *pp*. The strings are marked with *Arco* and *Pizz.* (pizzicato). The score is marked with a section letter 'A' at the beginning of measure 11 and at the end of measure 14.



prima che l'orchestra ritorni al gesto iniziale (archi in pizzicato) ed oboe e clarinetto ripetano lo stesso inciso, su di un V grado prolungato, che servirà ad introdurre la tonica nella sezione veloce che segue.



Vi sono lavori dove questo modello viene rispettato di meno ed altri dove è letterale (es. *Semiramide*); man mano che Rossini affinerà sia la forma che la tecnica, emergerà la caratteristica forse più saliente di quest' eredità: la germinazione motivica e le tendenze monotematiche, che già dall'introduzione legano l'intero materiale del brano agli orizzonti che esso percorrerà. Ciò si evince dalle sinfonie successive, segnate da crescente coesione motivica che raggiungerà l'apice nel *Turco in Italia*.

Questa germinazione e contemporanea propulsione, riconosciuta come tipica della scrittura haydniana <sup>15</sup>, assurge nelle *Londinesi* a vera *conditio sine qua non*; si veda ad esempio il primo movimento della sinfonia n°101 "L'orologio". La scala ascendente dell'*Adagio* introduttivo

<sup>15</sup> "Questa sensazione che il movimento, lo sviluppo e il percorso drammatico di un'opera sono latenti nel materiale, che il materiale stesso può liberare tutte le proprie potenzialità cosicché la musica ne venga letteralmente spinta in avanti, invece che dispiegarsi tranquillamente come nel barocco, fu il maggiore contributo di Haydn alla storia della musica" (CHARLES ROSEN, *Lo stile classico, Haydn Mozart Beethoven*, Milano Feltrinelli, 1979, p. 137).

Adagio

è lo spunto iniziale dal quale traggono origine tanto il primo tema

Presto

che il secondo, per inversione del moto

senza contare il suo utilizzo nella frazione cadenzale che conclude l'esposizione <sup>16</sup>

e l'uso estensivo ed intensivo che se ne fa nello sviluppo. Tale organicità di scrittura si ritrova ad esempio in Beethoven, mentre non è altrettanto peculiare dello stile del suo maggior contemporaneo: tra le sinfonie della maturità, Mozart è meno legato ad un'introduzione *ad hoc* di

<sup>16</sup> Caso altrettanto palese si ha nella n. 103, con l'inciso iniziale simile al *Dies Irae* che fornisce il materiale melodico per tutto il I movimento, cfr D. SCHROEDER *Melodic Source Material and Haydn's Creative Process* in "Musical Quarterly" 68, n.4 1982, pp. 496-515

ampio respiro, con qualche rimarchevole eccezione (si pensi alla sinfonia n°38 “Praga”, che ne ha una di così ampie proporzioni da essere rimasta insuperata sino alla *Settima* beethoveniana), che però non presenta quel tratto di assoluta coesione motivica con l’*Allegro* che segue riscontrato in Haydn<sup>17</sup>. Rossini, come vedremo, tende a medesime istanze.

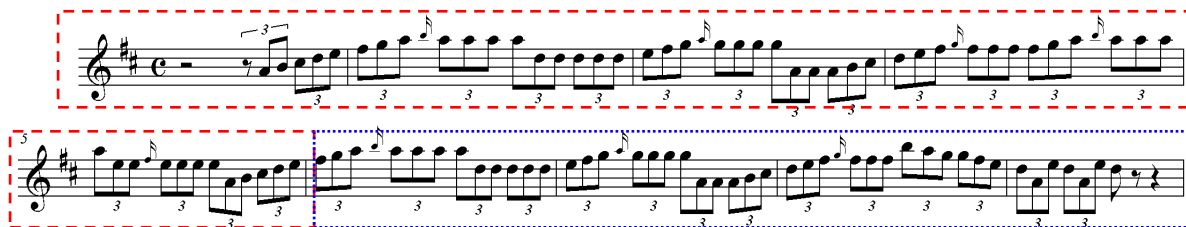
### 3.2.1 Esposizione

#### - Tema A

Il primo tema (tema A) è generalmente affidato agli archi ed ha un taglio di natura ritmica, con frasi simmetriche (generalmente occupa un numero di battute che è multiplo di 4) tendenti alla progressiva ripetizione di un’idea melodica; è annunciato in *piano* e la tonalità nella quale è concepito – la tonica – può anche essere al relativo minore (es. *Aureliano in Palmira* o *La gazza ladra*). Sovente la divisione della pulsazione è ternaria (6, 9, 12 ottavi): la semplicità armonica, la ripetitività del motivo e la ternarietà lo fanno assomigliare ad un ritmo popolare di saltarello o di tarantella.<sup>18</sup>

In realtà questa rigida struttura subisce nell’articolazione delle frasi una graduale mutazione già da alcuni lavori risalenti alle prime stagioni dell’agone operistico, quali *La pietra del paragone* e *Sigismondo*, e le peculiarità del tema A rossiniano subiscono da questo punto in avanti un’ evidente cambiamento; non sono l’orchestrazione o la pulsazione a cambiare (già vi erano stati temi A esposti alternativamente da archi e fiati ed in pulsazione binaria, es. ne *La scala di seta*), ma la serrata aderenza del ritmo armonico rispetto all’incedere della frase melodica.

Si veda un esempio di tema A prototipico, tratto dalla sinfonia de *L’inganno felice*



<sup>17</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico* cit, p. 393

<sup>18</sup> “Tutta la tradizione musicale dell’opera buffa conserverà sino a Rossini certi idiotismi che dalla musica popolare erano migrati nel sistema colto del linguaggio melodrammatico [...] basti pensare a certi ritmi composti in 6/8, 9/8 o 12/8” (PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera: Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984 p. 126)

Il metro è binario, la pulsazione ternaria, ed è concepito come molti dei temi delle *Sonate a quattro*, ossia con un antecedente (in rosso) alla tonica che si conclude alla dominante - grazie ad una *half cadence* (HC) o semi-cadenza<sup>19</sup> - ed un conseguente che ripristina la tonica per favorire la ripetizione integrale del tema: procedimento che, per analogia con la pratica medievale, si può definire di *ouvert* e *clos*. A questa concezione si possono ricondurre anche i primi temi delle più giovanili tra le sinfonie, e si può affermare che tale fosse la prassi preferita del Rossini di allora.

Ma già nella Sinfonia in Mib (poi associata alla *Cambiale di matrimonio*) qualcosa inizia a mutare; il tema A non è più simmetrico, e non presenta il meccanismo *ouvert-clos* atto alla sua ripetizione. Vi si insinua una destabilizzante tendenza al II grado minore (Fa minore) che, con la sosta conseguente dovuta alla pausa, dà un'impressione di progressivo allentamento del ritmo armonico, quasi un'indeterminata vaghezza prima dell'energico e risoluto ponte (*tutti e fortissimo*) che gli segue dappresso:



Questo primo tentativo verrà poi ampliato e raffinato da Rossini, che inizierà a coniugare le dispersioni della tensione momentanea con ripetizioni via via più incisive del tema stesso (dovute ad es. all'intensificarsi dell'orchestrazione), ingegnoso procedimento che consente così di non perdere la tensione complessiva crescente risolta poi dalle tempeste di note del ponte. Si può avere un'idea cronologica dello sviluppo di tali ampliamenti architettonici, dalla semplice doppia esposizione del tema (con, però, un evidente arresto tra le due) de *La pietra del paragone* / *Tancredici* si allineano *Turco in Italia*, *Torvaldo e Dorliska*, *La Gazzetta* / *Cenerentola* nonché le due sinfonie con tema A in tonalità minore, *Aureliano in Palmira* / *Elisabetta* / *Barbiere* e *La gazza ladra*, sino a giungere a triplici esposizioni, che presentano di conseguenza due importanti arresti tra le enunciazioni, come in *Sigismondo* / *Otello* (nell'esempio) *Maometto II*, *Semiramide* e *Le siège de Corinthe*



<sup>19</sup> WILLIAM E. CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, 1998, p. 11

Questa evoluzione è del tutto coerente con lo sviluppo e le necessità espressive del Rossini maturo, partito da semplici temi dall'andamento I-V-I sino all'esplorazione di nuove possibilità armoniche, compresa l'eventualità di rallentare il ritmo solo per poterlo poi accelerare lasciando libero sfogo alla potenza dell'orchestra.

Sia l'architettura dei temi A giovanili che quella della maturità artistica trovano nella musica di Franz Joseph Haydn esempi importanti, nei quali si nota un'analogia complessità strutturale man mano che lo stile si fa più maturo e definitivo; ecco un bell'esempio di tema quasi elementare in 12/8, con *ouvert e clos* destinato ad una semplice riesposizione, tratto dal Finale della sinfonia n°83 "La poule"

//

oppure quest' altro, dal Finale della n°90 (che assume in sé anche qualcosa di mozartiano, nella ripetizione con l'aggiunta dei fiati, raddoppio che avviene sovente nella strumentazione di questa particolare tipologia di temi.

//



//

Nelle *Londinesi*, permangono dei temi dalla semplice ripetizione con *ouvert* e *clos* (come nel caso del Finale della n°92 “Oxford”) <sup>20</sup>:

<sup>20</sup> Sull'appartenenza della “Oxford” alle Parigine non vi dovrebbero essere dubbi (anch'essa venne scritta per la loggia del Conte d'Oigny); tuttavia, pur nascendo in quel contesto, è noto che Haydn, appena giunto in Inghilterra e non aveva sprovisto di lavori *ex novo*, la diresse durante la cerimonia di conferimento della laurea *honoris causa* ad Oxford (da cui il nome); *ergo*, vi è chi la considera alternativamente una Parigina o una sosta tra queste e le Londinesi. È indubbio in verità che sia assimilabile a queste ultime per molte macro e micro caratteristiche, non ultima l'enigmatica Introduzione iniziale. Robbins Landon, massimo nume haydniano dei nostri tempi, la ascrive al gruppo di cinque sinfonie (n. 88-92) non appartenenti né alle une né alle altre. *Ipsa dixit*.

**Presto**

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello obbligato  
[Violoncello e] Basso

//

8

//

17

//

25

questa è una caratteristica che le melodie haydniane mostreranno sino alla fine (ad es. nei Finali delle sinfonie n.97, 98,101, 103 e nel I movimento della n.93) com'è ben esemplificato dal IV movimento della n°104 “London”

**Allegro spiritoso**

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli e Contrabassi

//

Più matura l'idea che un inciso iniziale possa essere ripetuto più delle due canoniche volte; essa fa capolino negli ultimi lavori sinfonici, quali il Finale della n°94 e, ancora più evidente, nel Finale della n°96 "Il miracolo"

**Vivace (assai)**

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Basso

//

//



In altri casi Haydn utilizza l'espedito di un doppio ritornello iniziale A-A'-A'-A': così facendo la triplice esposizione viene ulteriormente ampliata, ed il tema risulta esposto fino a 4 volte prima del *tutti* in *fortissimo*, come avviene nei Finali delle sinfonie n°93, 99, 101 e 102 e nel Finale del quartetto op.76 n.5.

Questo per quanto riguarda la forma ed il numero di ripetizioni cui un tema può essere soggetto; oltre a questi parallelismi, si è visto come in Rossini ogni esposizione si arricchisca di una *nuance* che potremo definire "di rarefazione" - tramite l'accorto uso della modulazione armonica, delle pause e del variare della densità orchestrale - così da creare l'impressione di disperdersi, o perlomeno di perdere il filo del discorso.

Esempi di tale spaesamento sono molteplici in Haydn (il tema drammaticamente interrotto in tre incisi nel I movimento della sinfonia n.83): si confronti il tema del I movimento della sinfonia n°39, con le sue pause angoscianti e le continue esitazioni che spezzano l'andamento del tema



con il tema A della sinfonia di *Eduardo e Cristina / Matilde di Shabran*, altrettanto indeciso e misterioso

Allegro Brillante

//

O ancora, l'affinità anche melodica tra le cadenze intermedie dell'inciso iniziale dell'op.76 n.2, IV con i temi A delle sinfonie di *Sigismondo* (poi usato in *Otello*), *Semiramide* e *Siège de Corinthe* sopra descritti (si noti la pausa con corona dopo il salto ascendente)

FINALE. VIVACE ASSAI

Inoltre in Haydn questo espediente può prendere sovente i connotati di un palese *humour* ; un buon esempio si trova nella sinfonia n°60 "Il distratto" (I movimento) nel quale il tema viene allungato

fino all'inverosimile e, tramite la ripetizione quasi ossessiva di una cellula ritmico-melodica, fornisce l'ideale rappresentazione musicale della sbadataggine del protagonista <sup>21</sup>



In Rossini questo assottigliarsi del tessuto orchestrale, parallelo al rilassamento del ritmo, diventa un potente materiale di raccordo, e lo si ritrova talvolta come articolazione tra le esposizioni del tema A, come nell' *Aureliano/Elisabetta/Barbiere* o ne *La gazza ladra* (esempio) anche qui giocato su un improvvisa perdita di rotta ed un allentamento del ritmo armonico



Si è già detto delle caratteristiche assimilabili a danze popolari che possiedono alcuni temi A rossiniani; anche alcuni temi delle *Parigine* e delle *Londinesi* derivano effettivamente da balli (vi si possono riconoscere delle contraddanze) <sup>22</sup> tendenza che Haydn ha sempre secondato, tanto nei quartetti (i Trii) che nell'ambito sinfonico (su tutte il Finale della n.82 "L'ours"). L'affinità si coglie avvicinando pagine dell'uno e dell'altro, come i citati temi A di *Sigismondo* e *L'inganno felice* con il tema del Finale della sinfonia n.100 "Militare"



<sup>21</sup> ELAINE R. SISMAN, *Sinfonie teatrali di Haydn in Haydn*, a cura di Andrea Lanza, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 107-156

<sup>22</sup> Segnatamente nei movimenti introduttivi delle Sinfonie n. 83, 87, 89, 90, 100 e 103. (D. SCHROEDER, *Melodic Source Material* cit. p. 302

Sulle eventuali fonti popolari di certo tematismo rossiniano non esistono studi sistematici – che anzi sarebbero più che mai d'uopo -; tuttavia basti il facile paragone tra gli innumerevoli temi simili a questi che si possono estrapolare dallo sconfinato catalogo del Pesarese e la notissima *soirée musicale* “La danza”, sorta di tarantella stilizzata (e, mi si passi il termine, nobilitata) ma corrispondente in tutto e per tutto ai caratteri del suo progenitore popolaresco, secondo lo stesso *modus operandi* haydniano.

## - Ponte

Le caratteristiche tipiche di un ponte rossiniano dell'esposizione sono riassumibili in due concetti, l'uno motivico e l'altro armonico: esso si compone sempre di un inciso estrapolato da materiale che a questo punto della sinfonia è già stato presentato (l'introduzione, o il tema A) e conduce, tramite una serie più o meno complessa e articolata di modulazioni - che si concludono sul II grado maggiore - all'area della dominante (tema B). Nel ponte – al contrario di quanto accade nella ripresa, caratterizzata da un'interessante virata armonica – vi è continuità tonale con la tonica; esso ci è tuttavia presentato come sezione ben distinta dal tema A, del quale conserva la spinta dinamica ma che sovrasta grazie all'introduzione di una strumentazione a piena orchestra in *fortissimo*.

In questa sezione si verifica il maggiore allontanamento dalla tonica dell'intero arco sinfonico: in certi lavori la varietà è minima (es. *Il signor Bruschino*), mentre in altri lo spettro è così ampio che per approdare dal I al V grado vengono impiegate anche cinque diverse tonalità (*Il turco in Italia*).

Queste due ultime caratteristiche portano ad una considerazione: in una composizione classica o del primo romanticismo (sia essa un movimento sinfonico, di sonata o di quartetto) il segmento nel quale si ha il massimo dell'escursione armonica ed al contempo l'*acme* dello spessore linguistico (e a volte dinamico) è senza dubbio lo sviluppo<sup>23</sup>; si può arrivare ad ipotizzare che una tale profusione di mezzi nel ponte sia il dazio che Rossini volontariamente paga all'equilibrio complessivo della sinfonia, dato che nel suo archetipo lo sviluppo è assente? Viste le caratteristiche di fissità armonica e timbrica delle due grandi componenti del suo sinfonismo (i temi A e B), probabilmente si sarebbe portati a dire di sì, ma è necessario fare un passo indietro.

Nell'ambito della *Wiener Klassik* il ponte tra A e B ha la tendenza ad essere presentato in *fortissimo* e a piena orchestra (talvolta lo è anche A), ma non si inoltra mai in tonalità distanti dal suo obiettivo - che è la dominante – né tantomeno assume una stilizzazione ed una divisione netta rispetto all'andamento di A, al quale è spesso interconnesso e correlato: di simili esempi il catalogo

---

<sup>23</sup> PIERO RATTALINO, *La sonata romantica e altri saggi sulla letteratura del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1987, p. 13.

Köchel e van Hoboken sono pieni, quali il ponte del Finale della sinfonia n. 91, che col suo vasto respiro armonico unito alla regolarità della struttura ed all'iterazione motivica si può considerare come il prodotto classico che più si avvicina alla concezione rossiniana del ponte. Diverso discorso merita lo sviluppo: in esso vi è la massima distanza dai poli tonica – dominante e, per sua stessa natura, riassume e varia il materiale col quale la sinfonia si è fin ora data una prima articolazione nell'esposizione.

Rossini, quando si accinge a scrivere un ponte, non ha un' esposizione completa su cui lavorare, ma solo un'introduzione ed un tema A; la logica tuttavia è la stessa che si adopera nell'organizzare uno sviluppo: estrarre dalla cava aperta lo stesso tipo di materiale ed usarlo per costruire l'arco del ponte. È questa analogia con lo sviluppo a farlo apparire come una sezione nettamente cangiante rispetto ad A (e B) ed ecco anche spiegato il perché talvolta egli possa decidere a cuor leggero di rinunciarvi completamente nella ripresa: essendo uno sviluppo "in sedicesimo", il posto più consono dove collocarlo nella mappa acustico-mentale di questa *forma sonata sui generis* è sicuramente prima della riaffermazione finale della tonica (ossia B nella ripresa)

Il ponte de *Il turco in Italia* fornisce un buon esempio di questa teoria: non solo Rossini vi rinuncia nella ripresa (§ 3.3) ma è particolarmente fantasioso nella sua architettura armonica: la successione delle tonalità è infatti Re – La 7 – Re 7 – Si 7 – Mi 7 – Fa – [sesto aumentato] – Mi (V di V).

Haydn (come del resto Mozart e tutta la generazione classica) si allinea alla tendenza di introdurre l'area della dominante con un passaggio in *fortissimo*<sup>24</sup>, e sovente utilizza gli accordi di settima per iniziare lo sviluppo e destabilizzare l'area della dominante (sin ad es. dalla sinfonia n.55 "Schulmeister")<sup>25</sup>, così come fa Rossini nel *Turco*: il ponte inizia con strepito, e le settime (ben quattro in fila) sono la base del proteiforme andamento armonico. Inoltre, per l'autore delle *Stagioni* ritardare le cadenze con sempre nuove modulazioni che allontanino dalla tonica è una prassi irrinunciabile, non solo negli sviluppi – loro *habitat* naturale - ma anche in movimenti insospettati (esemplare, seppur caso a sé, il citato quartetto op. 76 n. 6, senza accidenti in chiave nel tempo lento, per essere libero di spaziare su 13 tonalità diverse).

Ecco dunque che una sezione che secondo il paradigma sonatistico dovrebbe essere null'altro che un riempitivo tra A e B viene elevata al rango di unica sezione di instabilità armonica, nell'inesorabile arsi tra tonica e dominante; una transizione che Rossini rende del tutto evidente e scoperta, senza tentare di nascondere le cuciture, dimostrando anche qui di essere un buon seguace della prassi che Haydn abitualmente adopera nei suoi lavori<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> E.HAIMO *Haydn's symphonic forms* cit, p. 211

<sup>25</sup> Ivi, p.51

<sup>26</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico* cit, p.81



## - Tema B

I temi B nelle sinfonie rossiniane – solitamente esposti alla dominante <sup>27</sup> - sono caratterizzati da una maggiore cantabilità rispetto ai temi A. Altro distinguo, l'enunciazione viene di norma affidata ai fiati, da soli o in combinazioni particolari; in quanto a regolarità superano di norma quella di A, poiché vengono di solito esposti due volte (mai tre) e non subiscono rallentamenti o interruzioni imprevedibili. La riesposizione muta leggermente nell'orchestrazione e vi si possono aggiungere altri strumenti a fiato: ad es. nel tema B de *La gazetta* (riutilizzata in *Cenerentola*) il tema del clarinetto, la seconda volta viene contrappuntato dal borbottare del fagotto.

La doppia esposizione di B è la carta fondamentale della partita; la prassi haydniana, seppur improntata sul monotematismo, prevede specialmente nelle *Parigine* e nelle *Londinesi* dei temi alla dominante nettamente distinti da quelli alla tonica (ad es. nel I movimento della sinfonia n.100, o nel finale della “Oxford” per dirne un paio di evidentissimi), benché generalmente enunciati una sola volta. Le eccezioni ci sono, come nel I movimento della sinfonia n. 93 o nel Finale della n. 98, entrambe con doppia esposizione di B

Una radice più immediata della prassi rossiniana la si potrebbe ricercare in Mozart, dato che egli non solo contempla sovente un secondo tema indipendente ma tende alla doppia ripetizione. Anche qui non mancano le eccezioni, come il tema B del I movimento della “Jupiter”, esposto una volta sola.

Altra caratteristica riconducibile alla concezione mozartiana (§ 2) è quella di cercare la differenziazione di B rispetto ad A mediante il calibrato uso dei fiati (come accade nel I movimento della sinfonia n.40 o nell'*ouverture* de *La clemenza di Tito*); anche in lavori di Haydn vi sono temi B che rispondono a queste caratteristiche, scritti prima delle note influenze che il Salisburghese seppe esercitare sul più anziano collega; tra gli altri nel Finale della sinfonia n.71, nel I movimento delle n.85, 89. e 90.

Passo ulteriore è riconoscere l'architettura dei temi usati nei finali: come visto, la prassi haydniana è quella di concepire dei temi che prevedano nella loro composizione un intervallo di semitono, che li possa caratterizzare sonoramente: <sup>28</sup> è il caso di una gran quantità di temi rossiniani alla dominante,

---

<sup>27</sup> Oppure al relativo maggiore, nel caso in cui A è in tonalità minore.

<sup>28</sup> DAVID WYN JONES, *First among equals: Haydn and his fellow composers in* "Cambridge Companion to Haydn" cit p. 56; esempi tra i molti si ritrovano ne Finale della sinfonia “Oxford” o in quello “degli addii”.

tra i quali quello de *L'Italiana in Algeri* (vedi esempio), *Barbiere*, *Cenerentola*, *Otello e Semiramide*



Seppur votati alla cantabilità, questi temi B hanno una *verve* che nulla ha da invidiare ai temi dei Finali haydniani; anzi, sono molto più affini a questi in termini di continua tensione costruttiva e costanza della scrittura rispetto agli omologhi mozartiani, più inclini al patetico ed all'allargamento del ritmo armonico.

#### - Crescendo

L'energia e la tensione accumulate lungo tutta l'esposizione trovano nelle sinfonie rossiniane la loro catarsi nella sezione del crescendo, divenuta sin dagli inizi un vero e proprio *brand* dello stile del suo autore. Le caratteristiche di un crescendo rossiniano sono riassumibili in una serie di punti:

- frase antecedente-consequente di quattro, otto o sedici battute
- pendolarità tonica-dominante
- triplice ripetizione della frase
- dopo la tripla ripetizione, accelerazione del ritmo armonico e ripetizione di parte del tema un numero pari di volte (due o quattro)
- progressivo intensificarsi del volume
- crescente infittirsi dell'orchestrazione

L'apparente semplicità di questo meccanismo indusse in breve tempo gli epigoni dello stile rossiniano all'imitazione, con risultati assai poco convincenti <sup>29</sup>; questo perché si tratta di una faccenda molto più complessa ed articolata di un semplice inciso ripetuto tre volte a volume crescente

Anzitutto la natura ritmica del tema, dalle caratteristiche ben precise: anzitutto deve seguire una sorta di *Gerüstbau* <sup>30</sup> o "periodo fisico", paradossale quanto mai realistica somma del  $2+2 = 5$ , in

<sup>29</sup> Un caso per tutti, la sinfonia di *Clotilde* (1816), musica di Carlo Coccia, nella quale il procedimento risulta spezzettato, disorganico e incerto, ottenendo così il risultato opposto rispetto alle galvaniche *escalations* del Nostro.

<sup>30</sup> Ossia "impalcatura ad incastro", dove l'ultima battuta di un modulo coincide con la prima del successivo; si veda TRASYBULOS GEORGIADIS, *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano* in *Mozart*, a cura di S. Durante, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 291-315.

cui il membro di quattro battute non è autosufficiente, ma trova piena risoluzione melodica, metrica ed armonica solo nella quinta battuta, che è allo stesso tempo la prima del periodo successivo<sup>31</sup>; si capisce perciò come non tutti i temi siano papabili per divenire degli incisi sui quali imbastire un crescendo<sup>32</sup>.

Armonicamente non vi è una grandissima libertà, dato che ogni rapporto tonale che esuli da quello I-V vi è escluso (generalmente la modulazione avviene a metà del costrutto di quattro, otto o sedici battute, ed il tutto concorre ad affermare la nuova dominante che si instaura nell'esposizione dopo il tema B); anche sintatticamente si è con le mani legate, data l'inflessibilità della tripla ripetizione seguita dall'accelerazione armonica in numero pari. La tavolozza orchestrale è utilizzata con estrema *ratio*, dato che il progressivo utilizzo di nuovi registri (che va di pari passo al volume sonoro crescente, da *pianissimo* a *fortissimo*) avviene nel rispetto della tessitura di ogni strumento, in modo tale da risultare più naturale possibile e secondarne la spinta ascensionale.

Tali caratteristiche pongono il crescendo rossiniano in netto contrasto col suo più immediato antecedente storico, il crescendo di ascendenza *mannheimer*: quest'ultimo, seppur non dissimile nell'uso dell'orchestrazione additiva e nell'iterazione di una cellula melodica, differisce sostanzialmente in ambito ritmico ed armonico. Non vi è pendolarità tonica-dominante (si tratta essenzialmente di un lungo pedale di tonica) e le frasi sono simmetriche ed auto compiute nell'accentazione (2+2 non fa 5 ma, più semplicemente, 4)<sup>33</sup>: nelle *ouvertures* dello *Schauspieldirektor*, *Nozze di Figaro* e *Clemenza di Tito* ve ne sono ottimi esempi. Si vedranno al momento opportuno le differenze tra l'uso del crescendo in Rossini e nei suoi predecessori e contemporanei, da Cimarosa a Generali (a lungo additato come il suo presunto inventore)<sup>34</sup>, da Mozart a Beethoven (quest'ultimo in grande ed inaspettata sintonia col Nostro); ora sono i significati psicoacustici sottesi nella sua realizzazione a meritare un approfondimento.

---

<sup>31</sup> LORENZO BIANCONI, "Confusi e stupidi". Di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 129-161:155. Al "periodo fisico" sopra detto si contrappone il "periodo grammaticale", ove l'andamento è più lineare e prevede la formula *relax*  $2+2 = 4$ .

<sup>32</sup> Il crescendo in Rossini non trova posto solamente nelle *ouvertures*. Esso diviene elemento drammaturgico essenziale in arie, duetti e concertati, generalmente allocato nella Stretta conclusiva, magari come ponte tra le due esposizioni della Cabaletta, ad es. nell'ario di Taddeo con coro "Ho un gran peso sulla testa" da *L'Italiana in Algeri*

<sup>33</sup> EUGENE K. WOLF, *The Symphonies of Johann Stamitz: A Study in the Formation of the Classic Style*, Bonn, Scheltema & Holkema 1981; stupisce che tuttora vi siano autori che assimilano alla pratica del crescendo *mannheimer* (definito anche *Mannheim roller*, il "rullo di Mannheim") anche il diversissimo crescendo rossiniano, vedasi JAMES HEPOKOSKY, WARREN DARCY *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century sonata*, Oxford, Oxford University Press 2006

<sup>34</sup> Sebbene Stendhal nella sua *Vita di Rossini* sia di parere contrario ("A Milano Rossini rubò l'idea dei suoi *Crescendo*, divenuti poi celebri, ad un certo compositore di nome Giuseppe Mosca, il quale andò su tutte le furie"), a nostro parere è da ritenersi più competente l'opinione di Giovanni Pacini, che nelle sue Memorie artistiche, affida la paternità a Generali: "Il Generali fu il primo inventore dei cosiddetti *Crescendo*" (GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Le Monnier, 1875, ristampa Sala bolognese, Forni, 1978, p.8).

Per qualificare questa tipologia di crescendo nella sua essenza di fenomeno sonoro, si potrebbe definirlo un meccanismo iterativo-additivo-accelerativo, ed è in questa triunivocità che risiede la sua natura potente e fortemente induttiva nei confronti dell'ascoltatore <sup>35</sup> : la sua forza ipnotica è indubbia, e risiede nell'ossessiva formula di ciclico ritorno dell'inciso fondamentale.

In Haydn non vi sono dei casi di crescendo esattamente analoghi a Rossini, ma gli esempi di ripetitività quasi meccanica di un medesimo inciso abbondano <sup>36</sup>; l'ossessione per la ripetizione (che è alla base di alcuni *jokes* haydniani tra i più riusciti, specialmente nei rondò conclusivi) <sup>37</sup> è evidente nel trattamento di alcuni temi, come nel Finale della sinfonia n. 88 (§ 4.2), tutto basato sull'ipnotica iterazione della cellula



o ancora nei Finali dei quartetti op. 33 n.3 e 5 ed op. 76 n.5 e della sinfonia n.96 “Il miracolo”. Talvolta la ripetitività è volutamente eccessiva e quasi sconfinata nel fastidioso: nel Finale della sinfonia n°98, l'irritazione di chi ascolta per il continuo riproporsi dell'inciso viene sopita giusto in tempo dallo scherzo dell'assolo di clavicembalo <sup>38</sup>.

Inoltre, in certo Haydn cameristico non mancano dei temi o degli incisi che presentano al contempo la pendolarità tonica-dominante, un incremento del volume sonoro e che siano di quella stessa natura dispari che corrisponde al citato “2+2=5”; ad es. nel I movimento della sonata per pianoforte in La maggiore Hob. XVI/30 (b. 47 e sg)



o ancora nel Primo movimento della Hob.XVI/ 49 in Mi bemolle maggiore “Genzinger”, b. 28

<sup>35</sup> “Cotugno, il primo medico di Napoli, mi diceva all’epoca del successo delirante del Mosè ”Fra i tanti titoli che si possono attribuire al vostro eroe, aggiungete quello di assassino. Sono in grado di citarvi più di quaranta casi di febbre cerebrale nervosa o convulsioni violente in giovani donne troppo innamorate della musica” (STENDHAL, *Vie de Rossini* cit, p. 11)

<sup>36</sup> SCOTT BURNHAM, *Haydn and humour*, in *Cambridge Companion to Haydn* cit, pp. 61-76.

<sup>37</sup> Dove Haydn può giocare con l’ascoltatore nel prevedere la sua reazione ed eluderla, ad es. nell’incertezza che regna sul numero di volte che il tema verrà presentato

<sup>38</sup> Si è detto in anni recenti, a seguito di supposizioni pseudoscientifiche scarsamente corroborate da prove tangibili, che Haydn – al pari di Mozart e Beethoven - avrebbe sofferto della sindrome di Asperger, una variante dell’autismo, comportante compromissione delle interazioni sociali, schemi di comportamento ripetitivi e stereotipati, attività e interessi molto ristretti (“Autism Asperger’s Digest”, oct-nov 2000); più fondata la tesi che coglie nella sua passione per enigmi, anagrammi, manipolazioni temporali una latente dislessia, ad es. GEORGE EDWARDS, *Papa Doc’s recap caper: Haydn and temporal dyslexia in Haydn’s studies*, edited by W.Dean Sutcliffe, Cambridge University Press, 2009, pp. 291-320



In entrambi i casi la costruzione di membri di cinque battute sull'ostinato è alla dominante, e segue il gruppo del tema B, esattamente come in Rossini. Tuttavia basta un primo sguardo per cogliere le estreme differenze col Pesarese: a prescindere dall'ovvia assenza del colore orchestrale, qui non vige nemmeno la canonica tripla esposizione<sup>39</sup>.

In Haydn queste componenti, assenti nell'associazione col "periodo fisico" sopra descritto, si trovano però sparse in altri punti della sua vasta produzione musicale: anch'egli ad esempio tende a ripetere un breve ostinato per tre volte, come nel I movimento del quartetto op. 54 n.2



che si muove sull'asse tonica-dominante ma non è né in posizione *post* tema B né alla dominante come gli esempi tratti dalle Sonate. Al contempo, seppure gli esempi di "periodo fisico" in Haydn non siano all'ordine del giorno, nel suo catalogo vi è al contrario grande abbondanza di temi ed incisi non circoscrivibili ad un numero pari sia del *tactus* che del numero di battute (non si dimentichi che Haydn tende all'irregolarità tematica ben più di chiunque altro, Mozart compreso)<sup>40</sup>. Seppur scritti con pulsazione binaria, ternaria o quaternaria, essi risultano pensati in realtà in cinque, sette o nove quarti, oppure non raggruppabili in un numero pari di battute, secondo un principio che presenta molte affinità col "2+2=5". Gli esempi nei Minuetti e nei Trii di Quartetti e Sinfonie sono molti; tra gli altri, il tema del I movimento della sinfonia n.96

<sup>39</sup> Uno stesso meccanismo, con differenze altrettanto simili rispetto all'ingranaggio rossiniano, si può trovare nelle sonate K. 457 e K. 570 di Mozart.

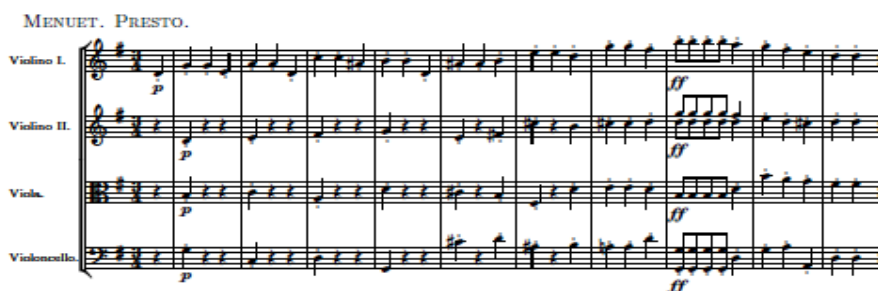
<sup>40</sup> "Haydn era certamente in grado di inventare qualsiasi irregolarità ritmica; sebbene non si sia forse abbastanza fatto notare nella letteratura su di lui in quale straordinario modo gli effetti di irregolarità e sorpresa ritmica vengano, dopo il 1780, strettamente controllati mediante un sistema di simmetria complessivo, all'interno di un sistema dominante di frasi di otto battute, ed equilibrando le frasi in numero dispari di battute con metodo di farle apparire sempre a coppie, così che una equilibri l'altra" (C. ROSEN, *Lo stile classico* cit, p. 383). È noto l'aforisma di Stravinsky: "Di tutti i musicisti del suo tempo Haydn è il più consapevole... che essere perfettamente simmetrico equivale ad essere perfettamente morto".



con l’ottava battuta del tema che subisce una *crasi* dovuta al *tutti* orchestrale e diventa automaticamente la prima battuta del periodo successivo (si noti come l’accento del *f* cada su una battuta pari anziché dispari), o anche nel Finale dell’op.73 n.3, con il tema composto da 11 battute anziché 12 (sulla dodicesima cade il battere della riesposizione)



Questo interesse haydniano per i temi dispari trova dei significativi corrispettivi strutturali sia nei temi con battute non multiple di 4 che nelle accentazioni diverse dall’*ictus*: si veda ad es. il tema del Minuetto dell’ op. 76 n.1 il quale - pur non essendo un artificio accentuativo come i minuetti “alla zoppa” della sinfonia n.58 o del Trio con *baryton* n.52 - presenta un tema di 10 battute anziché 4,8 o 16,



o gli accenti intermedi introdotti nel Finale della sinfonia n.88

**Allegro con spirito**

1

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello obbligato e Basso

9

Tutti

\*) Violoncelli divisi (Violoncello obbligato, Violoncello ed. Basso)

H.M.P. 170

40

Altra caratteristica totalmente differente negli esempi haydniani (ma estendibile a tutta la generazione pre-rossiniana) è l'uso dell' orchestra: il crescendo *mannheimer* è scarsamente interessato all'addizione, concentrandosi molto di più sull'incremento del volume *tout court*; *idem* per i passi finora messi in luce, privi di quella spinta ascensionale tipica del crescendo rossiniano. Vale quanto detto in precedenza: nella musica di Haydn gli elementi non sono coesi in strutture univoche e ben riconoscibili, ma sparsi in punti meno visibili, non per questo meno interessanti. Vi sono momenti di altissimo genio orchestrale, taluni dei quali non hanno altro scopo – come in Rossini – se non quello di sottolineare le ripetizioni di un medesimo materiale, connotandolo direzionalmente verso una tensione armonico-melodica altrimenti irraggiungibile. Si veda ad es. il I movimento della sinfonia n.93

40

40

nel quale un semplice arpeggio dei violini I viene iterato e mantenuto interessante grazie al variare dei fiati che vi si associano (flauto, fagotto oboe), conferendo ad un passaggio altrimenti ordinario la forza necessaria sia per anticipare che per sostenere il *forte* a piena orchestra che segue: come in Rossini, “la colorazione timbrica viene impiegata per rinforzare la tensione ritmica”<sup>41</sup>.

La straordinaria capacità di analisi-sintesi del genio rossiniano sarebbe di certo stata stimolata nel reperire senza troppa difficoltà lungo il catalogo dell'autore della *Creazione* una così vasta serie di espedienti ritmici, formali ed armonici, poi ricondotti ad *unum* allorquando la struttura del crescendo venne a delinearsi ben chiara nella mente del Pesarese, quasi a rivestire sia l'antica prassi *mannheimer* che le tendenze dei suoi immediati predecessori (Mosca, Generali, etc.) con accorgimenti nuovi sebbene di retaggio classicista.

A parziale suffragio di questa tesi vi è un'altra caratteristica del crescendo rossiniano che si è voluta tenere in coda al ragionamento: il constatare che talvolta esso è anticipato da un pre-crescendo. Quello che abbiamo così definito (allineandoci con la terminologia proposta da Philip Gossett e non con quanti lo definiscono “falso crescendo”<sup>42</sup> poiché qui non c'è aumento della dinamica) è una sorta di zeppa alla dominante interposta tra l'enunciazione del tema B ed il crescendo vero e proprio, composta da un breve inciso di una o due battute, con pendolarità I-IV (più raramente I-V) ripetuto un numero pari di volte (due o quattro). La funzione è preparatoria nei confronti del crescendo, che è il vero *acme* della sezione, il culmine nel quale la tonalità viene ribadita prima della definitiva affermazione delle cadenze conclusive; la cosa che più stupisce tuttavia è che non sempre Rossini vi ricorre, ed i motivi di questa scelta non appaiono immediatamente comprensibili. Analizzando cronologicamente le sinfonie che corrispondono all'archetipo a partire dall'*Inganno felice* (1812) si nota come il pre-crescendo sia espediente riservato alla produzione veneziana e non trova spazio negli anni della maturità napoletana e francese: lo si ritrova nelle sinfonie de *La scala di seta*, *Il Signor Bruschino*, *Italiana in Algeri* ed *Aureliano in Palmira*<sup>43</sup>, tutte comprese tra il 1812 e l'anno successivo. C'è tuttavia una vistosa eccezione: la sinfonia de *La pietra del paragone* (1812) non ha il pre-crescendo. Perché in un nucleo di lavori così formalmente compatto, vi è l'assenza di questa frazione, secondo una forma che prevarrà solo nella concezione sinfonica futura?

---

<sup>41</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico* cit, p.389

<sup>42</sup> Tra i quali Nicola Gallino, che a proposito del pre-crescendo nota che “non è assolutamente enucleazione rossiniana, né vi è una particolare originalità nel trattamento: anzi è un elemento che si rintraccia assai spesso prima di Rossini, in autori come Krommer, Capuzzi, Giornovichi, Viotti [...] e continuerà ad essere utilizzato senza apprezzabili cambiamenti linguistici [...] da Paganini e Giuliani” (N. GALLINO, *Di sei sonate orrende*, cit. p. 28)

<sup>43</sup> Si fa riferimento alle sinfonie originali e non a loro riprese, che si danno per implicite (es. *Aureliano / Elisabetta / Barbiere*)



La risposta che si è tentato di dare ha a che fare con la natura fortemente ritmica dei temi rossiniani; altri autori si sono soffermati a lungo sugli aspetti accentuativi e iterativi della melodia del Pesarese<sup>44</sup>, spesso – come visto per Haydn – un’abile concatenazione di metri dispari mascherata da sovrastrutture tendenti al bilanciamento. Riferendosi ad essi, si potrebbe essere indotti a pensare che il pre-crescendo serva laddove il tema B non sia simmetrico nel rapporto antecedente-consequente ed abbia un numero di battute inferiore, con conseguente ricaduta dell’ictus finale su una battuta dispari anziché pari: l’esempio tratto da *Aureliano in Palmira* chiarisce l’idea:

The image shows a musical score excerpt from *Aureliano in Palmira*. It features two systems of woodwind parts. The first system includes Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), and Flute (Fl.). The second system includes Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), and Bassoon (Fg.). The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *p* and *pp*, as well as articulation marks like accents and slurs. A double slash (//) is placed between the two systems of staves.

Il sistema di 4+4+3 battute funziona benissimo per consentire la ripresa del tema, ma poi finisce per necessitare del pre-crescendo al fine di uniformare l’ictus a quello del crescendo (che ha ictus sempre pari): sarebbe impossibile attaccare col crescendo subito dopo B, l’equilibrio accentuativo ne risulterebbe zoppo (è questa l’essenza del “periodo fisico”). Di tutte le sinfonie rossiniane ascrivibili all’archetipo, quelle che presentano il pre-crescendo hanno il tema B che è dispari<sup>45</sup>, necessitando di una zeppa che ne riequilibri la scansione ritmica; il ragionamento non farebbe una piega se non ci si mettesse di mezzo *Otello*. La sinfonia di quest’opera (risalente al periodo napoletano, 1816) pur presentando una scansione di 1 (b. vuota) +4+3 ripetuta due volte, non fa uso di questo espediente. La spiegazione perciò deve risiedere in qualche altro aspetto della complessa macchina ritmica rossiniana; e qui si ritorna all’eccezione de *La pietra del paragone*. Analizzando la natura del di B si vede come esso sia di 4+4 battute, simmetrico e dall’accentazione regolare:

<sup>44</sup> Si veda L. BIANCONI, “*Confusi e stupidi*” cit.; MARCO EMANUELE, *L’ultima stagione italiana: le forme dell’opera seria di Rossini da Napoli a Venezia*. Firenze, Passigli, 1997; MELINA ESSE, *Rossini’s Noisy Bodies* in “Cambridge Opera Journal” 21, n.1, 2009, pp. 27-64

<sup>45</sup> Limitandosi al solo conseguente, *Inganno felice* (1+4+3) *Scala di seta* (2+5+3) *Signor Bruschino* (4+2+3) *Italiana in Algeri* (1+4+4+3) il citato *Aureliano in Palmira* (1+4+4+3) *Otello* (1+4+3).



Ciò è in linea col ragionamento sulla disparità antecedente-consequente (che qui, non essendoci, non necessita del correttivo del pre-crescendo) ma *Otello* ci porta a ragionare su altro; nella *Pietra* non vi è differenza tra l'*ictus* di B e quello del crescendo, gli accenti forti ricadono per entrambi negli stessi tempi della battuta ed il ritmo armonico è il medesimo (sorte condivisa col *Turco in Italia*). Di conseguenza, non serve una frazione che funga da raccordo ritmico tra B e il crescendo, né che ne acceleri le armonie:



Ecco la discriminante: nelle sinfonie del 1812-1813 i temi B risultano avere *ictus* e ritmo armonico molto più lassi rispetto ai crescendo che segue (dal caratteristico battere regolare ed ostinato),

mentre successivamente Rossini concepisce i temi alla dominante affini al crescendo; la tabella riassume questa tendenza:

	Ictus e ritmo armonico (n° di battute)		
	Tema B	Pre-crescendo	Crescendo
<i>Inganno felice</i>	2	1	1
<i>Scala di seta</i>	2	2	1
<i>Pietra del paragone</i>	2	/	2
<i>Italiana in Algeri</i>	4	1	2
<i>Signor Bruschino</i>	4	2	2
<i>Aureliano in Palmira</i>	4	2	1
<i>Turco in Italia</i> <sup>46</sup>	2	/	2
<i>Otello</i>	2	/	2
<i>La gazetta</i>	2	/	4
<i>Gazza ladra</i>	8	/	8
<i>Matilde di Shabran</i>	2	/	4
<i>Maometto II</i>	2	/	4
<i>Semiramide</i>	4	/ *	2

Il pre-crescendo funziona perciò alla stregua di un adattatore di corrente elettrica, abile nel mutare lo scarto di tensione, secondando così la necessità di aumentare il ritmo armonico per adattarlo al crescendo; ove non vi sia questa necessità, Rossini lascia che B si integri autonomamente con ciò che segue.

Tuttavia, sorgono dei dubbi, come nel caso de *La scala di seta* (B ha già un ritmo armonico affine al crescendo, che necessità si ha di un “adattatore” intermedio?) o degli ultimi lavori senza pre-crescendo, che presentano non un aumento ma addirittura un allargamento del ritmo armonico nel crescendo. Il primo caso è spiegabile con la natura ritmica del basso che sostiene B: esso presenta una scansione antispastica (breve-lunga-lunga-breve)



<sup>46</sup> Si è preso come riferimento questa *ouverture* valendo per essa il discorso fattibili per la sue sinfonia “sorella” (*Sigismondo*), *idem* dicasi per *Matilde di Shabran* e le parenti strette *Bianca e Falliero* ed *Eduardo e Cristina*

inconciliabile senza il pre-crescendo con la pulsazione isocrona e costante del crescendo (si confronti questo passo con l'identico ne *Il Signor Bruschino*, dove viene aumentato il ritmo armonico ma anche accantonato l'anapesto che caratterizzava B); il secondo è invece indice dell'evoluzione stilistica rossiniana, col Pesarese capace di scrivere dei crescendo con ritmo armonico ben più largo rispetto a quello dei temi B, indice di maturità e controllo della forma (nonché dei suoi effetti sulla tensione complessiva del brano) sconosciuti alla stagione veneziana. Anche ne *La gazza ladra*, a fronte di un'identica scansione, l'allargamento del ritmo nel crescendo è tale da sembrare una sorta di nemesi lenta ed inesorabile, che nonostante ciò accumula energia cinetica battuta dopo battuta. Caso a sé *Semiramide* (segnato appositamente con \*) nel quale si sarebbe portati a credere che vi sia in effetti un pre-crescendo; esso però presenta così tante affinità coi crismi di un crescendo vero e proprio (non ultima la tripla esposizione, cosa sconosciuta ai pre-crescendo) che si può tranquillamente parlare di "doppio crescendo"<sup>47</sup>.

Nella musica di Franz Joseph Haydn si è vista la sostanziale assenza di un oggetto così ben connotato come il crescendo rossinianamente inteso; tuttavia vi si ritrovano degli esempi assimilabili al pre-crescendo, specialmente nella produzione quartettistica. Tra i vari casi, il IV movimento dell'op. 9 n. 5 (1771)



il I movimento dell'op. 17 n.1 (1771)



<sup>47</sup> P. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit. p.75



il I movimento dell'op.50 n. 5 (1787)



e ancora nel I movimento del quartetto op.77 n.1 (1799)



Questi quattro esempi tra i vari <sup>48</sup> testimoniano una sorta di evoluzione cronologica nelle funzioni strutturali della scrittura haydniana: nei quasi trent'anni trascorsi tra il primo e l'ultimo (anni che videro la nascita delle due importantissime raccolte dell' op. 33 e op. 76, rispettivamente 1781 e 1797) si nota come egli giunga gradualmente ad assegnare a queste sezioni le caratteristiche di posizione, pendolarità armonica e regolarità ritmica poi codificate nell'uso rossiniano. Nell'op. 9 è ancora allo stato embrionale e, pur situandosi dopo B, funge da vera e propria cadenza anziché esserne una sorta di anticipazione, cosa che invece avviene puntualmente negli esempi successivi; in essi si situa tra il gruppo alla dominante e le cadenze finali, e lo si può definire come una sorta di ibrido tra il pre-crescendo ed il crescendo vero e proprio, un surrogato che qui non precede nessun aumento della dinamica o del ritmo armonico ma assolve ad un compito paragonabile a quello che ha nelle sinfonie di Rossini. In esse il pre-crescendo stabilizza l'*ictus* (aumentandolo o in qualche modo uniformandolo tra l'andamento di B e l'*acme* del crescendo); qui lo regolarizza al fine di raggiungere comunque il punto culminante dell'intera sezione, dopo il quale - come nell'archetipo rossiniano - seguono le cadenze conclusive. Interessante notare come nell'op. 9 tale *acme* sia rappresentato da una nota tenuta per due battute e mezzo, prassi che si evolve nell' op 17 (nota tenuta+pausa) per trovare definitivamente negli ultimi esempi il vertice espressivo nell'uso drammatico della pausa. Dopo di che seguono le cadenze conclusive.

Il brusco *stop* imposto alla melodia viene preparato dall'iterazione di una cellula ritmica: così facendo il ritmo armonico si stabilizza in tempo per l'ostinato delle cadenze; inoltre esso ritorna nella ripresa alla tonica, assolvendo alle stesse funzioni dell'esposizione.

Anche Mozart non è scevro di tali espedienti: egli, pur prediligendo il crescendo *mannheimer*; talvolta opera in modo molto simile a Rossini, senza giungere al grado di affinità di Haydn. In certi casi utilizza meccanismi accomunabili al crescendo ed al pre-crescendo (e con tutti i crismi dell'uno e dell'altro, triplice e duplice enunciazione, pendolarità tonica- dominante, aumento della dinamica, intensificarsi del tessuto orchestrale) ma con funzioni scollegate se non addirittura invertite, come accade nel Finale della sinfonia n. 36 "Linz" (dove, paradossalmente al crescendo segue una sorta di pre-crescendo, non viceversa):

---

<sup>48</sup> Simili strutture sono riconoscibili anche nei primi movimenti dell'op. 76 n. 3 e dell'op. 77 n. 2



//



//



*Idem* per quello che è forse il punto di contatto più forte tra Rossini e Mozart, l' *ouverture* de *Il flauto magico*: è nota la passione rossiniana per questo lavoro <sup>49</sup>, ed è facile riscontrare nella triplice enunciazione dell'inciso nel crescendo finale un modello palese per gli analoghi rossiniani:



Anche qui non mancano delle differenze macroscopiche; anzitutto questa frazione non compete ad esposizione e ripresa (come invece avviene nei crescendo del Pesarese) ma viene aggregata solo a

<sup>49</sup> “Quando ero al Liceo di Bologna conobbi l’ouverture del Flauto magico, e mi dette tanto alla testa che volli tentare un pezzo analogo. Mi misi al lavoro, scrissi un’ouverture fugata, la feci copiare e la eseguii. Ma quando l’ascoltai mi arrabbiai tanto per l’effetto di quel mio lavoro abborracciato, che in presenza dei miei compagni e degli spettatori stracciai in mille pezzi la partitura e le parti” (F. HILLER, *Plaudereien mit Rossini*, cit. p. 126). L’ipotesi che questa possa essere la *Grand’Overture obbligata a Contrabbasso* è tenuta in scarsissimo conto da esecuti quali Gossett e Fabbri.

quest'ultima poco prima delle cadenze conclusive – come avveniva per il crescendo *mannheimer*. L'inciso poi non ha una pendolarità tonica-dominante distribuita su più battute, ma all'interno della battuta stessa (con ritmo armonico perlomeno doppio rispetto a quello usuale in Rossini) cosicché le ripetizioni non sono tre, ma sei. Manca inoltre la *Gerüstbau*, fondamentale per l'architettura e la spinta ritmica ed armonica: l'inciso mozartiano è autocompiuto, e si esaurisce all'interno della singola battuta.

Il caso di Beethoven merita una breve riflessione; il I movimento della sinfonia "Eroica" si conclude infatti con una coda modellata sull'inciso portante dell'intera sezione, affidato via via ai corni, ai violini, a viole+celli+bassi ed infine a flauti+oboi+clarinetti +trombe, in un generale aumento della dinamica orchestrale da *p* a *f*, indicato per l' appunto come *crescendo* (bb. 631-663). Le differenze con Rossini non mancano, dalla quadruplicata esposizione in luogo della triplice, all'uso dei registri diverso dalla direttrice grave → acuto; tuttavia vi sono delle affinità sorprendenti quali la *Gerüstbau* (ogni enunciazione del tema è accompagnata da una sorta di eco che dello stesso che cade sul battere della battuta dispari) e l'idea dell'orchestrazione progressivamente additiva. Il risultato sonoro è stupefacente e del tutto in sintonia con i risultati rossiniani: se si pensa che egli poté ascoltare la sinfonia per la prima volta solo durante il soggiorno viennese del marzo-luglio 1822<sup>50</sup>, tale vicinanza espressiva potrebbe soggiacere ad una sintesi degli stessi principi metrici ed accentativi presenti nei lavori di Haydn e Mozart – dei quali Beethoven fu allievo e profondo conoscitore - che anche Rossini seppe cogliere negli stessi anni.

Essendo il crescendo uno dei tratti caratteristici ed antonomastici della scrittura del Pesarese, è giocoforza difficile ritrovarne dei chiari esempi in autori precedenti; tuttavia certe particolarità, disseminate con criteri simili ma non identici in Haydn e Mozart, appaiono come i tasselli di un *puzzle* solo parzialmente composto e risolto, uno *Zeitgeist* che Beethoven e Rossini seppero cogliere meglio di chiunque altro, grazie anche alla loro familiarità col repertorio haydniano.

## - Cadenze

La sezione cadenzale viene spesso percepita come uno dei tratti più tipici ed assieme conformisti (nell'accezione denigratoria del termine) della scrittura rossiniana, riconoscibile quasi quanto il crescendo; eppure, anche in questo caso la tecnica non è così scontata come potrebbe sembrare.

A grandi linee, le cadenze impiegate si possono suddividere in tre tipologie:

---

<sup>50</sup> Il che non esclude che ne conoscesse la partitura: edizioni a stampa erano presenti in Italia sin dal 1806, sia nella riduzione per pianoforte a quattro mani (A. Kühnel, Lipsia) che in *full score* (Cianchettini & Sperati, Londra, 1809)



- la cadenza “a bassi mobili”<sup>51</sup>, dal giro armonico I-iv-ii1 – V- I, generalmente ripetuta due volte; è una cadenza talmente tipica della scrittura rossiniana (e non solo), che qui si propone la ridefinizione dell’oggetto (rifacendosi come nomenclatura al concetto baseviano di “solita forma”) in “solita cadenza” (SC);
- la cosiddetta cadenza “felicità”<sup>52</sup> o “one more time” (OMT)<sup>53</sup>, dall’andamento I-ii1- I2 - V – I, generalmente ripetuta tre volte senza soluzione di continuità, anch’essa onnipresente nella scrittura melodrammatica primottocentesca quasi da divenire un’entità infestante ed esecrata<sup>54</sup>;
- una serie di cadenze perfette I – V- I, (definita, per allinearci alla terminologia anglosassone “*perfect cadence*”, PC)

Ovviamente non tutto è ascrivibile a questa tassonomia – spesso, ad inframmezzare SC, OMT e PC vi sono altre cadenze meno persistenti - ma la situazione è grossomodo questa; inoltre le tre tipologie, che trovano spazio larghissimo anche in arie, duetti e insiemi, non sono sempre presenti contemporaneamente nell’organizzazione sinfonica rossiniana e – importante - differiscono sensibilmente tra esposizione e ripresa.

La tabella seguente è esplicativa di tali variazioni e dell’altissima libertà strutturale con la quale Rossini si muove, fugando ogni dubbio riguardo la presunta ripetitività dei moduli da utilizzati<sup>55</sup>; si è voluto distinguere la SC e la OMT in due classi, 1 e 2, a seconda dell’aderenza o meno al modello di successione armonica tipico di tali cadenze. Ad es. la SC dell’*Inganno felice* è di tipo 2, non essendo I – iv – ii1 – V, bensì I – VI – ii – V , o la OMT della ripresa della *Scala di seta* è di

<sup>51</sup> N. GALLINO, *Di sei sonate orrende* cit. p.25

<sup>52</sup> Lettera di Donizetti a Johann Simon Mayr, 8 aprile 1839 in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1948, p. 494.

<sup>53</sup> JANET SCHMALFELDT, *Cadential Processes: The Evaded Cadence and the ‘One More Time’ Technique*, “Journal of Musicological Research” n. 12, 1992, pp 1–51: 47; per un’ analisi di questi procedimenti nel melodrama italiano , GIORGIO PAGANNONE, Tra «cadenze felicità felicità felicità» e «melodie lunghe lunghe lunghe». Di una tecnica cadenzale nel melodramma del primo Ottocento, “Il Saggiatore musicale”, IV, 1997, pp. 53-86.

<sup>54</sup> Tra i detrattori si ricordano lo stesso Donizetti sopra citato (la lettera a Mayr sottolinea la volontà di abbandonare tali cadenze, invise al pubblico parigino), Berlioz (inorridito nel ritrovarne una alla fine del secondo movimento dell’*Ottava beethoveniana*), Stendhal, Basevi, etc...come riportato da Giorgio Pagannone nel saggio suddetto, p. 54 in nota. L’eredità è però molto più antica: bastino le cadenze dell’aria di Uberto “Sempre in contrasti” da *La serva padrona* di Pergolesi (1736) sulle parole “Finir si può”.

<sup>55</sup> La tendenza a voler intendere la ripresa come una reinterpretazione piuttosto che come una mera citazione di materiale già organizzato nell’esposizione è viva in Rossini sin dai suoi primi lavori, ad es. la sconnessa ma chiaramente esplorativa sinfonia per *Demetrio e Polibio* (1806).

tipo 2 poiché non vi è contiguità nella ripetizione della cadenze, separate da un breve pedale di tonica.

Bordate in neretto le sezioni in cui nella ripresa vi è un cambio di ritmo (accelerazione) mentre in cornice le cadenze non ascrivibili ai tre modelli proposti; per A B e C si intendono gli ipotetici moduli consecutivi da poter riempire con i tre tipi di cadenza osservati:

	<i>Esposizione</i>			<i>Ripresa</i>		
	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
<i>Inganno felice</i>	SC 2	PC	/	SC 2	PC	/
<i>Scala di seta</i>	SC 1	PC	/	SC 1	OMT 2	PC
<i>Pietra del paragone</i>	SC 1	OMT 1	/	SC 1	Altre cadenze, fondamentalmente tutte PC	
<i>Italiana in Algeri</i>	SC 1	OMT 1	/	SC 1	OMT 1	PC
<i>Aureliano in Palmira</i>	Lina di basso discendente	OMT 1	/	SC 2	OMT 1	PC
<i>Turco in Italia</i>	SC 1	OMT 1	/	SC 1	Citazione dell' introduzione	PC
<i>Otello</i>	SC 2	OMT 1	/	SC 2	OMT 1	Citazione dell' introduzione
<i>Gazzetta</i>	PC	SC 1	PC	PC	SC 1	PC
<i>Gazza ladra</i>	SC 1	PC	/	SC 1	OMT 2	PC
<i>Matilde di Shabran</i>	SC 1 (solo 1 volta)	PC	/	SC 1 (solo 1 volta)	PC	/
<i>Maometto II</i>	SC 1	OMT 1	/	SC 1	OMT 1	PC
<i>Semiramide</i>	SC 2	PC	/	SC 2	PC	/
<i>Assedio di Corinto</i>	PC	PC + altre cadenze	/	PC	PC+ altre	Citazione dell' introduzione

In Rossini stupisce sempre la capacità di essere fedeli ad un modello pur conservando un'estrema libertà espressiva; a ben guardare non vi sono due sinfonie che presentino una struttura identica

(tranne forse *Italiana in Algeri* e *Maometto II*, separate da un lasso di tempo di nove anni) e frequente è la diversa combinazione dei moduli tra esposizione e ripresa, tacendo dell'aumento dell'agogica che caratterizza la parte terminale di talune riprese.

Non potendo parlare di un modello fisso nell'accostamento dei moduli cadenzali, si può tuttavia osservare come nell'esposizione vi sia una tendenza a due successioni binarie, SC + OMT e SC + PC (che si verificano in 10 casi su 13) mentre nella ripresa le sequenze si facciano ternarie e tendono ad essere più libere, SC + OMT + PC (solo 4 casi), conservando la binarietà SC + PC qualora non vi sia la OMT (3 casi). Le cadenze della ripresa talvolta si risolvono nella citazione di materiale dell'introduzione, o in un aumento di velocità, o ancora nell'inserimento di nuove cadenze; nella maggioranza dei casi vi è però una porzione cadenzale che rimane invariata tra esposizione e ripresa: tale differenza è alla base della distinzione che si è voluta sottolineare assumendo una nuova terminologia nel distinguere le “Cadenze del I gruppo” (che restano invariate) dalle “Cadenze del II gruppo” (che vengono sostituite da altre nella ripresa), come si potrà vedere a breve nel paragrafo seguente.

Le formule cadenzali delle sinfonie rossiniane sono del tutto identiche a quelle utilizzate per concludere arie, duetti ed insiemi, e soggiacciono al medesimo processo iterativo-additivo-accelerativo che governa la struttura del crescendo, secondo lo schema (tratto dalle cadenze proprie delle arie) riassumibile grossomodo in  $(2 \times 8) + (2 \times 2) + (2 \times 1) + 2 + X$ <sup>56</sup>, nel quale ogni nuova cadenza prevede il progressivo aumento del ritmo armonico. Un caso analogo nel repertorio haydniano lo si riscontra nel I movimento del quartetto op. 64 n.6, con l'inciso cadenzale che chiude l'esposizione esposto tre volte, ognuna delle quali prevede una diminuzione della figura ed un aumento del ritmo armonico:



<sup>56</sup> P. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit. p. 25

Nella musica sinfonica e cameristica *Wiener Klassik* entrambe queste cadenze particolari (OMT e SC <sup>57</sup>, ritenendo la PC imprescindibile ed antonomastica dell'intera storia della musica occidentale) sono diffusissime come entità a se stanti, più raramente risultano combinate in sequenze come quelle sopra descritte; di seguito alcuni degli esempi più riconoscibili tra le centinaia, tratti da Haydn e Mozart:

Haydn

<i>Brano</i>	<i>Movimento</i>	<i>Tipologia di cadenza</i>	<i>Collocazione</i>	<i>Osservazioni</i>
Sinfonia n.22	IV	OMT1 x 2 volte	Fine Esposizione	
“ n.84	I	SC1 x 2 volte	Tra A e B	Nella Ripresa viene sostituita da una OMT x 2 volte
“ n. 86	IV	OMT2 x 1 volta	Fine Esposizione	
“ n.87	I	SC1 x 1 volta	“	
“ n. 88	IV	SC1 x 1 volta	Fine Ripresa	Assente nell'Esposizione
“ n.91	I	OMT1 x 1 volta <sup>58</sup>	Fine Esposizione	
“ n. 101	I	OMT2 x 2 volte	“	
	IV	OMT1 x 2 volte	Fine Ripresa	“
“ n. 103	IV	SC1 x 1 volta;	Tra A e B;	
		----- OMT1 x 3 volte	Fine Ripresa	“
Quartetto op. 71 n. 1	IV	OMT1 x 2 volte	Fine Esposizione	
“ op. 76 n. 5	I	SC1 x 3 volte	Fine Ripresa	“
“ op. 77 n.1	I	SC1 x 2 volte	Fine Esposizione	

<sup>57</sup> A questo punto urge una piccola precisazione: la SC del periodo classico differisce armonicamente in maniera sensibile da quella rossiniana, giacché non è I-vi-ii1-V-I, bensì I-vi-IV-V-I; tuttavia, vista la relativa somiglianza e l'affinità di utilizzo, si è pensato di uniformare la nomenclatura.

<sup>58</sup> A rigor di logica ed etimologia, una cadenza “*One more time*” che si presenti una sola volta non dovrebbe essere chiamata con tale etichetta, venendo meno il concetto basilare di ripetitività insito nella sua natura; tuttavia, per gli stessi motivi addotti nel caso della SC classica, si è deciso di uniformare la dicitura.

<i>Brano</i>	<i>Movimento</i>	<i>Tipologia di cadenza</i>	<i>Collocazione</i>	<i>Osservazioni</i>
“ n. 36	I	OMT1 x 3 volte	Fine Esposizione	
“ n. 38	I	SC1 x 1 volta	Fine Ripresa	Assente nell’Esposizione
“ n. 39	IV	SC1 x 1 volta	Fine Esposizione	
“ n. 40	IV	SC 1 x 1 volta	Fine Esposizione	
“ n. 41	IV	SC2 x 2 volte	Fine Ripresa	“
<i>Der Schauspieldirektor</i>	/	OMT1 x 3 volte	Fine Ripresa	“
<i>Le nozze di Figaro</i>	/	OMT2 x 2 volte	“	“
<i>Così fan tutte</i>	/	SC1 x 2 volte	“	“

Il fenomeno era dunque noto e largamente praticato, seppur in modo frammentario e non rigido come sarà in Rossini; Haydn e Mozart non usano combinare queste due cadenze, la presenza dell’una esclude automaticamente l’altra (anche nella musica vocale, dove invece Rossini è fedele al modello)<sup>59</sup>.

Si possono tuttavia riscontrare due tendenze - visibili anche al di fuori degli esempi appena riportati - che interessano non tanto le tipologie di cadenze usate, bensì il loro trattamento. Mozart organizza le cadenze in coda all’esposizione in maniera tale da ripeterle sostanzialmente identiche (solo, ovviamente, alla tonica) al termine della ripresa, mentre Haydn sovente si ingegna nel concludere con cadenze diverse che non siano un calco di quelle dell’esposizione, meno vincolate e più libere: la ripresa tende a non essere mai letterale, subendo variazioni sia armoniche che strutturali<sup>60</sup>.

Ciò avviene più facilmente nel repertorio sinfonico che quartettistico<sup>61</sup> nel quale egli – proprio per la natura intimistica del repertorio – risulta più conservatore nell’uso delle cadenze, spesso riassumibili tutte in delle PC raggiunte con ritardo del V grado<sup>62</sup>. Questo *modus operandi* haydniano è affine a quanto succede in Rossini nei casi in cui egli sia interessato alla varietà e cambi i moduli cadenzali da binari in ternari nel passaggio tra esposizione e ripresa, oppure concluda una sinfonia con un aumento dell’agogica, accelerazione inaspettata perché appunto assente nel resto del brano.

<sup>59</sup> Esempio preclaro, le cadenze dell’aria di Don Basilio “La calunnia è un venticello” dal *Barbiere*: SC x 2 + OMT x 3 + PC sulle parole “Sotto il pubblico flagello / per gran sorte va a crepar” (SC) e l’iterazione “si va crepar” (3 volte OMT), conclusa dalle PC dell’orchestra.

<sup>60</sup> E. HAIMO, *Haydn symphonic forms* cit, p. 30

<sup>61</sup> Anche se è proprio in una raccolta di quartetti giovanili, l’op. 9 n. 4 / III che Haydn “inventa” la Ripresa variata nella forma sonata, si veda H. KELLER, *The great Haydn quartets* cit, p. 23

<sup>62</sup> Che risulta essere la stessa tipologia di cadenze utilizzata da Rossini nella maggior parte delle *Sonate a Quattro* (§ 4)

Premettendo che questo espediente di concludere con un ritmo più veloce trova migliaia di esempi nelle strette dei Finali d'atto, o nelle cabalette di arie, duetti ed insiemi, risalendo storicamente alle arie bipartite lento-veloce <sup>63</sup>, un importante antecedente lo si trova in una tra le più note e diffuse raccolte quartettistiche haydniane, l'op. 76: il finale del quartetto n. 4 è infatti architettato secondo una triplice suddivisione agogica *Allegro ma non troppo – Più allegro – Più presto*, con quest'ultima frazione che rompe gli schemi fino a quel momento utilizzati con tutta una serie di nuove cadenze ed aumentando contemporaneamente il *tactus*. Per tentare un parallelo con Rossini, si guardi ad es. la stretta conclusiva della sinfonia de *La pietra del paragone*: dopo il crescendo vengono immesse cadenze del tutto nuove, assenti nell'esposizione, ed il ritmo varia sensibilmente (in partitura indicato come *Stringendo*)

#### Cadenze esposizione

#### Cadenze ripresa

<sup>63</sup> Due brevi esempi non rossiniani di questa casistica, il Finale II delle *Nozze di Figaro* e l'aria di Geronimo "Godete tutti quanti" dal I atto de *Il matrimonio segreto*.



### 3.2.2 Transizione

Nella particolare concezione sinfonica rossiniana non c'è posto – tranne in casi più unici che rari <sup>64</sup> - per la canonica sezione dello sviluppo, che nell'applicazione della *forma sonata* classica è d'obbligo tra esposizione e ripresa. Nella struttura portante della sinfonia-archetipo è sostituita da una breve sezione (talvolta, come nel caso della *Pietra di paragone*, limitata a due sole battute) che serve a preparare il ritorno della tonica della ripresa (l'esposizione si conclude alla dominante): l'orchestra si riduce all'osso (*Aureliano in Palmira* ha quattro battute affidate ai soli archi, la *Gazza ladra* sette, *Il signor Bruschino* tredici, la maggior parte affidate ai soli violini primi scoperti, come in *Semiramide*) ed il materiale tematico è strettamente correlato con la ripresa del tema A che segue. Non si può certo dire che la fantasia vi regni sovrana: questa sezione è senza dubbio caratterizzata dalla “poca energia compositiva” <sup>65</sup>, affermazione giustificata dal fatto che la transizione nasce quale necessario momento di stasi da interporre ai due grandi blocchi di esposizione e ripresa. Ciò appare meno evidente qualora si confrontino gli scampoli tematici del Pesarese non con i monumentali sviluppi di Haydn e Mozart, bensì con le ultimissime battute di certe loro esposizioni. Il concetto e le funzioni sono le medesime, dato che sia al termine di un'esposizione di sonata che al compimento dell'esposizione nell'archetipo rossiniano bisogna in qualche modo ritornare alla

<sup>64</sup> Come la *Sinfonia in Re*, quella per *Demetrio e Polibio* e quella de *La scala di seta* (§ 3.3)

<sup>65</sup> P. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini*, cit. p. 27

tonica <sup>66</sup>: Haydn e Mozart tendono a concludere con degli accordi perentori, spesso enfatizzati da pause. Talvolta riducono le dinamiche e lasciano che a sottolineare il ritorno della tonica siano delle brevi sezioni ad organico ridotto, come nel semplice inciso affidato ai violini I che chiude l'esposizione del I movimento della sinfonia n. 36 "Linz", o nelle haydniane sinfonie n. 90 (I movimento, nota ribattuta dei violini I su cui si innesta un brevissimo inciso di flauto ed oboe) n. 91 (IV movimento, rarefazione che lascia scoperti oboi e corni in *p*) n. 94 (I movimento, nota ribattuta solo dai violini I) n. 96 (I movimento, breve passaggio di oboi e corni) e n. 101 (I movimento, scala discendente dei violini I e II, poi ripresa dalla sezione dei celli).

L'affinità con Haydn si carica di un ulteriore significato, peraltro già emerso in precedenza; l'impressione è che anche qui vi sia la precisa volontà di allentare momentaneamente il filo del discorso, di far perdere l'orientamento al *continuum* musicale, utilizzando gli stessi espedienti di rarefazione ed esitazione – spesso conclusi da corone – propri di alcuni temi rossiniani. La stasi necessaria prima della ripresa appare qui giustificata non solo formalmente, ma anche armonicamente: per riabituarne l'orecchio alla ricomparsa della tonica è necessario disfarsi della graduale ed inesorabile *excalation* che ha portato la dominante a divenire il nuovo polo d'attrazione tonale della composizione (con tanto di chiassosa ed affermativa iterazione finale dovuta a crescendo e cadenze) mediante l'uso degli stessi opposti usati da Haydn nei suoi *jokes*: rarefazione orchestrale *vs* condensazione, vaghezza tematica *vs* struttura, piano *vs* fortissimo, ripetitività di un gesto *vs* discorso organico e progressivo.

### 3.2.3 Ripresa

La ripresa mantiene un impianto sostanzialmente simile all'esposizione, non senza delle significative varianti. Delle cadenze si è detto; c'è poi il caso della diversa strumentazione cui il tema B è soggetto: sempre affidato a i fiati, muta nell'impiego dei timbri (es. nell'*Aureliano in Palmira* B è esposto una prima volta da oboe + clarinetto e clarinetto + corno, nella ripresa da clarinetto + fagotto e flauto + oboe + fagotto, con in più l'ottavino) .

Le maggiori differenze che interessano la ripresa hanno a che fare con la sezione del ponte: per usare un termine caro alle scienze cognitive, un vero e proprio *problem solved* (§ 3.2.3).

---

<sup>66</sup> Lo stesso discorso vale ad es. in un'aria col da capo, dove al termine di B (generalmente alla dominante) si necessita di una mediazione armonica per tornare alla tonica con cui si apre la ripetizione di A. Queste linee melismatiche, diffusissime e trasversali nella prassi melodrammatica fino alla metà dell' 800' (da Jommelli a Verdi passando per Gluck, Salieri, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, etc...). Si noti l'affinità di tali colorature ad es. con la citata transizione della sinfonia di *Semiramide*, sorta di sintesi tra prassi strumentale oltramontana e topoi vocali di matrice latina, secondo il principio fondante dell'arte rossiniana, della "musica intesa come arte ideale, e quindi capace di esprimersi, al di là dell'imitazione realistica e pedissequa" (RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto, 1983, p. 165)



Per Rossini, nella ripresa, le opzioni sono prevedere il ponte oppure ometterlo; la relativa semplicità di questa dichiarazione nasconde un ragionamento assai complesso. Armonicamente parlando, la sezione del ponte non ha altra funzione se non quella di condurre dalla tonica del tema A alla dominante del tema B: questo funziona meravigliosamente nelle esposizioni. Il problema si presenta nelle riprese, dove sia A che B sono di norma alla tonica, *ergo* non avrebbero la stretta necessità di un raccordo armonico. La soluzione rossiniana è non ripresentare il ponte alla tonica - come nell'esposizione - bensì al VI grado bemollizzato (es. Do maggiore – La bemolle maggiore)<sup>67</sup>: tutte le sinfonie ascrivibili all'archetipo che usufruiscono del ponte nella ripresa<sup>68</sup> presentano invariabilmente questo stesso scarto armonico. Così facendo, egli riesce nel triplice intento di creare uno stacco con la dominante di A, approdando ad un accordo che ha in comune con la tonica uno dei gradi fondamentali (il I grado di Do maggiore diviene il III di La b) e contemporaneamente garantire un giro armonico che si conclude sul V grado, sufficientemente ampio da mascherare il sostanziale giro a vuoto nell'area della tonica.

In altri casi anche questo espediente risulta un *surplus*, e viene preferita la totale omissione del ponte nella ripresa, così da far scivolare direttamente il tema A nel tema B in una generale affermazione della tonica<sup>69</sup>.

Questa dicotomia strutturale non ha precedenti, è farina del sacco di Rossini; si può tuttavia ragionare su casi simili presenti nel sinfonismo e nella musica da camera di matrice viennese. Partendo da un livello più astratto, la doppia presenza del ponte si può correlare con la tendenza di Haydn nel variare le riprese – già citata per le cadenze - mentre il repentino passaggio da A a B dovuto all'omissione del ponte è assimilabile sia alla concezione rossiniana di “ponte come sviluppo” (nell'esposizione esso assolve da solo alla *varietas* armonica del brano) che ad un'idea di scherzo musicale affine alla massima kantiana (ed haydniana) dell'umorismo visto come “improvvisa trasformazione delle aspettative in niente”. Ad esempio, in *Aureliano / Elisabetta / Barbiere*, l'orecchio dell'ascoltatore fa proprio il chiasso del ponte tra A e B nell'esposizione; quando nella ripresa, dopo il tema A l'orchestra esegue un breve crescendo – che originariamente introduceva il *fortissimo* del ponte – cui insospettatamente segue B, la sensazione di essere stati raggirati è palpabile. È un *topos* haydniano che si può gustare appieno nel II movimento della sinfonia n. 94: dopo l'innocuo tema iniziale degli archi in *pianissimo* vi è il celebre colpo in *fortissimo* a piena orchestra (che giustifica il soprannome di “Sorpresa”), un gesto che non si ripete

<sup>67</sup> Se il tema A è in minore, il ponte nella ripresa è al VI b del relativo maggiore

<sup>68</sup> Nell'ordine le sinfonie de *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *Il Signor Bruschino*, *L'Italiana in Algeri*, *Sigismondo*, *Otello*, *La gazetta*, *Matilde di Shabran*, *Maometto II*, *Semiramide*. *L'assedio di Corinto* fa casistica a sé (§ 3.4)

<sup>69</sup> Ciò accade nelle sinfonie de *La pietra di paragone*, *Aureliano in Palmira*, *Turco in Italia* e *Gaza ladra*

più nel corso del movimento ma che tuttavia l'ascoltatore pronostica ogniqualvolta il temino si ripresenta, creando un' aspettativa fortissima, puntualmente cassata da Haydn.

A *latere* delle finalità umoristiche, quelli sopra descritti sono due atteggiamenti che trovano riscontro anche in sede armonico-formale in certe soluzioni presenti nel catalogo haydniano; ad es. il personalissimo uso del VI grado bemollizzato è assimilabile alla generale tendenza - dei quartetti più che delle sinfonie - nello spaziare verso tonalità distanti dalla tonica nello sviluppo, visibile già in lavori acerbi come l'op. 17<sup>70</sup>. Nell'op. 64 questa tendenza diviene regola, tanto che ben due brani appartenenti ai quartetti della raccolta (i Finali del n.1 in Do maggiore e del n. 4 in Sol maggiore) le digressioni dello sviluppo iniziano proprio dal VI b, proseguendo poi nell'esplorazione di altre tonalità. Similmente, nel medesimo repertorio cameristico si può trovare un esempio chiarissimo di omissione totale della sezione del ponte: nel I movimento dell'op. 33 n.1. il passaggio da un tema A in minore ad un tema B in maggiore avviene repentino ed immediato, come accade nelle riprese delle sinfonie di *Aureliano in Palmira* e *Gazza ladra*.

L'archetipo rossiniano è dunque una struttura più complessa di quanto non possa sembrare al primo sguardo, vincolata tanto nella forma quanto nei contenuti ad atteggiamenti compositivi ben precisi, imprescindibili e radicati nell'idea formale Pesarese, ed il rapporto che si configura con l'eredità del passato classico appare forte e determinante.

Si cercherà ora di analizzare l'approccio rossiniano ad alcune problematiche di ordine formale (e non solo) a partire dalle sinfonie catalogate dalla storiografia come "giovanili"<sup>71</sup> (1806 - 1810) sino a quelle della maturità artistica, compresa l'ultima epifania dell'archetipo ne *L'assedio di Corinto* (1826).

---

<sup>70</sup> Nell'op. 17 n°1/ IV usa le 6 aumentate che non risolvono su nulla, nel n°2 usa in tutti i 4 movimenti la cadenza non risolutiva V di VI minore e nel n° 6/ I si spinge addirittura al 6° grado bemollizzato. Il più volte citato volume di Hans Keller è lo strumento migliore per l'analisi *in toto* della produzione quartettistica haydniana.

<sup>71</sup> Terminologia adottata anche nell'edizione critica: *Sinfonie giovanili*, a cura di P.Fabbi. Pesaro, Fondazione Rossini, 1998.

### 3.3 Consolidamento dello stile

La produzione sinfonica del giovane Rossini si attesta nel quadriennio 1806 – 1809, durante il quale il Nostro passò dall’aperta e familiare scuola lughese dei fratelli Malerbi al rigido ambiente cittadino del Liceo musicale di Bologna: anni importantissimi per la sua formazione d’artista, come visto nel capitolo 1.

Le sinfonie giovanili superstiti e di sicura attribuzione <sup>72</sup> ammontano ad un totale di cinque:

- Sinfonia “al Conventello” (1806)
- Sinfonia per l’opera *Demetrio e Polibio* (1806)
- *Grand’overtura Obbligata a Contrabasso* (1807 - 1810)
- Sinfonia in Re, detta “di Bologna” (1808)
- Sinfonia in Mi bemolle (1809)

Detti lavori forniscono esempi chiarissimi riguardo al cammino che il giovane compositore dovette intraprendere per assimilare e far coesistere vari spunti formali e strutturali, arrivando solo in un secondo momento alla definizione di una propria idea architettonica; il confronto con le conquiste della maturità - ascrivibili alle caratteristiche dell’ archetipo – giova a comprendere i singoli passi fatti da Rossini alla ricerca di uno stile proprio. Ci limiteremo pertanto ad analizzare quei casi che marciano maggiormente questa evoluzione, anche qualora si tratti di sinfonie d’opera posteriori al 1810, già strutturalmente mature.

#### **Sinfonia “al Conventello”**

Composta da Rossini appena quattordicenne per la congrega di amici e dilettanti che si riuniva attorno alla figura di Agostino Triossi (§ 1), rappresenta il tentativo - riuscito solo in parte – di organizzare l’abbondante inventiva musicale in una forma coerente ed organica; è tuttavia arduo denominare chiaramente le sezioni che la compongono, tanta è l’incertezza che governa la struttura del brano. Questa una delle possibili interpretazioni <sup>73</sup>:

---

<sup>72</sup> Sulla questione si veda P. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit, pp. 120 e sg.

<sup>73</sup> La rappresentazione grafica è volutamente spartana, poiché qui l’analisi non comprende l’addentrarsi in caratteristiche specifiche al metro, o al numero di battute, cose che al contrario saranno più pertinenti (e, come si vedrà, largamente illustrate) nell’analisi delle sinfonie riconducibili all’archetipo.

Introduzione lenta		re
Frazione veloce <b>(Esposizione?)</b>	Tema A (x 2 volte)	RE
	Ponte	
	Tema B, I volta	
	“ , II volta	[LA]
	Ponte (?)	
<b>(Ripresa?)</b>	Tema B' (x 2 volte)	[LA]
	Ponte (?)	
	Tema A (x 2 volte)	RE
	Ponte (?)	
	Cadenze (SC x 2 volte + PC)	

L'introduzione lenta (non al relativo minore ma alla tonica minore, come nella la sinfonia n. 101 di Haydn) è sostanzialmente bipartita, non ancora assestata sul modello tripartito della maturità pur avvicinandosene assai (*roulade* perentoria degli archi + inciso patetico dell'oboe + cadenze energiche), mentre è la sezione veloce a porre non pochi problemi. A fronte di caratteristiche già consolidate (bitematismo, presenza di un ponte, cadenze SC conclusive), l'unico motivo per considerarla affine al principio sonatistico è il fatto che vi siano due aree tonali ben distinte, dato che il materiale tematico non segue il regolare andamento armonico: A (che ricomparirà nel *Bruschino*) è affidato agli archi e viene suonato – giustamente – alla dominante mentre B, affidato prima al violoncello solista e dopo ai violini I, deve attendere la sua ripetizione per essere esposto alla dominante. Alquanto originale come procedimento, stavendo della totale assenza di una benché minima transizione: conseguente alla seconda ed inaspettata apparizione del ponte in un luogo che di ponte non necessiterebbe (ecco spiegata l'incertezza tassonomica del punto di domanda), ricompare una sorta di variazione di B (sempre diviso nelle due enunciazioni tra cello solista ed archi), che per questo motivo resta alla dominante, tale e quale era nell'esposizione. Quindi, dopo l'ennesima comparsa del ponte, ecco ritornare la tonica e con essa il tema A, seguito dall'ultima ricomparsa del Ponte e dalle cadenze conclusive: non A B X A B dunque, ma un semplicissimo A B B A.

Tale concezione sinfonica è distante anni luce dai perfetti congegni armonico-formali della maturità; tuttavia anche un parto mal riuscito (e non sarà l'unico) presenta le sue piccole curiosità, alla luce della nostra indagine stilistica. Volendo comunque ascriverla alla grande famiglia delle

*forme sonata* <sup>74</sup> è chiaro che Rossini commette due “errori”, avendo l’ardire di definirli tali: anzitutto omette una parvenza di transizione (ed è ancora assolvibile, visto comunque lo scarso peso che questa sezione avrà anche nei lavori futuri). Inoltre, nella ripresa A e B vengono enunciati nelle stesse tonalità dell’esposizione e, come se non bastasse, invertiti: leggerezza che agli occhi di Padre Mattei sarebbe stata da matita blu .

Ma non agli occhi di Haydn. Pur essendo stravagante il mancato sfruttamento della polarità tonica – dominante nella diversificazione tematica, l’inversione dei temi nella ripresa non lo avrebbe scosso più di tanto. Ci sono vari suoi brani che presentano questa caratteristica, la cosiddetta “*mirror recapitulation*” <sup>75</sup> (ricapitolazione “a specchio”), sin dai temi del *Vivace* della sinfonia n. 21, per giungere al I movimento della n. 85 e l’omologo della n.103, riassunti nel fulgido I movimento della n. 89, esempio di come “nessun altra opera potrebbe mostrare meglio l’abisso fra le regole accademiche a posteriori della sonata e quelle vive della proporzione, dell’equilibrio e dell’interesse drammatico che governano realmente l’arte di Haydn” <sup>76</sup>. È una spiegazione plausibile, poiché nelle antecedenti *Sonate a quattro* l’ordine naturale di A e B non era mai stato messo in discussione (§ 4); ragione in più per ritenere le stravaganze del “Conventello” non solo frutto delle incertezze di un compositore alle prime armi, bensì un tentativo cosciente – per quanto non pienamente riuscito – di cimentarsi in architetture difformi dal già sperimentato canone sonatistico, sull’esempio degli amati autori tedeschi: sebbene la prassi haydniana preveda comunque che nella ripresa A e B siano enunciati entrambi alla tonica (cosa che qui non accade), Rossini crea un’intelaiatura che, nonostante tutto, riesce a tenersi formalmente in piedi. Lo spirito di Haydn aleggia anche nella contrapposizione tra l’oltremodo seria introduzione e il successivo movimento veloce, arguto e umoristico: le stesse caratteristiche che si riscontrano nel citato I movimento della sinfonia n. 89 (nel quale ad un’introduzione drammatica fa da contraltare una coda scanzonata a tempo di *waltzer*) e similmente nel I movimento della n. 82, o ancora nella Finale dell’ op.76 n. 1, contaminazioni che gli attirò gli strali della coeva stampa tedesca <sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Escludendo la quale, l’unica forma plausibile sarebbe una sorta di rondò a specchio *sui generis*, con la sezione che abbiamo voluto chiamare ponte a fare da ritornello. Sul problema e le origini del sonatismo a partire dal rondò barocco, leggesi MARKUS NEUWIRTH, *Does a ‘monothematic’ expositional design have tautological implications for the recapitulation? An alternative approach to ‘altered recapitulations’ in Haydn* in “*Studia Musicologica*”, 51, 2010 pp.369-385

<sup>75</sup> E. HAIMO, *Haydn symphonic forms* cit, p. 51

<sup>76</sup> C.ROSEN, *Lo stile classico* cit p.180

<sup>77</sup> G.WHEELOCK, *Haydn’s Ingenious* cit p.35

## Sinfonia per *Demetrio e Polibio*

Il primissimo tentativo nell'agone del melodramma risale agli stessi anni della sinfonia "al Conventello", ed è strettamente correlato ad uno degli episodi più noti dell'aneddotica rossiniana: parrebbe infatti che il giovane musicista sia stato sfidato dal tenore Domenico Mombelli a ricopiare a mente un'aria di un'opera di Marcos Portugal<sup>78</sup>, che lo stesso tenore si rifiutava di far prendere in visione a Rossini. Conoscendo come sia poi finita, egli prese l'imberbe Pesarese sotto la sua ala protettrice, commissionandogli addirittura un'opera su libretto della moglie Vincenzina Viganò (sorella del celebre coreografo Onorato), secondo il solito metodo dell'artigianato operistico d'inizio secolo: "mi si consegnavano le parole ora per un duetto, ora per un'aria; e mi si contavano un paio di piastre per ogni pezzo [...] giunsi così, senz'avvedermene, a comporre una prima opera"<sup>79</sup>. Lavoro - varato solo nel 1812 - che egli considerava a pieno diritto come parte integrante del suo catalogo<sup>80</sup>.

La sinfonia è un esempio frequentemente citato quale campionario di stravaganze

<b>Introduzione lenta</b>		DO
<b>Esposizione</b>	Tema A x 2 volte	
	Ponte	
	Tema B	[SOL]
<b>Sviluppo</b>	B' + cadenze	[MI b - SOL ]
<b>Ripresa</b>	Tema A x 2 volte	DO
	Tema B''	[La]
	Tema A x 1/2 volta	DO
	Cadenze SC 2	
	Tema A x 1/2 volta	
	Cadenze SC 2	
	Pseudo-Crescendo	
	Cadenze varie, PC	

<sup>78</sup> Trattasi di *Omar re di Termagene*, rappresentata al Teatro Corso di Bologna nel 1805 (N.GALLINO, *Lo scolaro Rossini* cit., p. 37)

<sup>79</sup>F. HILLER, *Plaudereien mit Rossini*, cit., riportato in GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Rossini, l'uomo, la musica*, Milano, Bompiani, 2009 p.17

<sup>80</sup> "Che il caro Giulio legga benignamente il Demetrio e Polibio, mio primo lavoro, e Guglielmo Tell: vedrà che non fui un gambero!" (Lettera di Rossini a Tito Ricordi, Parigi, 21 aprile 1868)

la più evidente delle quali è che “Rossini sembra impegnato a evitare a qualunque costo una ripresa regolare”<sup>81</sup>. In realtà alcuni tasselli vengono aggiunti sulla via dell’archetipo (l’introduzione si fa più drammatica, nella ripresa compare anche una sorta di pseudo-crescendo in 6 ripetizioni, stile *Flauto magico*, basato su parte del materiale relativo a B’) e la presenza di uno sviluppo in piena regola - per quanto brevissimo - è la prova che, qualora avesse voluto, Rossini avrebbe potuto sistemare anche la coeva sinfonia “al Conventello”. Inoltre, per la prima volta c’è assenza del ponte nella ripresa

Si è già illustrata la tendenza haydniana a variare sostanzialmente le riprese (tanto che, sarebbe più corretto parlare di “ricapitolazioni”)<sup>82</sup>, lezione che Rossini sembra aver imparato fin troppo bene; la vera sorpresa è il III grado bemolizzato al quale egli approda nello sviluppo, basato su una contraffazione del materiale di B: un spiccata attitudine per le relazioni di terza (applicata a movimenti distinti, ma anche all’interno di un movimento stesso) che Rossini dimostra sin dalle *Sonate a quattro*, e che sarà caratteristica fondamentale nel suo modo di comporre (§ 5); come sappiamo, Haydn *in primis* è fortemente attratto da questo tipo di relazione, tanto da informarne intere raccolte quartettistiche (op. 71, 74 e 76) e sinfoniche (le *Londinesi*). Inoltre, alcuni lavori haydniani presentano degli sviluppi basati sul materiale armonico che nell’esposizione è inerente al gruppo della dominante: tra gli altri, i movimenti iniziali delle sinfonie n. 100, 101 e 102, nonché il primo movimento del quartetto op. 64 n. 1

Ci sono però due altre particolarità interessanti: l’atmosfera da sinfonia concertante che investe il brano e il particolare percorso armonico della ripresa.

Mentre A è suonato alternativamente dalla sezione dei fiati e dagli archi, i vari B sono affidati ad uno o più strumenti solisti: fagotto (B), oboe (B’), fagotto + oboe (B’), gli stessi due impiegati negli *a solo* dell’introduzione. Parallelamente, la produzione sinfonica haydniana è disseminata di parti riservate ai solisti (§ 2.5); prendendo a prestito una definizione di Rosen “per Haydn il solista non è parte a sé (come per Mozart), ma un timbro mobile dell’orchestra”<sup>83</sup>, ed in questa sinfonia Rossini fa le prove generali di tutti gli incisi solistici che saprà impiegare con maestria nel futuro prossimo, sia nei brani strumentali che come tessuto connettivo del dramma in scena.

La particolarità armonica risiede nella ripresa, dove vi è una virata di B’’ verso il relativo minore della tonica, cosa abbastanza inusuale data l’assenza di frazioni in minore nell’esposizione:

---

<sup>81</sup> P. GOSSETT *Le sinfonie di Rossini* cit p. 37; questa sinfonia è talmente atipica che l’editore Diabelli la “aggiustò” in previsione della pubblicazione della riduzione per pianoforte (1820 circa), riscrivendo parte del Ponte e del tema B, apponendovi una ripresa del tutto nuova e più regolare.

<sup>82</sup> Come avviene nella trattatistica anglosassone, cfr. i citati lavori di Haimo e Caplin.

<sup>83</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico*, p. 225

nemmeno nelle sinfonie della maturità esistono temi B in modo minore, caratteristica che investe solo certi temi A (ad es. in *Aureliano, Gazza ladra*). Siffatta prassi è assente anche dalla produzione haydniana; al contrario, egli evita con cura l'uso di un qualsivoglia tema in minore nella ripresa, specialmente della tonica minore o di un relativo minore del I grado <sup>84</sup>, cosa che accade di rado (es. nel I movimento della sinfonia n.85) poiché riduce la stabilità armonica, compito principale della ripresa l'obiettivo della quale è l'affermazione della tonica.

Si può ben affermare che l'*ouverture* per *Demetrio e Polibio* sia un passo avanti verso l'acquisizione dell'archetipo, ma che risenta ancora dell'alto grado di sperimentalismo – come spiegare, non ultima, la troncatura delle ulteriori enunciazioni di A nella Ripresa? - tipico dei lavori preparatori, nei quali coesistono varie tendenze ed influenze, prive di un ferreo controllo totale da parte dell'autore.

### Grand'ouverture Obbligata a Contrabbasso

Lavoro risalente con ogni probabilità ai primi anni bolognesi (anch'esso forse scritto per l'allegria brigata del Triossi e della tenuta di Conventello) <sup>85</sup>, rappresenta uno dei passi fondamentali per il raggiungimento e la compiutezza del maturo stile rossiniano:

<b>Introduzione lenta</b>		RE
<b>Esposizione</b>	Tema A x 2 volte	
	Ponte	[LA – FA# - MI]
	Tema B x 2 volte	[LA]
	Cadenze varie	[la]
<b>Transizione</b>		[LA]
<b>Ripresa</b>	Tema A x 1 volta	RE
	Ponte	[SI – mi – RE 7 – SOI - LA ]
	Tema B x 2 volte	RE
	Cadenze varie	
<b>Coda</b>	Pseudo – Crescendo	
	Cadenze SC x 2 + PC	

<sup>84</sup> Ivi, p. 89

<sup>85</sup> Che era suonatore di contrabbasso: si veda l'organico particolarissimo delle *Sonate a quattro*.



Ormai la struttura è acquisita: l'introduzione tripartita e il principio sonatistico sono ormai fatti propri, e per la prima volta vi è un breve passo cadenzale (simile nell'andamento a quelli del *Bruschino* e di *Semiramide*) in luogo dello sviluppo. La dicotomia tematica si è praticamente assestata: nell'esposizione A è affidato agli archi, B ad archi e poi fiati, mentre nella ripresa A (tronco, prassi ereditata da *Demetrio e Polibio*)<sup>86</sup> viene enunciato dai bassi e B da contrappunti di fiati in entrambe le volte. La cifra di questo lavoro sta nella volontà di dare al tutto una forte natura contrappuntistica; l'abilità rossiniana in questo campo però non è ancora assurta ai livelli della *Messa di Gloria*, dello *Stabat Mater* o della *Petite Messe Solennelle*, e l'*empasse* del giovane autore si vede (e si sente) dalla prima all'ultima nota. Sono tuttavia le strette connessioni tra il vario materiale tematico a destare interesse, anticipando così le soluzioni coerenti e germinali che vedremo più avanti.

Il tema A anzitutto, che dimostra uno spiccato interesse per la triade dell'accordo



e presenta nella seconda semifrase delle scalette discendenti, derivate dagli omologhi passaggi già sentiti nell'introduzione; *idem* il ponte, sempre fondato sullo stesso materiale triadico, esposto a canone tra violini e bassi e con inversione tra melodia ed accompagnamento



Lo stesso tema B è di ovvia derivazione dalla seconda semifrase di A e soggetto ad un trattamento canonico tra i fiati solisti



<sup>86</sup> E che perdurerà fino a *La pietra del paragone* (1812)

Nemmeno le cadenze si sottraggono al monotematismo di fondo, riutilizzando materiale proveniente dal ponte. Superata la transizione (costruita su materiale assai scarno, proveniente da B) nella ripresa le caratteristiche dei due temi ricalcano quelle dell'esposizione, con B destinato al contrappunto tra le parti. Dopo le cadenze conclusive, ecco la sorpresa: un sorta di coda finale nella quale i temi A e B vengono sovrapposti, aumentando progressivamente le dinamiche ed il tessuto orchestrale

con la ripetizione del modulo enunciato quattro volte: qualora fossero state tre avremmo potuto definirlo senza dubbio il primo dei molti crescendo rossiniani, anche perché i temi (a differenza del pseudo-crescendo di *Demetrio e Polibio*) sono organizzati secondo la nota accentazione “2+2=5”, fondamentale per la riuscita del meccanismo iterativo.

La forte coesione del materiale, originato tutto da una triade maggiore e da una scala discendente, è indice del livello di controllo sulla partitura, mai raggiunto prima d'ora, e che si ripresenterà nei lavori futuri come un marchio di fabbrica dello stile rossiniano. Si vedrà a breve come questa germinazione sia strettamente correlata alla prassi haydniana; prassi che spesso prevede dei temi concepiti per essere trattati sia canonicamente <sup>87</sup> che per fungere da melodia quanto da accompagnamento, cosa non dissimile da quanto accade in questa coda.

Altrettanto suggestiva è l'ipotesi che questa *Grand'ouverture* possa essere la perduta sinfonia in stile fugato che Rossini avrebbe scritto nell'infatuazione per l'*ouverture* del *Flauto magico* <sup>88</sup>. Fatte ovviamente le debite proporzioni (confrontare il lavoro più maturo di un genio conclamato con un frutto acerbo come questo è senza dubbio irriguardoso per entrambi) qualcosa di mozartiano in questa sinfonia effettivamente c'è. Nell'introduzione risuona il ritmo trocaico che è l'emblema musicale che caratterizza il *Commendatore* <sup>89</sup>, peraltro nella stessa area tonale di re minore - suo *milieu* nel *Don Giovanni*: è una somiglianza così sorprendente, anche nel maturo utilizzo dei timbri orchestrali, che difficilmente può essere frutto del caso. Di influenze determinanti relative al *Flauto magico* non si può però parlare: entrambi i lavori iniziano con dei possenti accordi iniziali, ma poi

<sup>87</sup> Cosa che accade ad es. nelle sinfonie n. 59/I, 88/ IV o 103/IV, senza voler citare gli innumerevoli minuetti composti secondo questo meccanismo.

<sup>88</sup> Si veda la nota 50.

<sup>89</sup> Tanto nell'Introduzione (n°1) quanto nella spettrale epifania del Terzetto conclusivo (n°26) e, ovviamente, nell'*Overture*; a tal proposito si veda PAOLO GALLARATI, *Gluck e Mozart*, Torino, Einaudi, 1975.

l'introduzione rossiniana segue la citata tripartizione, cosa che il salisburghese non fa. Il fugato mozartiano è riservato al materiale del tema A, mentre Rossini tratta in modo contrappuntistico B (come canone però, non come fuga), ed il crescendo del *Flauto* è ripetuto sia nell'esposizione che nella ripresa, cosa che qui non avviene essendogli stata riservata un'appendice *pro domo sua*.

Tutto ciò non risolve il dubbio: l'estrema differenza di caratura tra i due lavori potrebbe effettivamente confermare l'ipotesi che si tratti di una *fugirte ouverture* venuta male, distrutta nell'originale ma sopravvissuta nelle copie a noi giunte<sup>90</sup>; non bisogna dimenticare che si tratta di un lavoro risalente ai primi anni di frequenza presso il Liceo musicale bolognese, col giovane pesarese probabilmente non ancora pratico del rigido contrappunto insegnato da padre Mattei<sup>91</sup> che solo di lì a poco avrebbe appreso<sup>92</sup>.

### **Sinfonia in Re, detta “di Bologna”**

Per questioni legate al sostanziale rimaneggiamento subito dalla Sinfonia in Mib quando divenne l'*ouverture de La cambiale di matrimonio* – modifiche che ne resero ancor più traballante la già instabile struttura – si è deciso di non includerla nell'analisi; di conseguenza la Sinfonia “di Bologna” (1808)<sup>93</sup> è l'ultimo lavoro in ordine cronologico a precedere *L'inganno felice*, prima manifestazione compiuta dell'archetipo.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> P. FABBRI, *Sinfonie giovanili* cit. p. 6

<sup>91</sup> Seguendo pedissequamente sia i testi che il metodo di Padre Martini, suo esimio predecessore, egli era votato “allo studio degli scolari specialmente in ciò che riguarda lo stile fugato”, CLAUDIO SARTORI, *Il Regio Conservatorio di musica “G.B. Martini” di Bologna*, Firenze 1942, p. 180

<sup>92</sup> “Una volta impratichitomi di contrappunti e fughe chiesi a Mattei che cosa mi avrebbe fatto fare in seguito. *Il canto piano e il canone* fu la risposta. Quanto tempo dovrò dedicarci? *Un paio d'anni*. Io però non potevo più aspettare [...]” (F. HILLER, *Paludereien mit Rossini*, cit p. 77)

<sup>93</sup> L'autografo è conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale felsineo; la prima esecuzione, avvenuta presso l'Accademia Polimniaca il 23 dicembre 1808 venne recensita dal “Redattore del Reno” in data 30 dicembre (MARCO BEGHELLI, *Bologna, nobile patria di aggressioni e di mortadelle in Gioachino Rossini 1792-1992 mostra storica documentaria*, a cura di Mauro Buccarelli, Perugia, Electa, 1992, p.81)

<sup>94</sup> Ciò non è del tutto esatto, essendo ancora aperto il caso della sinfonia per *L'equivoco stravagante* (1811) la cui discussione si è volutamente lasciata a fine paragrafo.

<b>Introduzione lenta</b>		RE
<b>Esposizione</b>	Tema A	
	Ponte	[MI 7 – LA]
	Tema B x 2 volte	[LA]
	Cadenze	
<b>Sviluppo</b>	B' x 2 volte + cadenze	[SI b]
<b>Ripresa</b>	Tema A	RE
	Ponte	
	Tema B x 2 volte	
	Crescendo <i>mannheimer</i> 1	
	Cadenze	
	Crescendo <i>mannheimer</i> 2	
	Cadenze PC	

Per la prima volta l'introduzione si apre con la scansione giambica<sup>95</sup>, una cifra tipica di Rossini tanto che “anche l'ascoltatore occasionale tende ad identificarla *sic et simpliciter* con lo stile del Pesarese”<sup>96</sup>; segue poi un passaggio nel quale spicca la scrittura dei fiati e si tocca il modo minore; nelle cadenze che chiudono la sezione vi sono degli incisi in legato degli archi gravi che ricordano da vicino gli ostinati “marini” che, simulando le onde, introducono la cavatina di *Tancredi*. È un'introduzione poderosa, che denota un altissimo livello di scrittura.

Il tema A, diretto ed incisivo, è equamente diviso tra una fanfara dei fiati ed un conseguente affidato agli archi, simile nella contrapposizione di registri sia strumentali che espressivi al tema A del I movimento della sinfonia n.82 “L'ours” (in bilico tra fanfare incisive e *waltzer* disimpegnati), o al Finale della n. 59 “Fuoco”, che inizia con un fanfara per poi svilupparsi affidato al resto dell'orchestra. La brevità di A conduce direttamente al ponte – anch'esso di poche battute - che ne riprende parzialmente il materiale. Meglio strutturato è B (tanto da essere stato riutilizzato con modifiche minime nella sinfonia de *L'inganno felice*), un gustoso inciso dei fiati contrappuntato maliziosamente dai violini I, che nella ripetizione si invertono i ruoli. Brevissime cadenze portano allo sviluppo il quale, come in *Demetrio e Polibio*, non è altro che una ripetizione dell'inciso B ad un grado diverso della scala, in relazione di terza con la fondamentale - tanto che la modulazione da

<sup>95</sup> Che, allineandosi a certa musicologia americana (es. Rosen) si potrebbe definire “ta-dah”, riecheggiando la locuzione “um-pah” utilizzata per definire un ritmo in battere + levare (affine al nostro modo popolare che, ad es. il ritmo ternario del valzer “zum – pa - pà”).

<sup>96</sup> M. BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*. Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2004, p. 169

La maggiore a Fa maggiore (il V grado di Si b) avviene per nota comune (1a): stesso meccanismo che consentiva in *Demetrio e Polibio* la modulazione Sol maggiore–Mi bemolle maggiore e nel ponte della “*Obbligata a Contrabasso*” quella La maggiore–Fa # maggiore (Do#, nota ribattuta del corno). Questa è un’ articolazione che si trova sovente in Haydn ad es. nella sinfonia n. 98, con il passaggio dallo Scherzo (in Mi b maggiore) al Trio (in Do maggiore) che avviene in modo identico, secondo una prassi che verrà ereditata, tra gli altri, anche da Schubert e Dvoràk<sup>97</sup>.

Segue quasi d’acchito la ripresa tutta alla tonica - che varia dall’esposizione solo per la sezione finale - nella quale compare per la prima volta in Rossini il glorioso crescendo *mannheimer*: per la verità ce ne sono due distinti, caso rarissimo.

L’estrema concisione di questo lavoro, unita ad altre caratteristiche come la mancanza di unitarietà nel materiale tematico, la presenza di uno sviluppo, l’assenza di crescendo “alla Rossini” (seppur in versione ancora “pseudo”) e la vetustà nell’uso del crescendo *mannheimer* potrebbero far pensare ad una datazione precedente, se non fosse per le inequivocabili prove documentarie di cui si dispone.

Al contempo, sono le caratteristiche dell’introduzione a far sì che si possa ritenerlo un passo avanti rispetto a quanto scritto fino ad allora. Lo scarto è dato dall’estrema profondità che traspare dalla scrittura musicale, affine alla sapiente orchestrazione haydniana della *Rappresentazione del Caos*; seppur in tonalità differenti - il *Caos* è in Do minore – entrambe iniziano con un poderoso unisono (la scansione giambica). La raffinata scrittura di fiati ed archi all’inizio

---

<sup>97</sup> Ad es. nel passaggio dallo Scherzo al Trio della sinfonia n. 9 “La grande”. Altri passaggi simili ed evidentissimi si trovano nella 100/I, nella 101/II. (H.C.ROBBINS LANDON, D.W. JONES, *Haydn: vita e opere* cit, p. 446)

ricorda nel risultato sonoro un omologo passaggio del *Caos*, a batt. 8-16, quasi Rossini avesse fatto una crasi tra il ritardo con nota di volta al IV grado bemollizzato di b. 8 e la figura del flauto di b.15

Le cadenze finali rossiniane (che abbiamo associato a *Tancredi*)

The image shows a page of a musical score for the final cadence of the 'Caos' movement from Haydn's Symphony No. 98. The score is in G major and 3/4 time. It features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in D, Bassoon), strings (Violins I and II, Viola, Violoncello and Contrabasso), and Horns in E-flat. The woodwinds play sustained chords, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

riecheggiano, nella decisa ripetitività dei bassi e nel contrasto con la scrittura dei fiati, quanto accade nella ripresa del *Caos*<sup>98</sup> a batt. 44: vi è anche la medesima tendenza verso l'accordo diminuito, che all'ascolto si percepisce appieno

<sup>98</sup> Questo brano rappresentante la materia informe precedente alla creazione divina è, paradossalmente, nella più classica delle forme sonata, forse il maggior esempio di *sense of humour* haydniano.; si veda A. PETER BROWN, *Il "Caos" di Haydn: genesi e genere in Haydn cit.*, pp.209-248

Si noti inoltre come le crome scandite da gli archi all'unisono-ottava siano simili nella figura e nella funzione di raccordo a quanto accade nei celli e nei bassi prima del *ff* nel primo degli esempi.

La tensione drammatica di questa introduzione è assai maggiore dell'omologa che caratterizzava la sinfonia "al Conventello" (che pure è scritta in modo minore), e le reminiscenze haydniane non sono estranee nel conferire a quest'atmosfera ieratica e misteriosa i giusti equilibri.

### **Sinfonia per *L'equivoco stravagante***

Si è volutamente lasciato in coda al ragionamento questo ulteriore esempio del primissimo stile sinfonico rossiniano. I dubbi su alcune sinfonie via via utilizzate per quest'opera erano già stati sollevati da Gossett<sup>99</sup>, che esclude quelle in Fa maggiore (presente nell'edizione Leidesdorf)<sup>100</sup> e

<sup>99</sup> P. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit p. 93 e sg.



in Re maggiore <sup>101</sup>, tacendo di lavori noti come sinfonie di *Aureliano in Palmira* <sup>102</sup> e *Torvaldo e Dorliska* <sup>103</sup>, opere di una maturità sconosciuta al Rossini del 1811. Rimane come candidata principale quella della *Cambiale di matrimonio*, riutilizzata e leggermente modificata con l'aggiunta di due trombe <sup>104</sup>: prassi che ben si adatta al *modus operandi* rossiniano (la stessa sinfonia, con l'aggiunta di ottoni e percussioni apre *Adelaide di Borgogna*).

Il punto è un altro; le obiezioni mosse nei confronti dei lavori summenzionati sono di diversa natura, poichè una cosa è l'insensatezza di retrodatare una composizione, l'altra è l'espellerla dal catalogo rossiniano. Che *Aureliano* e *Torvaldo* debbano restare dove sono è pacifico, e la sinfonia in Fa dell'edizione Leidesdorf è evidentemente avulsa dalle caratteristiche della scrittura tipiche del Nostro. Il campanello d'allarme suona però per la sinfonia in Re "di Parigi": seppure manchino prove che essa sia effettivamente l'originale, non credo possa essere cassata come non rossiniana, dato che presenta delle caratteristiche che si inseriscono perfettamente nel *fil rouge* evolutivo che si è tracciato.

<b>Introduzione lenta</b>		RE
<b>Esposizione</b>	Tema A	RE
	Ponte	
	Tema B	
	Pseudo-crescendo I	[LA]
	Cadenze	[LA 7]
<b>Ripresa</b>	Tema A	RE
	Tema B	
	Pseudo-crescendo II	
	Cadenze OMT x 1	
	Pseudo-crescendo II bis	
	Cadenze OMT x 4 + PC	

<sup>100</sup> M.I. Leidesdorf, n. 995, 1820 circa.

<sup>101</sup> Presente nel manoscritto dell'intera opera, Parigi, Biblioteque Nationale (Fonds du Conservatoire) D. 13.957

<sup>102</sup> Che compare nell'Edizione Ricordi dello spartito per canto e pianoforte, 1850 ca.

<sup>103</sup> Presente nella maggior parte dei manoscritti conosciuti dell'opera, compresi quelli conservati a Boston (Public Library), New York (Public Library), Bruxelles (Conservatoire) e al Conservatorio di Firenze

<sup>104</sup> M.BEGHELLI - S.PIANA, L'equivoco stravagante, edizione critica, Milano, Ricordi, 2002; ci sono dei dettagli che fanno propendere per questa ipotesi, come il fatto che copia delle parti si trovi a Ravenna, e presentino dei tratti grafici tipici rossiniani (gli accenti chiusi) che il copista ha riprodotto fedelmente.

Le obiezioni, nate a partire dalla deviazione dalla prassi, sono: l'introduzione è bipartita e non tripartita, non ci sono né sviluppo né transizione dopo l'esposizione, l'OMT finale è ripetuta quattro volte invece di tre e nella penultima battuta della PC conclusiva c'è un improvviso ritorno alla dominante, un *unicum* in tutta la produzione rossiniana<sup>105</sup>. Da quanto emerso fin ora, il bipartitismo dell'introduzione si riscontra nella sinfonia "al Conventello" - e non diverrà vincolante sino ad archetipo acquisito - *idem* per l'assenza di sviluppo o transizione; le cadenze OMT ripetute in numero differente da tre potrebbero rientrare nello sperimentalismo evidente degli anni 1806-1810, così come il brusco ritorno alla dominante a ridosso della conclusione.

A fronte di queste divergenze, balzano agli occhi alcune caratteristiche che il Rossini maturo farà rientrare nell'archetipo, quali il prevedere l'assenza di un ponte nella ripresa, il riutilizzo di materiale armonico conclusivo dell'introduzione (qui un accordo di Si b) per consentire la ripresa<sup>106</sup>, la distinzione tra tema A affidato agli archi<sup>107</sup> e tema B ai fiati, o ancora la struttura del pseudo-crescendo II, che è affine a quella vista per i crescendo della maturità ( $2 \times 8 + 2 \times 2 + 2 \times 1 + 2 + x$ ). Per queste credo si dovrebbe ascriverla senza remore al catalogo rossiniano: non è nota la datazione (è ipotizzabile una collocazione a ridosso dell'epifania operistica del 1810 piuttosto che verso il "Conventello"), e nemmeno le origini e gli usi alle quali venne destinata - forse per delle riprese successive dell'*Equivoco stravagante* - ma la mano del *Tedeschino* che si nota in più punti della composizione è, a mio avviso, fortemente presente.

---

<sup>105</sup> *Bianca e Falliero* e *L'assedio di Corinto*, come si vedrà, sono casi a se stanti.

<sup>106</sup> Riutilizzo del materiale in posizioni simili che Rossini adotta anche nella musica vocale: si vedano ad es. i rondò di Ernestina ne *L'equivoco stravagante*, l'omologo di Clarice ne *La pietra del paragone* e quello di Isabella ne *L'italiana in Algeri*, nei quali parte del materiale presente nel Tempo di mezzo funge da ponte tra la doppia esposizione della cabaletta nella Stretta conclusiva.

<sup>107</sup> E costruito secondo quella tendenza alla sospensione del ritmo armonico-musicale, vista come caratteristica comune a certi temi del Nostro e di Haydn: questo è forse il primo caso evidente di tale fattura che si riscontra nelle sinfonie rossiniane.

## Sinfonia per *L'inganno felice*

Ecco, finalmente, la prima compiuta definizione dell'archetipo: ogni elemento è al suo posto, compreso il rapporto pre-crescendo / crescendo (assente nelle altre sinfonie), con quest'ultimo che ora possiede tutte le caratteristiche per definirsi tale.

<i>Sezione</i>	<i>N° battute</i>	<i>Tempo</i>	<i>Metro</i>	<i>Tonalità</i>	
<b>Introduzione lenta</b>	27	Andante sostenuto	$\frac{3}{4}$	RE	
<b>Esposizione</b>		Allegro vivace	C	RE	
Tema A	16				
Ponte	27				[Si – MI]
Tema B	16				[LA]
Pre crescendo	4				
Crescendo	8				
Cadenze I gruppo + cadenze II gruppo	8 + 3				
<b>Transizione</b>	8				
<b>Ripresa</b>	16				RE
Tema A					
Ponte	21				[SI b - LA]
Tema B	16				RE
Pre-crescendo	8				
Crescendo	8				
Cadenze I gruppo + cadenze II gruppo	8 + 12				

Con questo lavoro può dirsi conclusa la fase di apprendistato sinfonico, ed al contempo si apre per Rossini un periodo di assestamento, caratterizzato sempre da una certa dose di sperimentalismo; nessuna sinfonia è uguale alle altre, ed anzi vi è un crescente e progressivo interesse per la coesione del materiale motivico, che via via tende a germinare da pochissime cellule iniziali (come avveniva per l' *Obbligata a contrabbasso*): anche qui vi è una certa unità tematica, basti osservare come il materiale dell'introduzione e quello che informa A e B nasca a partire da una scala ascendente per gradi congiunti.

## Sinfonia per *La scala di seta*

<i>Sezione</i>	<i>N°battute</i>	<i>Tempo</i>	<i>Metro</i>	<i>Tonalità</i>	
<b>Introduzione</b>	3	Allegro vivace	C	DO	
	17	Andantino			
<b>Esposizione</b>		Allegro	♩	[DO - la - RE] [SOL] [Mib - do - SOL]	
Tema A	32				
ponte	29				
Tema B	20				
Pre - crescendo	8				
Crescendo	12				
Cadenze I gruppo + Cadenze II gruppo	8 + 6				
<b>Sviluppo</b>	49				
<b>Ripresa</b>					[DO] [LAb - fa - SOL] [DO]
Tema A	32				
Ponte	24				
Tema B	20				
Pre - crescendo	8				
Crescendo	12				
Cadenze I gruppo + Cadenze II gruppo	8 + 21				

Formalmente vi è la solita bipartizione tra introduzione lenta (le 3 battute iniziali in Allegro vivace sono assimilabili ad un semplice esergo) e movimento veloce; la particolarità di questa sinfonia è che, al contrario dal solito, Rossini non si limita ad una semplice e breve successione accordale nella transizione tra esposizione e ripresa, ma imbastisce un vero e proprio episodio di sviluppo, sezione presente solo nella giovanile *Sinfonia in Re*, in quella per *Demetrio e Polibio* e, *sui generis* ne *L'assedio di Corinto*.

L'introduzione non è tripartita come quelle della maturità, ma presenta il citato energico esergo iniziale e il tema cantabile affidato ai soli fiati; si nota già la cellula motivica che informa gran parte del materiale tematico e ritmico del brano, ossia la scala discendente di terzine affidata ai violini e alle viole che nel breve Allegro vivace percorre per due volte l'ambito della doppia ottava (da Do<sub>5</sub> a Do<sub>4</sub> a Do<sub>3</sub>);

la melodia cantabile dell' oboe accompagnato dai soli fiati che segue trae origine dalla stessa escursione - limitata ora all'ambito dell'ottava - aggiungendovi nella prima cadenza in Do un interesse per l'arpeggio sulla fondamentale (batt. 2 del tema)

Il tema A (affidato prima agli archi e poi ai fiati) presenta delle caratteristiche simili, aggiungendovi un certo interesse per l'arpeggio sui gradi dell'accordo fondamentale. Curiosamente, inizia alla dominante – la tonica si instaura solo alla terza battuta - , similmente a quanto accade nel I movimento della haydniana Sinfonia n°92 “Oxford” ed in quella in Mib dello stesso Rossini:

Il ponte stesso, dinamico e propulsivo, si basa su una variante di questo inciso

Il tema B, al pari del cantabile dell'oboe nell'introduzione, coniuga il citato interesse per l'arpeggio sulla fondamentale (che qui è Sol maggiore, flauti + clarinetti) con l'inciso iniziale, grazie alla figura discendente eseguita anche dai violini ed alla scansione ritmica degli archi sul quarto di batt.1;

The image shows a musical score for woodwinds and strings. The top system consists of two staves, likely for flutes and clarinets, with a box containing the number '5' above the first measure. The bottom system consists of four staves for strings. The first measure of the string part is marked with 'punta d'arco' and a box containing '5'. The string part includes 'p stacc. molto' and 'Pizz.' markings.

nemmeno il successivo comico contrappunto acefalo dell'oboe sfugge alla figurazione di ottava discendente.

The image shows a musical score for woodwinds and strings. The top system consists of two staves, likely for flutes and clarinets, with a box containing the number '5' above the first measure. The bottom system consists of four staves for strings. The first measure of the string part is marked with 'punta d'arco' and a box containing '5'. The string part includes 'p stacc. molto' and 'Pizz.' markings.

Altro fattore di coesione motivica è rappresentato dal breve e sinuoso inciso che collega le due enunciazioni del tema B, affidato a flauto e clarinetto:



lo si era già trovato, espanso, nella frazione finale del ponte, affidato ai violini I



ed a sua volta deriva dal disegno cromatico dell'oboe solista nell'introduzione lenta, un'assonanza che si coglie molto di più nell'esecuzione che sulla carta.



L'inciso su cui si basa il pre-crescendo è una sorta di acciaccatura in battere dei fiati seguita da un inciso acefalo degli archi, con simile acciaccatura finale:



Queste due componenti derivano rispettivamente dalla citata battuta 1 (il quattro Do con *roulade* iniziale) e dal contrappunto affidato all'oboe nel tema B, anch'esso acefalo.

La sezione dello sviluppo è in Mi bemolle maggiore (conferma dell'interesse rossiniano per i rapporti di terza già incontrato in *Demetrio e Polibio*), introdotta nel passaggio dal Sol maggiore che chiudeva l'esposizione da una cadenza per soli fiati che ricorda nella modulazione tanto gli analoghi passaggi del I movimento della "Jupiter" e del I movimento della n. 99 di Haydn (§ 2.5).

Il tutto inizia con 8 battute affidate ai soli fiati (*trait d'union* timbrica con l'introduzione lenta e la seconda enunciazione del tema A), che lasciano spazio ad un'elaborazione del tema B: interessante, nella frazione in do minore, l'orchestrazione in ottava tra violini I e fagotto per enunciare il tema



una colorazione timbrica resa sistematica da Haydn nelle *Parigine* (2.5.3)

Verso la conclusione compare anche un breve inciso, affidato alternativamente a violini I e violoncelli coi contrabbassi, un salto di ottava che riecheggia l'escursione del materiale iniziale:



La ripresa è pressoché identica all'esposizione, con un paio di sostanziali varianti: il tema A è affidato qui non ad oboe e flauto, ma a oboe ed ottavino, espediente timbrico che ne aumenta la luminosità; il ponte è, come da prassi rossiniana, diverso da quello dell'esposizione - alla tonica Do - ossia al IV grado bemollizzato (La b), evitando la ridondanza di una ripresa tutta alla tonica. Inoltre egli lo accorcia per rendere equilibrata la ripresa, dato che il numero di cadenze finali è maggiore rispetto all'esposizione.



In questo lavoro la componente dell'unità tematica è tra le più forti che Rossini abbia mai concepito nella prima parte della sua parabola compositiva; la volontà di far germinare tutto da una manciata di idee è evidente, come nel caso del tema B: quello che abbiamo definito l'arpeggio sulla fondamentale è un inciso dattilo tratto dall'inizio dell'aria di Lucilla "Sento talor nell'animo" (n°5)<sup>108</sup>, ma Rossini nella sinfonia non lo cita testualmente, omettendone il secondo membro per sostituirlo con qualcosa di più inerente al cosmo motivico del brano, la scala discendente d'ottava.

Come reminiscenza, si confronti l'attacco anapestico e l'andamento del tema A col suo accompagnamento con quello del *Vivace* del I movimento della sinfonia n°102 di Haydn, date per pacifiche delle ovvie differenze accentuative del ritmo armonico e della dinamica:



Le particolarità dell'orchestrazione sono un altro dato saliente: i frequenti passaggi affidati ai soli fiati richiamano analoghe frazioni, come ad es. il tema A nella riesposizione rievoca l'impasto timbrico del finale della sinfonia n°82 "L'ours", bb. 12 e sg. o190 e sg.



<sup>108</sup> Usato poi anche nel *Turco in Italia* (n.1, Introduzione, "Nostra patria è il mondo intero")

o il secondo tema della medesimo movimento della stessa sinfonia



L'accompagnamento in pizzicato degli archi (caratteristico sia di A che di B) è così esteso che è difficile trovarne un uso simile nell' Haydn sinfonista, più aduso a servirsene nei quartetti (al pari di Rossini, con manifesti scopi umoristici, come nel Finale dell' op. 33 n. 4) e in generale nei movimenti lenti; in misura più frequente si ritrovano dei passaggi affidati ai fiati con sostegno degli archi in pizzicato, come in numerosi Trio (esemplare quello della sinfonia n. 63) ed in certi movimenti delle *Parigine*, come il II della n. 84

Sinfonia No. 84

Non ultima la componente retorica: il citato contrasto timbrico tra fiati ed archi è una cifra fondamentale di questo lavoro, e prende talvolta le pieghe di una marcata dialogicità, come nel caso del tema A affidato prima ai fiati e poi, identico, agli archi, o il tema B, con il suo equilibrio antecedente-consequente giocato sul botta e risposta tra flauto+clarinetto+archi e la coppia di oboi, tanto da essere soggetto alle elaborazioni dello sviluppo.

Curiosamente, cosa ci può essere di maggiormente retorico nell'affidare sin dall'inizio ad una scala di toni discendenti il compito di fare da *exordium* in una farsa che nella scala ha il suo nodo drammaturgico cruciale?

## Sinfonia per *Il Signor Bruschino*

Sezione	N°battute	Tempo	Metro	Tonalità	
<b>Introduzione</b>	38	Allegro	♩	RE	
<b>Esposizione</b>		Mosso			
Tema A	16				
ponte	34				RE [MI]
Tema B	11				[LA]
Pre-crescendo	8				
crescendo	12				
Cadenze I gruppo + Cadenze II gruppo	10 + 8				
<b>Transizione</b>	14				
<b>Ripresa</b>	16				RE
ponte	35				[SIb - sol - LA]
Tema B	11				RE
Pre-crescendo	8				
crescendo	12				
Cadenze I gruppo + cadenze II gruppo	10 + 27				

Priva di introduzione lenta, sebbene vi sia la bipartizione con una sorta di frazione veloce, l'inciso iniziale in levare - un semitono discendente suonato dagli archi in ottava - è una sorta di *leitmotiv* dal quale germina la maggior parte del materiale tematico e ritmico della sinfonia:

Allegro

I.  
VIOLINI  
II.  
VIOLE  
VIOLONCELLI  
CONTRABASSI

Poche battute dopo lo si trova in un passaggio dei violini I



Questo inciso altamente umoristico è largamente citato nell'introduzione, ed anche i celebri colpi a percussione che i violini II danno sui leggi (originariamente sui piattini delle candele) gli sono ritmicamente imparentati,



il quale inciso viene inoltre espanso sino ad assumere questa scansione



Ci sono tuttavia un paio di eccezioni. Anzitutto il tema A, autoimprestato dalla giovanile Sinfonia "al Conventello" (1807); non ha legami con l'opera, pur ricordando - solo in parte dell'antecedente - l'esordio strumentale del duetto Florville-Filiberto "Io danari vi darò" (n. 2)<sup>109</sup>. Siamo di fronte ad un tema preesistente, che non ha perciò alcun legame con l'inciso iniziale.

Anche per il ponte, che deriva molto del suo materiale dalla Sinfonia "al Conventello" (sebbene qui il ritmo armonico sia dilatato del doppio), vale lo stesso discorso; si compone di due parti, con la seconda - che è originale - costruita sull'onnipresente semitono discendente

<sup>109</sup> Anch'esso riutilizzato, nel *Turco in Italia*, duetto Fiorilla - Geronio "Per piacere alla signora" (n.6)

A musical score for strings, likely from a symphony. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with the dynamic marking 'a poco' and later transitions to 'mf cresc.'. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Cello/Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Inoltre, al termine del ponte si ripropone una situazione identica (solo una terza minore sotto) già presente nella frazione conclusiva dell'introduzione, dove si alternano il *leitmotiv* ed il *bruitisme* dei violini II

A musical score for strings, showing a section with dynamics 'p' and 's'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a transition from a piano ('p') section to a fortissimo ('s') section. The Violin II part is particularly prominent, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Dall'espansione del levare che caratterizza l'episodio rumoristico deriva anche la componente ritmica dell'accompagnamento in pizzicato (celli e bassi) del tema B, mentre la melodia è costruita sempre sul semitono, stavolta ascendente

A musical score for strings, showing a section with dynamics 'p' and 'Pizz.'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a transition from a piano ('p') section to a section marked 'Pizz.' (pizzicato). The Cello and Double Bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Violin I part has a melodic line with slurs and accents.

Il pre-crescendo sfrutta appieno il semitono, sia nella figurazione degli archi che nelle risposte dei fiati in terza

Musical score for strings and woodwinds. The top system shows woodwinds (flutes and oboes) with dynamics *p* and *pp*, and the instruction *sempre pp*. The bottom system shows strings with the instruction *sempre pp*.

*Idem* l'inciso affidato a flauti e oboi nell'episodio del crescendo,

Musical score for woodwinds and strings. The top system shows woodwinds with dynamics *pp* and a 3-measure rest. The bottom system shows strings with dynamics *pp* and a 3-measure rest.

influenza che continua anche nelle cadenze del I gruppo, affidato ai violini I scoperti

Musical score for strings. The top system shows violins I with dynamics *pp* and the instruction *Uniti*. The bottom system shows other strings.

ed in quelle del II gruppo, affidato a fiati e viole

A musical score for strings and woodwinds. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two for woodwinds (flute and clarinet) and two for strings (violin and viola). The second system has four staves: two for woodwinds (oboe and bassoon) and two for strings (cello and double bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

In questa sinfonia non c'è uno sviluppo, ma la più usuale e semplice delle transizioni, la quale riutilizza una scrittura già vista nell'Introduzione e nella frazione finale del ponte, con il ticchettio degli archetti associato all'onnipresente semitono, stavolta ascendente (come nel tema B)

A musical score for strings, showing a single system of two staves (violin and viola). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

La ripresa è una copia dell'esposizione, con la prevedibile virata del ponte al VI grado bemollizzato (Si b) che stavolta utilizza l'inciso di semitono ben prima della frazione finale, presente identica nell'esposizione:

A musical score for strings, showing a single system of two staves (violin and viola). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

La sinfonia de *Il signor Bruschino* può sembrare meno coesa nell'utilizzo del materiale motivico di quanto non lo fosse quella de *La scala di seta*, a causa dell'estraneità del tema A alla *koinè* scaturita dal semitono iniziale; tuttavia la coesione qui non si realizza solamente per l'appartenenza di tutto il

materiale ad un medesimo nucleo motivico come nella *Scala*, bensì nell'ossessiva presenza di un inciso *double face*, tanto melodico quanto ritmico, sconosciuta al precedente caso. L'ostinazione che Rossini ha nel riproporre i battiti nudi e crudi dei violini II ogniqualvolta vi siano sezioni di raccordo post cadenzali – dove cioè l'energia cinetico-armonica raggiunge i livelli minimi - è da leggersi come la spogliazione dell'idea musicale di tutto ciò che è costruzione armonica, invenzione ed orchestrazione, per presentarla nella sua nuda originalità.

Tra le due esposizioni del tema A si nota un espediente di raccordo molto diffuso in Rossini, quello di connettere due sezioni tramite brevi passaggi di scale affidati agli archi (da soli o talvolta all'unisono):



E' un accorgimento validissimo, che riesce a smorzare l'energia cinetica di un tema per garantire una ripetizione altrettanto incisiva; viene applicato coerentemente anche agli stessi brani d'opera, dove adempie ad un'affine funzione di articolazione (si veda ad es. il duetto dell'*Italiana in Algeri* "Ai capricci della sorte").E' un espediente che si trova già in autori precedenti <sup>110</sup>, ed è pratica comune in Haydn, come ad esempio nella Sinfonia n°83 "La poule", I movimento, usato nella frazione finale del ponte tra tema A e B:



Curiosamente, la sinfonia del *Bruschino* comincia in una tonalità "sbagliata" (Si minore in luogo di Re maggiore) , o meglio, allude ad un modo minore quando invece si svilupperà per intero sul cardine del relativo maggiore. In Haydn c'è un famoso precedente: il quartetto op. 33 n°1 sembra

<sup>110</sup> Tra gli altri, Mozart e Cimarosa (ad es. nel Finale I de *Il matrimonio segreto*)



iniziare in Re maggiore, ma si rivela – grazie all’accordo di Fa diesis maggiore – essere concepito in Si minore:



Lo slancio melodico del tema A – derivato come detto dalla Sinfonia “al Conventello” – è paragonabile al vocabolario dello Haydn prima maniera: la scala ascendente - alla stessa tonalità e con l’enfasi sul V grado – si ritrova nel tema portante del Finale della sinfonia n°6 “Le Matin” (1761), dove è affidato tanto agli strumenti concertanti (flauto, violino) quanto al ripieno orchestrale



Per amor di metafora, si ha la sensazione che Rossini abbia costruito un vaso *ex novo* a partire da pochi cocci preesistenti (A), ma abbia usato per tutta la nuova struttura un materiale omogeneo e coerente in ogni sua parte, sulla falsariga di quanto accade in Haydn.

## Sinfonia per *Il turco in Italia*

La mano rossiniana è ormai fermissima, e la coesione motivica raggiunge in questa sinfonia livelli quasi parossistici

<i>Sezione</i>	<i>Battute</i>	<i>Tempo</i>	<i>Metro</i>	<i>Tonalità</i>	
<b>Introduzione</b>	29	Adagio	C	RE [FA]	
<b>Esposizione</b>		Allegro		RE	
Tema A	33				
ponte	53				RE [RE 7 - SI 7 - MI 7 - FA - MI] <sup>111</sup>
Tema B	16				[LA]
Crescendo	16				
Cadenze I gruppo + Cadenze II gruppo	8 + 5				
<b>Transizione</b>	24				
<b>Ripresa</b>					RE
Tema A	33				
Tema B	16				
Crescendo	16				
Cadenze I gruppo + Cadenze II gruppo	8 + 29				

Anche qui tutto ha origine nel materiale dell'introduzione; l'interesse è focalizzato sulla triade dell'accordo maggiore, che funge sia da inciso tematico nei violini I che da ostinato terzinato nell'accompagnamento

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is written in common time (C) and has a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with 'pp' (pianissimo). The Violino I part has a melodic line, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment.

<sup>111</sup> Lo si è voluto semplificare rispetto all'esempio del paragrafo precedente, tenendo in considerazione le tonalità di maggior peso specifico dell'andamento armonico

Successivamente compaiono una serie di variazioni della stessa idea, con la triade prima allargata oltre l'ambito dell'ottava



e – con delle note di passaggio - nel noto assolo virtuosistico affidato al corno



Le stesse terzine degli archi durante l'assolo richiamano ritmicamente l'inciso



La frazione dell'ostinato viene poi ripetuta, e con essa l'inciso di triade discendente, che conclude l'introduzione.

Il tema A è preso dal crescendo del terzetto Prosdocimo–Geronio-Narciso “Un marito scimunito” (I, 4); il ritmo puntato dell'inciso di triade “sostituisce i semplici ottavi del terzetto” <sup>112</sup>, pur conservando intatta la sua linea melodica discendente, stretta parente della prima variazione sopra citata



<sup>112</sup> P. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit p. 49

Anche il ponte deriva il suo materiale dall'introduzione, essendo costruito sia sulla terzina che sull'arpeggio dell'accordo fondamentale, qui riuniti nel disegno dei violini I

e poi ripreso nelle formule cadenzali successive, dove viene associato a scale dal movimento ascendente e discendente di violini II e viole in terza sugli accordi di Mi maggiore-La maggiore: si noti inoltre la finezza contrappuntistica del breve canone tra violini I e celli +bassi

Il tema B cita testualmente l'inciso iniziale, aggiungendovi nella seconda semi-frase il moto scalare ondulatorio appena visto negli archi, qui affidato a flauto ed oboi

ed anche l'intervento della tromba solista è costruito combinando la terzina con i gradi dell'accordo fondamentale.



Il crescendo – derivato dal duetto Selim–Fiorilla “Bella Italia alfin ti miro” - è il risultato della sinergia di questi tre elementi: l'anacrusi dell'onnipresente inciso iniziale (omessa la fondamentale dell'accordo), la terzina (alle viole) e l'ondulatorietà accentuata nella sezione del ponte



discorso che vale anche per le cadenze del I gruppo



Anche la transizione ne è caratterizzata, non essendo altro che una sorta di riproposizione di parte dell'introduzione, quella prima dell'assolo del corno (col galoppo delle terzine esposto una volta soltanto).

La ripresa, come da prassi, ricalca l'esposizione; vi è tuttavia una sostanziale differenza, l'omissione del ponte. Si sa che Rossini ne aveva previsto uno (al solito VI grado bemollizzato) di

oltre 10 battute <sup>113</sup>, poi scartate nella versione definitiva. Philip Gossett nel suo noto saggio sulle sinfonie rossiniane <sup>114</sup> giudica questo taglio come unico deterrente possibile ad un'insostenibile ridondanza: se anche la ripresa avesse avuto il ponte (e che ponte, il più lungo mai scritto da Rossini) basato anch'esso come A e B *et affini* su una metamorfosi dell'unico inciso iniziale, la struttura avrebbe potuto crollare sotto il peso della ripetitiva monotonia, perfetta applicazione del "principio di ridondanza" esposto nel cap. 2. In un lavoro come questo la coesione non è data dalla ripetitività delle sezioni ma si trova al loro interno, nella genesi stessa del materiale ritmico-motivico, che trova un importante precedente formale nel primo movimento dell'op.33 n°1, dove si passa *ex abrupto* dall'area della tonica addirittura a quella della dominante, senza necessità un vero e proprio ponte.

Altra differenza risiede nelle cadenze finali del II gruppo, dove l'inciso iniziale ricompare nei fiati, mentre agli archi all'unisono o in ottava (raddoppiati dai fagotti) spetta il compito di ribadire le terzine:



Quella della sinfonia de *Il turco in Italia* è l' esempio più ardito che Rossini abbia condotto nel campo della rigida monotematicità e della coesione del materiale dai tempi della Sinfonia "Obbligata a contrabbasso", e resterà insuperato nella sua produzione strumentale.

L'introduzione è qui tripartita, e risponde alle note caratteristiche archetipiche riscontrate nelle sinfonie più mature del Pesarese, correlate come visto alle introduzioni haydniane; che un unico inciso funga da tema ed anche da accompagnamento è chiara influenza del collega austriaco: oltre agli innumerevoli casi presenti nell'op. 33, noto è il caso quartetto op.64 n° 5 "L'allodola", I movimento, nel quale le note puntate di violino II viola e violoncello

<sup>113</sup> Si veda a tal proposito MARGARET BENT, *Il turco in Italia*, Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini. Pesaro, Fondazione Rossini, 1998

<sup>114</sup> P. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit, p. 46

**Allegro moderato**

fungono, nel giro di un manciata di battute, sia da *texture* d'accompagnamento per il I violino

che da elemento tematico

Esempio simile e maggiormente noto si trova nel I movimento del quartetto op. 76 n. 2 “delle quinte” (nel quale l’intervallo omonimo funge da tema, accompagnamento e forza propulsiva del discorso musicale), o ancora nel Finale della Sinfonia n°103, dove tutto si dipana dalla forza ritmico - propulsiva dell’inciso iniziale acefalo dei violini I

**Allegro con spirito**

il quale acquisisce via via caratteristiche cangianti, fungendo da tema o da tessuto orchestrale (come accade nel primo movimento della *Quinta* beethoveniana).

### 3.4 Allontanamento dal modello

L'esempio del *Turco in Italia* consente di sviluppare un ultimo ragionamento sulle influenze di Haydn nella produzione sinfonica rossiniana. Si è visto come sin dai primi tentativi giovanili vi sia stata una sorta di *escalation* costante verso la concezione di un modello unitario, seppur con dei picchi di incremento (*Obbligata a contrabasso*) e di decremento (*Sinfonia in Re*), sviluppatasi parallelamente alla personale rielaborazione dei principi funzionali del sonatismo classico.

Il Rossini che inizia a ragionare e produrre per i teatri napoletani comincia a mostrare delle tendenze opposte, di allontanamento dalla coesione motivica a tutti i costi: nuove ed impellenti esigenze drammaturgiche vanno di pari passo con l'abbandono di certi obiettivi formali.

Il destro per dimostrare questo crescente disinteresse ci viene fornito dalle sinfonie di tre lavori composti a poca distanza gli uni dagli altri, il citato *Turco* (14 agosto 1814), *Sigismondo* (26 dicembre 1814) ed *Otello* (4 dicembre 1816)

	<i>Turco in Italia</i>	<i>Sigismondo</i>	<i>Otello</i>
<b>Introduzione</b>	X	X assolo dell'oboe e non del corno	X
<b>Esposizione</b> Tema A	X	Y Nuovo tema	Y
Ponte	X	Y Presenza nella semifrase dell'incipit del <i>Turco</i>	Z Simile a <i>Sigismondo</i> , nessun riferimento al <i>Turco</i>
Tema B	X	Y Nuovo tema, autoimprestato da <i>La scala di seta</i>	Z Nuovo tema
Crescendo	X	Y Nuovo crescendo	Y Come <i>Sigismondo</i>
Cadenze	X	Y Nuove cadenze	Y Nuove cadenze
<b>Transizione</b>	X	Y Nuova, riferita al materiale del tema A	Z Nuova Transizione



<b>Ripresa</b>	X	Y	Z
Tema A		Come nell'Esposizione	Come nell'Esposizione
Ponte	Assente	Y Idem	Z Idem
Tema B	X	Y Idem	Z Idem
Crescendo	X	Y Idem	Z Idem
Cadenze	X	X' Diverso dal <i>Turco</i> nelle cadenze del II gruppo	X'' Diverso da <i>Turco</i> e <i>Sigismondo</i> nelle cadenze del II gruppo

La chiave per capire questo nuovo corso rossiniano è nell'introduzione: sebbene in tutte e tre le sinfonie permanga il materiale che nel *Turco* dà vita all'intera composizione (col solo cambio di registro del solista), nei due lavori più recenti l'influenza dell'inciso iniziale si fa sentire in maniera molto meno drastica. Se in *Sigismondo* esso ritorna durante il ponte (diverso in ogni caso dal *Turco*) ed in parte delle cadenze finali, in *Otello* il legame si assottiglia ulteriormente, eliminando anche i nessi residui presenti nel ponte. Dopo tali travasi la stretta germinazione tematica del *Turco* viene messa a durissima prova, sfaldandosi progressivamente fino a risultare quasi assente, non solo per la mancanza di relazioni con l'introduzione, ma anche per l'assenza di connessioni tra il materiale nuovo ed i cocci di quello preesistente (eccezion fatta per il ponte di *Sigismondo*, che richiama le terzine del suo nuovo tema A). Si noti come il nuovo tema A di questa sinfonia (autoimprestito con modifiche dell'inciso che apre l'Introduzione de *La scala di seta* "Va, sciocco, non seccarmi") venga scelto ed adattato da Rossini per sue caratteristiche affini all'inciso iniziale proveniente dal *Turco*, con l'opportuna modifica dell'attacco che muta da



a



Come sempre, Rossini non butta nessun prodotto del suo ingegno compositivo; il *Turco in Italia* e *Sigismondo*, scritte rispettivamente per Milano e Venezia, furono dei fiaschi. Di conseguenza rientra nella ferrea logica dell'autoimprestito l'aver prima riadattato l'*ouverture* del *Turco* in previsione di *Sigismondo*, prassi iterata alla caduta di quest'ultimo in vista del napoletano *Otello*.

Non è tuttavia questo il caso di semplici riadattamenti, come verificatosi per *Pietra del paragone – Tancredi* o *Aureliano in Palmira – Elisabetta regina d'Inghilterra – Barbiere di Siviglia*, per i quali fu sufficiente citare in capo al nuovo spartito la semplice linea del basso <sup>115</sup>. Dato il fiasco del *Turco* a Milano (lavoro perciò sconosciuto a Venezia) avrebbe potuto agire similmente, prendendone di peso la sinfonia per apporla a *Sigismondo* e poi, alla caduta di quest'ultimo, proporla integralmente al pubblico napoletano, ignaro di entrambe le opere. Ma così non fece. Ed è questa differenza che fa pensare ad una sua volontà di esplorare nuovi orizzonti: delle 19 opere composte nel periodo napoletano (1815-1822), non vi sarà più nessuna sinfonia completamente originale, eccezion fatta per *La gazza ladra* <sup>116</sup>. L'archetipo formale così duramente conquistato negli anni veneziani sarà lungi a morire, specialmente nel genere buffo o semiserio (fino a *Matilde di Shabran*, 1821), mentre per i drammi seri da *Armida* (1817) in avanti esso vacillerà, fino al totale stravolgimento (il coro nascosto della sinfonia di *Ermione*, 1819) <sup>117</sup> arrivando alla totale cancellazione del numero iniziale (es. *Mosè* - 1818 - *Donna del lago* - 1819 - *Zelmira* - 1822).

Tuttavia, l'ombra della rigida germinazione motivica di ascendenza haydniana non sembra dissolversi del tutto, ritornando gradualmente a fare capolino in alcuni lavori post-napoletani e francesi, nei quali si ripresenta assieme alle caratteristiche tipiche del sinfonismo rossiniano "1815", per dirla con Stendhal <sup>118</sup>, eclissatesi nelle prove sperimentali destinate al S. Carlo <sup>119</sup>.

Ad esempio, la sinfonia per il *Maometto II* (risalente alla revisione veneziana del 1822) rispetta pienamente l'archetipo formale, provvisto di introduzione lenta e sezione veloce, col tema A in terzine affidato agli archi, il B ai fiati su pizzicato degli archi, il ponte, il crescendo, ma non

---

<sup>115</sup> P. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini*, cit p. 50

<sup>116</sup> Caso particolarissimo, vista le fortissime relazioni che questo brano d'apertura presenta con l'opera a seguire, dalla quale deriva il tema A (duetto Pippo- Annetta "E ben per mia memoria", n. 12) ed il crescendo (aria del Podestà "Si, per voi pupille amate", n. 11), senza parlare della marcia introduttiva che, più delle citazioni *tout court* definisce il *background* giacobino (non solo cronologicamente) entro il quale si dipana la vicenda.

<sup>117</sup> La qual sinfonia, seppur nella sua straniante novità, non è scevra da chiarissimo monotematismo e da nuove conclusioni formali: si confrontino ad esempio il primo tema ed il secondo, entrambi derivati dall'inciso acefalo presente in orchestra a separare le enunciazioni del coro "Troia! Qual fosti un di / Di te che resta ancor?" dell'Introduzione, nonché l'assenza del primo tema nella ripresa (come avverrà poi nell'*Assedio di Corinto*)

<sup>118</sup> STENDHAL, *Vie de Rossini*, cap VIII, p. 73

<sup>119</sup> Sullo stile napoletano di Rossini e sue peculiarità, il già citato lavoro di Marco Emanuele nonché ad es. BRUNO CAGLI, *All'ombra dei gigli d'oro in Rossini 1792-1992* cit, pp.161-196, P. ISOTTA, *I diamanti della corona. Grammatica del Rossini napoletano in Mosè in Egitto - Moïse et Pharaon - Mosè*, UTET, Torino, 1974.

presenta particolari idee di coesione motivica, e il retaggio classicista risiede solo nella tripartizione dell'introduzione lenta, con la sezione lirica centrale affidata agli assolo di oboe e clarinetto.

Più interessante il caso di *Semiramide*: successiva di un anno e nata sempre sul palcoscenico lagunare della Fenice, si apre con una sinfonia che più di ogni altra (più ancora della *Gazza ladra*) è costruita con motivi provenienti dall'opera; ciò non impedisce che la coesione sia evidente, seppur raggiunta grazie allo sforzo di dover acconciare assieme del materiale nato per istanze drammaturgiche eterogenee. Ad esempio, l'introduzione si apre con un'acciaccatura di viole e violoncelli seguita da una terzina con spiccato interesse per il IV grado, il tutto gradualmente ripreso ed amplificato sia nell'intensità orchestrale che nelle dinamiche

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello  
Contrabasso

Allegro vivace

ed ha nella sezione a piena orchestra la presenza di un inciso puntato particolare, affidato ai soli legni

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.

mentre il tema A è composto da una nota ribattuta con un gruppetto sull'ultimo quarto (figura ricorrente in Rossini -§ 4 e 5- simile al fugato dell'ouverture del *Flauto magico*); il tutto annunciato tre volte, ognuna con una sorta di cadenza sospesa, quasi perdendosi

**F Allegro.**

*p*  
*p* sotto voce  
*p* sotto voce  
Vello e Basso.  
*p*

Già nel ponte si notano le derivazioni dall'inciso scoperto dei legni nell'introduzione

Mentre nel tema B, affidato a clarinetto e fagotto, fanno capolino sia l'acciaccatura - notata in maniera diversa dall'introduzione, poiché il ritmo qui è più veloce - che la terzina

Clar. I.  
Fag. I.  
Cor. III  
Viol. I.  
Viol. II.  
Viola.  
Vello e Basso.

Ritorna in *Semiramide* anche l'espediente del pre-crescendo (abbandonato dai tempi del *Barbiere di Siviglia*, 1816), stretto parente dell'introduzione e del ponte

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed are Piccolo, Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cori III and IV, Cori I, II, and III, Trombe (Tromb. basso), and Timpani (Timp.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a prominent crescendo throughout the piece, with dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, and *pp*. The score is marked with a large 'L' at the beginning and end, indicating a *Lento* tempo. The music is characterized by a pre-crescendo effect, which is a gradual increase in volume before the main crescendo begins.

Mentre il crescendo vero e proprio coniuga l'interesse per l'acciaccatura iniziale (e del tema B) con i sedicesimi ed il gruppetto del tema A, riletto e riferito al primo quarto e non all'ultimo

The image shows a close-up view of a musical score, focusing on a specific passage. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a prominent crescendo and includes dynamic markings such as *pp* and *cresc.*. The music is characterized by a pre-crescendo effect, which is a gradual increase in volume before the main crescendo begins. The passage includes sixteenth notes and a triplet, illustrating the pre-crescendo effect.

All'universo motivico dell'introduzione appartengono anche le cadenze: quelle del I gruppo, nel ritmo dei bassi che ricorda l'inciso dei legni scoperti e nei sedicesimi di violini I e II a richiamare la figura melodica della terzina



ed in quelle del II gruppo, una volta in più disegnate sul ritmo dell'inciso iniziale dei legni



Una struttura così compatta ha del miracoloso se si pensa che non è musica totalmente pura, estratta com'è dalla cava drammaturgica dell'opera stessa: l'*Andantino* dell'introduzione (magnifico nella sua orchestrazione con quattro corni) è il giuramento di Oroè, Idreno, Arsace ed Assur del Finale Primo, il tema A proviene dal coro che apre il Finale Secondo "Un traditor con empio ardir" (là alterato in 3/4), il pre-crescendo dalla cabaletta dell'aria di Arsace "In si barbara sciagura" (Atto II), il crescendo vero e proprio nella cabaletta del duetto Semiramide-Arsace "Serbami ognor si fido" (Atto I).

Si avvertono comunque dei pericolosi scricchiolii in questa tardiva ripresa dell'archetipo originale, cedimenti dettati dall'ormai acquisita libertà formale del Rossini napoletano, che porteranno di lì a poco ad una sinfonia come quella del *Guglielmo Tell*: in essa gli ingredienti dell'archetipo ci sono quasi tutti – introduzione lenta, il "temporale" che è costruito come un tipico ponte, il tema lirico

che precede quello cinetico - ma trattati non secondo i principi sonatistici classici, bensì col gusto del *colour locale* e del descrittivismo (§ 2.7).

L'ultimo tentativo operato da Rossini nel coniugare archetipo, monotematismo e nuove tendenze formali è la sinfonia de *Le siège de Corinthe* (1826, rimasta inalterata nella versione italiana del 1828), lavoro di evidente rottura col passato prossimo ma, sorprendentemente, non con quello remoto, dal quale pesca proprio quegli accorgimenti strutturali che fanno gridare alla novità.

<i>Sezione</i>	<i>Battute</i>	<i>Tempo</i>	<i>Metro</i>	<i>Tonalità</i>
<b>Introduzione</b>	28	Allegro vivace	♩	DO
“ <i>Marcia lugubre greca</i> ”	29	Andante	2/4	FA
<b>Esposizione</b>		Allegro assai	♩	
Tema A	26			DO
ponte	45			[DO – sol – fa - RE ]
Tema B	19			[SOL]
crescendo	23			
Cadenze I gruppo + cadenze II gruppo	8 + 14			
<b>Transizione</b>	70			[SOL – fa – do – sib - SOL]
<b>Ripresa</b>				
Tema B	19			DO
Crescendo	23			
Cadenze I gruppo + cadenze II gruppo	8 + 30			

La coesione tematica è alta, ma non sorprendente; è invece la forma ad essere interessante, se letta come sintomo di una definitiva indisposizione a ricalcare i propri schemi.

L'introduzione anzitutto: si apre con un esergo a piena orchestra (derivato dalla sinfonia di *Bianca e Falliero*) cui segue la “*Marcia lugubre greca*”; essa non è tripartita, ma basata su una sorta di tema che non subisce variazioni melodiche ma che si frammenta ed espande via via il suo campo armonico, molto simile per concezione tonale, ritmica e melodica agli adagi presenti in innumerevoli sinfonie di Haydn: tra i molti, quello della n° 100 “*Militare*” gli è affine, più che nell'arcata melodica *tout court*, in certi punti fermi dell'armonia e nel carattere marziale – in entrambe sottolineato dall'uso di percussioni - nonché nel progressivo aumento del volume

orchestrata <sup>120</sup>, mentre il finale dell' op.55 n°2 può essere usato come paradigma di variazione focalizzata sull'armonia più che su di un tema.

L' esercizio di cui sopra è un motto iniziale che ricorre in più punti dell' *ouverture*:



Per il tema A ormai Rossini si è abituato alla triplice enunciazione, non rinunciando allo schema in terzine ed al timbro degli archi; il ponte è costruito su una figura discendente accompagnata dalle terzine a movimento invece ascendente



e termina con un'elaborazione dell'esergo iniziale. Il tema B è a sua volta una protuberanza del ponte



Il tema del crescendo <sup>121</sup> coniuga l'elaborazione dell'esergo iniziale - già presente nel ponte - con il moto costante ed ostinato delle terzine nel basso



mentre le cadenze del I gruppo riprendono l'andamento ed alcuni intervalli (ad es. il semitono nella terza esposizione) del tema A.

La transizione è il vero *coup de théâtre*, lo *shock* formale della sinfonia; inizialmente riprende il motivo derivato dall'esergo e, tramite un breve passaggio modulante, lo collega direttamente ad una ripresa del ponte, omettendo completamente il tema A. E' la transizione più ampia scritta da Rossini (70 battute); il perché è ovvio, dato che deve sopperire col suo peso specifico all'assenza del tema A. Tale deroga alle istituzioni formali acquisite (ancor più stupefacente degli esperimenti napoletani

<sup>120</sup> La paternità di questa melodia rossiniana è stata messa in discussione molte volte; sin da subito la si volle derivata dall' *Atalia* di Mayr (1822), a sua volta informata su una di Benedetto Marcello "Signor, non tardi dunque il tuo soccorso", parafrasi di un originale salmo davidico (!). Si veda a proposito GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini, vita documentata, opere e influenza sull'arte*, Tivoli, Majella, 1927, II, pp 68-69

<sup>121</sup> È d'obbligo una precisazione. In questo caso il crescendo rispetta appieno tutte le caratteristiche tipiche fin ora viste, tranne una: non vi è la ferrea pendolarità tonica-dominante, bensì un giro armonico molto più vario, derivato appunto dal materiale che apre l'opera. Questa sua assoluta unicità nello scostarsi dall'archetipo ha indotto Gossett nel suo citato saggio sulle sinfonie rossiniane a non considerarlo nemmeno un crescendo *tout court* (p. 82)



e della stessa *Ermione*, poiché si innesta su protocolli rigidi e codificati) è un colpo d'ala sbalorditivo, memore dei tentativi non sempre chiari visti nelle sinfonie giovanili, alle quali *L'assedio di Corinto* sembra guardare per trovare nuovi spunti strutturali. Un esperimento dunque, non dissimile dai primi approcci sinfonici d'inizio secolo, nei quali l'esempio di Haydn era presenza irrinunciabile e costante; sembra esserlo anche qui, e non solo per i virtuosismi tematici e formali appena visti. La sinfonia infatti si conclude con lo stesso gesto col quale era iniziata (così come l'*ouverture* di *Bianca e Falliero*), sottile gioco di rimandi interni con la struttura globale e colla percezione che di essa ha l'ascoltatore, esattamente quello che Haydn inventa nel famoso I movimento del quartetto op. 33 n°5

inizio

fine

o, più occultamente ad nel Finale della sinfonia n°104 “Londra“ (tacendo delle sinfonie n° 7/I, n.34, n.55 “Maestro di scuola”, n.87/ IV, 97/I e n°60 “Il distratto”, nella quale un medesimo gesto apre e chiude non un movimento ma l'intero lavoro).

L'op 33 n°5 ha un alto grado di affinità con tutti questi casi rossiniani poiché il tetracordo ascendente non funge semplicemente da *alfa* ed *omega*, ma viene sottoposto nel corso del movimento a procedimenti di tematizzazione e variazione armonica, quasi fosse un vero e proprio “studio”<sup>122</sup>, caratteristiche che si applicano facilmente a sinfonie “strutturaliste” come l’“*Obbligata a contrabbasso*” o quelle del *Bruschino*, del *Turco in Italia* o dell’ *Assedio di Corinto*.

<sup>122</sup> CHADWICK JENKINS, *Recapitulation as process: The augmented-second tetrachord in the first movement of Haydn's Op. 33, no. 5* in “*Studia Musicologica*” 51 cit. p. 347

### 3.5 Operisti coevi e precedenti

Si è cercato di analizzare storicamente il modello della sinfonia d'opera rossiniana - raggiunto con fatica pari a quanta servita poi per liberarsene definitivamente – alla luce delle influenze di Haydn (in quanto oggetto del presente studio) e di Mozart (quale massimo operista del periodo precedente). Gli autori italiani (o italianizzati) contemporanei ed immediatamente precedenti possono fornire altrettanti spunti, specialmente grazie ai loro lavori più diffusi, noti senza dubbio al giovane pesarese. Il campione più rappresentativo è formato dai soliti Paisiello, Cimarosa, Mayr, Fioravanti, Pàer e Generali. Interessanti per alcuni aspetti già visti inerenti al trattamento delle voci, nel campo sinfonico, escludiamo Paisiello e Fioravanti data l'estrema divergenza delle loro sinfonie dal modello rossiniano <sup>123</sup>; lo stesso Cimarosa è più affine a Mozart nell'elaborazione delle sue *ouvertures*, nelle quali non manca mai un crescendo *mannheimer* e talvolta difettano di un'area tonale alla dominante.

Johann Simon Mayr e Ferdinando Pàer – probabilmente i più noti operisti dell' "interregno" Cimarosa-Rossini <sup>124</sup> - meritano, al pari di Pietro Generali, un rapido sguardo. Tutti e tre aderiscono allo stesso sonatismo cui soggiace l'archetipo rossiniano, sposandone le caratteristiche armoniche (esposizione tonica *vs* dominante, ripresa alla tonica), interpretandolo secondo il proprio gusto personale.

Per semplificare le tendenze di Mayr in tal senso <sup>125</sup> si sono prese in considerazione le *ouvertures* di due tra i lavori più acclamati dell'epoca, *Elisa* (1804) una *comédie larmoyante* del primo periodo di carriera, e *Medea in Corinto*, (1813) scritto quando la fama rossiniana già imperversava per la penisola. *Elisa* presenta un'introduzione lenta tripartita, ma non secondo lo schema rossiniano, cui fa seguito la sezione veloce: il taglio dei temi A e B non è distinto, entrambi affidati ad archi e fiati assieme ed il ponte che li divide non ha la regolarità rossiniana, seppur la cadenza finale possa richiamare certi luoghi del repertorio del Pesarese (es. *La cambiale di matrimonio* o *La scala di seta*). Il crescendo è ambiguo e *double face*, in quanto prima ne attacca uno *mannheimer*, seguito subito da uno più moderno ma lontanissimo dai meccanismi del Nostro <sup>126</sup>; la transizione che segue è poi abbastanza lunga (come uno sviluppo, senza tuttavia esserlo), e nella successiva riesposizione

---

<sup>123</sup> Entrambi tendono alla sinfonia di stampo settecentesco, in un movimento unico ABA: si vedano *Il barbiere di Siviglia* e *la Nina* del primo, *Le cantatrici villane* e *I virtuosi ambulanti* del secondo.

<sup>124</sup> STENDHAL, *Vie de Rossini*, cit. cap. III, p.12.

<sup>125</sup> Sull'argomento, 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.

<sup>126</sup> La differente tipologia di crescendo utilizzata da Mayr è descritta in LUDWIG SCHIEDERMAIR, *Beitrag zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahr.* (Simon Mayr), Lipsia, 1907-1910, vol. I pp. 101-102.

di A e B solo quest'ultimo muta - affidato stavolta ai fiati – mentre la struttura del crescendo bifronte rimane invariata. Dopo le cadenze finali ecco un altro crescendo doppio, un po' *mannheimer* e un po' moderno, che suona alquanto ridondante. E' comunque un lavoro sintomatico del suo stile, che rientra in pieno in quel genere di novità portate nel teatro della penisola che "diedero agli italiani il desiderio di un nuovo stile"<sup>127</sup>.

Nove anni dopo, con l'Italia già in preda alla "Rossini mania", l'atteggiamento di Mayr muta; in *Medea in Corinto* l'introduzione è tripartita "alla Rossini", con *a solo* lirici dei legni (tanto che il giovane collega se ne ricorderà in *Semiramide*, colla quale ha più di un punto espressivo in comune), il tema A è affidato agli archi mentre B ai fiati (sebbene forgiati sul solito taglio mozartiano, caro a Mayr), ed il ponte risulta ben strutturato nel suo *tour* armonico. Il crescendo resta tuttavia distintissimo, e non c'è nemmeno transizione, passando direttamente alla ripresa, dove due enunciazioni di A vengono inframezzate dallo stesso materiale del ponte, che segue poi a breve (B resta inalterato, sempre affidato ai fiati). *Idem* per il crescendo.

Nel maestro di Donizetti le idee sono moltissime, e la sua scrittura è caratterizzata da una protervia melodica che è più incline alla prodigalità mozartiana che non – mi si passi il termine - all'avarizia haydniana (e rossiniana)<sup>128</sup>; tuttavia sembra che il gioco di influenze vada stavolta dal più giovane collega all'anziano operista e non viceversa come in altre occasioni<sup>129</sup>, date le palesi differenze tra *Elisa* e *Medea in Corinto*, la seconda delle quali scritta in piena detonazione del fenomeno Rossini.

Noncurante delle novità rossiniane è invece Ferdinando Päer: sdegnoso col collega (entrambi ricoprirono contemporaneamente il posto di direttore del Théâtre-Italien di Parigi, non senza qualche screzio)<sup>130</sup>, si tenne sempre alla larga dalla maniera di questi, preferendo uno stile eclettico votato tanto alla tradizione italiana quanto all'operismo mozartiano e di area francese degli anni post rivoluzionari (Méhul, Gossec, Boieldieu, etc...) <sup>131</sup>.

La sinfonia per *Leonora* (1804, stesso soggetto del *Fidelio* beethoveniano) è sintomatica di quanto la scrittura di Päer sia naturalmente raffinata e votata ad una personalissima idea di equilibrio, a tratti distantissima dall'archetipo rossiniano: l'introduzione lenta è maestosa (ma non tripartita, anzi, spezzettata in innumerevoli episodi), il tema A è esposto agli archi, ma è saldato in corpo

<sup>127</sup> HANS KRETZSCHMAR, *Die musikgeschichtliche Bedeutung S. Mayrs*, "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", 1904, pp. 27- 41: 30

<sup>128</sup> Tendenza che investe anche l'organizzazione drammaturgica (§ 2.4.2)

<sup>129</sup> SCOTT L. BALTAZHAR, *Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale* in "Journal of the Royal Musical Association" 116 (1991) pp. 236-66; *Mayr, Rossini and the Development of the opera seria Duet*, in I vicini DI Mozart cit. pp. 377-98; *Mayr and the Development of the Two-Movement Aria*, in Francesco Bellotto, ed., "Giovanni Simone Mayr: L'opera teatrale e la musica sacra" (Bergamo, 1997), pp. 229-51

<sup>130</sup> B. CAGLI, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi con documenti inediti dell'impresario G.B. Benelli*, in BCRS 1981 n. 1-3, pp. 5-53.

<sup>131</sup> Su alcuni aspetti della produzione di Päer si veda *Ferdinando Päer tra Parma e l'Europa*, a cura di Paolo Russo, Venezia, Marsilio, 2008.

unico al ponte, cui segue B, una sorta di gavotta affidata prima agli archi e poi ai fiati. Il crescendo ha una prima esposizione in tre volte, ma poi non porta a delle cadenze effettive, ed il tutto rilassa il ritmo armonico piuttosto che accelerarlo. Non vi è transizione e la ripresa cassa completamente il tema A proponendo in sua vece un passaggio maestoso tratto dall'introduzione che, a seguito del ponte, conduce al tema B, identico a prima. Crescendo e cadenze si rinnovano ed inaspettatamente ecco qui riesposto il tema A (!). Delle cadenze aggiuntive – ed un'ulteriore citazione dell'introduzione lenta - concludono il brano secondo un andamento lento e solenne.

Nella più tarda sinfonia per *Agnese* (1809), lavoro notissimo all'epoca, sembra avvicinarsi molto di più ai modelli utilizzati da Rossini; essa presenta sempre un'introduzione lenta, sebbene abbastanza breve, A è affidato agli archi e non immune da una certa perdita dell'orientamento armonico, cifra ben nota a Rossini; il ponte è regolare mentre B è sghembo ed estemporaneo, cui fa seguito una sorta di crescendo esposto tre volte ma ancora lontano dai risultati rossiniani, condito da innumerevoli cadenze assortite. La transizione è affidata al clarinetto solista accompagnato dagli archi, mentre la ripresa si segnala per il trattamento di A (*ensemble* concertante di flauto, clarinetto e fagotto) il quale, senza ponte e solo con poche cadenze, conduce direttamente a B. La ripetizione del crescendo e le assortite – e, invero, forse troppo varie - cadenze finali (tra le quali spicca anche materiale del ponte) concludono la sinfonia; l'impressione complessiva è che Pärer abbia fatto qualche inconsapevole passo in avanti verso all'archetipo, seppur difettandovi in alcuni punti.

Pietro Generali, già citato quale lucidissimo precursore nell'uso del crescendo, è colui che con tutta probabilità si avvicina maggiormente all'archetipo rossiniano <sup>132</sup>, pur condividendo coi due sopra menzionati colleghi alcune caratteristiche, non ultima la mancanza di una seppur minima coesione del materiale utilizzato. La sinfonia della farsa *Adelina* (1810) <sup>133</sup> – il suo lavoro più noto e rappresentato – è concepita con un' introduzione lenta senza traccia di tripartizione che prelude ad una sezione veloce elaborata sempre secondo il principio di *forma sonata* semplificata caro a Rossini. Il tema A è però frammentario e non regolare, intervallato nelle sue enunciazioni da quel materiale che di lì a breve diventerà il ponte; B – affidato agli archi - è alla dominante, immediatamente seguito da un crescendo, ripetuto però quattro volte invece delle canoniche tre. Una brevissima transizione conduce alla ripresa - tutta alla tonica - che ripresenta il ponte (ma non al VI grado bemollizzato, cosa che del resto nemmeno Mayr e Pärer facevano) e lo stesso crescendo,

---

<sup>132</sup> E non solo: il vocabolario operistico dell'uno, seppur più legato all'eredità di Paisiello e Cimarosa, entra sovente e con buonissimi risultati nella prassi dell'altro: un semplice ascolto di *Adelina* rende palesi queste affinità grammaticali (§ 5.5)

<sup>133</sup> Che esordì nel 1810 assieme alla *Cambiale di matrimonio* nella medesima stagione del S. Moisè.

con l'aggiunta di una sezione finale più mossa, caratterizzata da nuove cadenze e da un nuovo crescendo.

Per quanto la macrostruttura sia effettivamente molto vicina all'archetipo, vi sono qua e là delle differenze nella forma, nella strumentazione e nel senso architettonico globale che Rossini non si sarebbe mai concesso; la stessa similitudine del crescendo – specialmente quello della sezione rapida conclusiva – è solo apparente, in quanto quello rossiniano è, come detto, iterativo-additivo-accelerativo mentre Generali difetta completamente della componente additiva: non vi è una progressiva *escalation* timbrica parallela all'inesorabile abbrivio che il meccanismo del crescendo acquista man mano, poiché tutti gli strumenti dell'esplosivo *fortissimo* conclusivo sono già presenti all'inizio del *piano*. Non c'è dunque il senso di suggerire la progressiva accelerazione del ritmo armonico grazie ad una strumentazione dinamica, ma solo tramite una semplice iterazione espressiva.

Dopo questo *excursus*, le conclusioni da trarre sono alquanto semplici; si nota come l'archetipo rossiniano sia, formalmente, già presente *in nuce* negli operisti della generazione immediatamente precedente, chi tendente all'ipertrofia (Mayr) e chi all'estrema concisione (Generali più di Pàer). Tuttavia è evidente lo scarto che, a livello di scrittura, questa forma ha subito nelle mani del Pesarese: la definizione delle caratteristiche di ogni singola componente è stata raggiunta grazie ad un intenso processo evolutivo, che si è cercato di correlare a modelli più affini al sinfonismo austro-tedesco che non al teatro d'opera italiano; certi tentativi giovanili sarebbero inspiegabili se presumessimo l'aderenza incondizionata di Rossini ai modelli già ben definiti di Mayr e Pàer. Dette affinità - in special modo con Haydn - si sono via via acuite col passare del tempo, parallelamente alla maturazione artistica del compositore, ed hanno senz'ombra di dubbio garantito alle sinfonie una profondità di scrittura ed una coerenza ignote ai contemporanei.

Anche ad un ascolto poco più che superficiale ogni *ouverture* rossiniana presenta le caratteristiche esposte nei paragrafi precedenti: chi avesse la pazienza di analizzare anche le più antonomastiche quali *Pietra / Tancredi*, *Aureliano / Elisabetta / Barbiere* o *Gazzetta / Cenerentola* vi troverebbe, più o meno marcate, la stessa germinazione motivica, la stessa coesione formale, la stessa capacità di sintesi, gli stessi *topoi* armonici e formali, nonché gli stessi meccanismi ad orologeria che governano la scrittura rossiniana, non solo nell'ambito sinfonico; un controllo totale del materiale musicale che il giovane Rossini, amante ed appassionato studente della *Wiener Klassik*, possedette in quantità infinitamente maggiore rispetto ai musicisti della sua epoca, più riluttanti nei confronti della musica d'oltralpe.



## 4 - LE “SONATE A QUATTRO” (1804)

“Impossibile imparare da Haydn

*qualcosa di nuovo*”

(ROBERT SCHUMANN)

### 4.1 Storia e storiografia

Il primo frutto compiuto del giovane genio rossiniano sono le *Sonate a quattro*, sorta di quartetti per archi dall'organico insolito, dettato dalle contingenze: due violini un violoncello ed un contrabbasso - *ensemble* invero stravagante – erano le risorse della nota comitiva ravennate del Conventello, capeggiata da Agostino Triossi, contrabbassista dilettante. È lo stesso Rossini a fornircene gli estremi di composizione: venuto in possesso del manoscritto dopo più di cinquant'anni, vi appose la nota dichiarazione:

“Parti di Violino Primo, Violino Secondo, Violoncello, Contrabbasso; e questo di Sei Sonate orrende Da me composte alla Villeggiatura (presso Ravenna) del mio amico mecenate Agostino Triossi alla età la più Infantile non avendo preso neppure una Lezione di Accompagnamento: il Tutto Composto e Copiato in Trè giorni ed eseguito cagnescamente dal Triossi Contrabbasso, Morini (di Lui Cugino) Primo Violino, il fratello di questo Violoncello ed il Secondo violino da me stesso, che ero per dir vero il meno Cane”.

La fama moderna di queste *Sonate* (note lungo il corso dell'Ottocento grazie a riduzioni per quartetto d'archi o di fiati pubblicate da Ricordi, Schott e Breitkopf&Härtel) si deve ad Alfredo Casella, scopritore alla fine degli anni '30 presso la Library of Congress delle parti comprensive della Terza Sonata – inspiegabilmente assente nei cataloghi ottocenteschi.<sup>1</sup>

Pur contemplando lo scritto di Casella, le fonti critiche risultano assai esigue e si limitano alla prefazione relativa alla datata pubblicazione in partitura delle *Sonate* curata dalla Fondazione Rossini di Pesaro<sup>2</sup> ed al citato saggio di Nicola Gallino sulle “Sonate orrende”. A queste voci vanno sommate quelle di coloro che, avvicinatisi alla biografia rossiniana, hanno tentato di

<sup>1</sup> ALFREDO CASELLA, *Una ignota “Sonata” per archi di Gioacchino Rossini in Rossiniana*, Bologna, R.Conservatorio “G.B.Martini”, 1942, pp.37-39

<sup>2</sup> ALFREDO BONACCORSI, “Prefazione” a *Gioacchino Rossini, Sei sonate a Quattro* in “Quaderni Rossiniani”, I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1954, VII – XI.

inquadrare questo precocissimo - e per certi versi stupefacente - frutto dell'arte del pesarese: in tempi recenti Paolo Fabbri <sup>3</sup>, Giovanni Carli Ballola <sup>4</sup> e Vittorio Emiliani <sup>5</sup>.

Orientando l'indagine sulla questione Haydn - Rossini, l'obbiettivo diviene giocoforza la ricerca di possibili rimandi con le composizioni del "padre del quartetto" - o, per estensione, della *Wiener Klassik* - in primo luogo tentando di tracciarne la parabola storica della ricezione.

L'anonimo che sulle pagine dell'"Allgemeine musikalische Zeitung" di Lipsia del 1829 recensì la pubblicazione delle "Cinq Sonatines arrangées des Quatour de G. Rossini pour le Pianoforte par F. Mockwitz", mise in relazione le *Sonate* non col quartettismo di Haydn e Mozart bensì con composizioni di stile più semplice, come i quartetti di Stamitz, Vanhal e Giornovichi <sup>6</sup>; qualche anno più tardi fu il turno di Wilhelm von Riehl, il quale accostò le *Sonate* alla produzione cameristica di František Krommer, anch' egli esponente di una maniera meno rigida di intendere la composizione quartettistica <sup>7</sup>.

Il registro cambia con il citato articolo di Casella: egli vi ritrova sia ascendenze haydniane che mozartiane (l'*Allegro* della Terza è in chiara *forma-sonata* bitematica tripartita, l'*Andante* - alle bb. 33-37 - citerebbe addirittura un tema di passaggio nella sinfonia del *Flauto Magico*) quanto, in chiave teleologica, il Rossini della maturità. Riferendosi alla stessa sonata "l'inizio del primo allegro è quasi identico a quello della meravigliosa aria di Don Magnifico nella *Cenerentola*. Come pure troviamo, immediatamente dopo quell'inizio, una dolce e maliziosa melodia, che degnamente accompagnerebbe sulla scena qualche "Rosina". Il carattere drammatico poi dell'ultimo tempo, contiene allo stato potenziale il meglio del *Mosè* e dell'*Otello* e forse del *Tell*" <sup>8</sup>. Sulla stessa lunghezza d'onda il Bonaccorsi, che nella sua "Prefazione" ne sottolinea maggiormente i caratteri di "italianità" <sup>9</sup>.

Gli esegeti contemporanei si ritrovano tutti concordi nell'espungere l'influenza classicista da queste *Sonate*: chi si rifà al filone Stamitz - Vanhal - Giornovichi - Krommer <sup>10</sup>, chi vi aggiunge anche Viotti <sup>11</sup>, chi ancora chiama in causa la gloriosa tradizione quartettistica italiana del *Quatuor brillant* (Giuseppe Cambini, Bartolomeo Bruni, Felice Radicati ed Angelo Benincori) pur non

---

<sup>3</sup> PAOLO FABBRI, *Un capitolo della preistoria rossiniana: Le sei sonate a quattro*, in "Chigiana", Siena, Settimana Musicale Senese 1992, pp. 83-88

<sup>4</sup> GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Rossini, l'uomo, la musica*, Milano, Bompiani, 2009

<sup>5</sup> VITTORIO EMILIANI *Il furore e il silenzio. Vite di Gioacchino Rossini*, il Mulino, Bologna, 2007

<sup>6</sup> "Allgemeine musikalische Zeitung" n.31, 1829, pp. 24-25

<sup>7</sup> WILHELM VON RIEHL, *Franz Krommer: ein Beitrag zur Geschichte der Quartettmusik* in "Musikalische Charakterköpfe: ein kunstgeschichtlicher Skizzenbuch", II, Stuttgart, J.G. Cotta, 1899, pp. 213-254

<sup>8</sup> A. CASELLA, *Un'ignota "sonata"* cit. p. 38

<sup>9</sup> A. BONACCORSI, "Prefazione" cit, p. XI

<sup>10</sup> P. FABBRI, *Un capitolo della preistoria rossiniana* cit, p. 86

<sup>11</sup> N. GALLINO, *Di sei sonate orrende*, cit, p. 13



disdegnando i rimandi a Pleyel e a Mozart in quanto ad invenzione motivica <sup>12</sup>; solo Emiliani si permette di dire che esse sono scritte con “tanto Haydn dentro, certamente, nella struttura del quartetto, e con non poco Mozart”. <sup>13</sup>

Questa l'esigua panoramica storiografica, *pro* e *contra* la tesi “classicista”; è necessario dunque accostarsi materialmente alle *Sonate*, per verificare l'effettiva consistenza dell'oggetto a prescindere dall'appartenenza a questo o a quel mondo musicale. Come notato da più parti, giocano a sfavore dell'ipotesi *Wiener Klassik* l'organico – di pragmatica fin che si vuole ma pur sempre diverso dal quartetto classico - la denominazione più latina di *Sonate* (e non di *Quartetti*) e la forma secondo la quale sono concepite, tre movimenti in luogo dei canonici quattro; per contro le analogie risiedono nel loro numero (sei, come nella più radicata tradizione viennese) e nella scelta delle tonalità (Sol, La, Do, Sib, Mib, Re) che non prevede ripetizioni. Ne traspare l'idea complessiva che chiunque si sia accostato alle *Sonate a Quattro* sia riuscito far luce su alcuni aspetti veritieri ma contrastanti, compresa la ricerca delle radici del Rossini maggiore.

Questo in prima battuta; ma si è già visto a proposito delle sinfonie come le influenze possano essersi verificate a livelli ben più nascosti e meno evidenti di una semplice denominazione o dell'aderenza o meno ad una forma codificata. Partendo dalla superficie della materia è d'obbligo addentrarsi al suo interno tentando di svelare i rapporti delle *Sonate* con la *Wiener Klassik*, talvolta soffermandosi anche su casi singoli e sporadici - rivelando similarità di linguaggio e di intenti - efficaci per ridimensionare la tesi di una raccolta totalmente vergine di influenze haydniane e mozartiane, sacrificate sull'altare dell'italianità ad ogni costo.

---

<sup>12</sup> G. CARLI BALLOLA, *Rossini* cit, p. 108

<sup>13</sup> V. EMILIANI, *Il furore ed il silenzio* cit, p. 51

## 4.2 Analisi

### 4.2.1 Costruzione tematica, affinità linguistiche e reminiscenze

L'architettura dei temi in queste *Sonate* ricalca le caratteristiche morfologiche già riscontrate nella scrittura delle sinfonie (3.2); in questi lavori vi sono probabilmente le prime attestazioni dell'uso rossiniano di temi con *ouvert* e *clos* di 4+4 battute, generalmente costruiti con una semicadenza centrale e concepiti per essere ripetuti due o tre volte secondo la formula a a' a (ad es. nel III movimento delle Sonate n. 1, 2, 3)<sup>14</sup>, di temi che danno l'impressione di perdersi (con tanto di pausa coronata, come nei III movimenti delle n. 1 e 2) nonché dei noti temi composti da terzine riservati dal Rossini sinfonista ad essere esposti dagli archi: tra la miriade di terzine che pullulano in queste *Sonate*, risulta evidente il caso del tema alla dominante nel III movimento della Sonata n. 3



Si è detto nel paragrafo precedente che la tendenza degli esegeti è quella di obbiettare sul fatto che la scrittura del dodicenne Rossini sia in qualche modo correlata con quella dell'autore della *Creazione*; ciò appare perlomeno riduttivo se non inesatto. Sono frequenti ad esempio i momenti di dialogo tra parti acute e gravi, specialmente tra violino I o II e violoncello, su tappeto armonico dei non partecipanti alla “conversazione” – per usare un termine caro alla ricezione ed all’analisi del quartettismo di Haydn.<sup>15</sup> Con tale attenzione alla dialogicità tra registri differenti si configurano passaggi quali se ne trovano nella Sonata n. 1 (nel I movimento, che ne caratterizza il tema alla tonica) nella n. 2 (il languido tema esposto prima alla tonica minore e poi al relativo maggiore nel I movimento e la malinconica *eco* del cello nel II movimento) e nella n. 4 (I movimento, alternanza

<sup>14</sup> I movimenti finali delle altre due sonate (la n.6 prevede la conclusione *sui generis* della Tempesta) vi si discostano di pochissimo: i temi sono sempre concepiti con la *half cadence* ma su periodi più lunghi, di 8 battute, e secondo gli schemi a a' a' oppure a a' a'.

<sup>15</sup> Una casistica di questa progressiva interpretazione della musica quartettistica haydniana si trova in LUDWIG FINSCHER, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts, I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zu Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 283-290. Merita inoltre citare un passo tratto dalla *silhouette* biografica stilata dall'amico Giuseppe Carpani, al quale “sembrava di riconoscere nel primo violino un uomo di spirito ed amabile, di mezza età, bel parlatore [...] nel secondo violino un amico del primo [...] la viola una matrona alquanto ciarliera [...] il basso un uomo sodo, dotto e sentenzioso” (GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine, ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano, Silvestri, 1812, pp 96 e s.)

di registri tra il tema A alla tonica e B alla dominante, entrambi cantabili). Vi è inoltre il tentativo – riuscitissimo – di far partecipare alla conversazione tutti e quattro gli strumenti in maniera democratica, come avviene nei terzi movimenti architettati secondo la forma di rondò, che ben si presta a tale scopo.

La scrittura dialogica trova posto anche nell’articolazione delle cadenze conclusive di tutti i primi movimenti (ed anche in qualcuno dei terzi, es nelle Sonate nn. 1 e 5) con i passaggi “botta e risposta” tra I e II violino collocati in posizione *post* area alla dominante, i quali presentano un altissimo grado di virtuosismo e di diminuzione dei valori (terzine, quartine e sestine di crome e biscrome): non bisogna dimenticare che la parte del II violino spettava proprio a Rossini, smanioso crediamo di mostrare i suoi talenti esecutivi. Una tale accelerazione ritmica nelle cadenze conclusive (ad es. utilizzando le terzine per dividere in modo dispari il *tactus*) si trova in varie pagine cameristiche haydniane; si confronti ad esempio questo passaggio, tratto dal I movimento della Sonata n. 2



con questo, tratto dal I movimento dell’ op.64 n. 3, inserito nella medesima posizione cadenzale *post* dominante:



Stesso discorso vale per l’uso delle terzine, tanto nella Sonata n. 1 (I movimento)



quanto nel finale dell' op. op. 76 n. 3, IV anche qui con le stesse finalità cadenzali <sup>16</sup>



O ancora nelle sestine nel finale della Sonata n.1



che si ritrovano nell' op. 50 n. 5, I



Nelle *Sonate* ai registri bassi non sono destinate solo delle normali parti di accompagnamento o di estemporanea cantabilità (con preferenza per il violoncello), ma si caratterizzano per una scrittura che tocca un alto grado di complessità anche in uno strumento generalmente poco agile come il contrabbasso - omaggio del giovane Rossini al suo di poco maggiore mecenate. Giova ricordare che qui il ruolo normalmente destinato alla voce tenorile della viola è sostenuto dal violoncello, mentre il registro basso è pertinenza del contrabbasso: solo prendendo in considerazione queste diversità rispetto all'organico quartettistico canonico si possono comprendere i parallelismi tra la scrittura haydniana, ad es. nel finale dell' op 76 n. 3

<sup>16</sup> Simili passaggi caratterizzano i finali di altri due quartetti dell'op. 76, i nn. 1 e 3



e quella del finale della Sonata n. 3



o quella del violoncello nel I movimento della n. 5



Sono state certamente la profusione di virtuosismo e la compartecipazione di tutti e quattro gli strumenti alla costruzione tematica dei brani a suggerire l'affinità delle *Sonate* con il *Quatuor brillant*. La sfera espressiva haydniana è tuttavia fortemente connotativa dell'architettura tematica, talvolta al limite della citazione. Si prenda ad es. il tema del finale della Sonata n. 2



oltre a ricordare l'ossessività dell'*incipit* presente nel finale dell'op. 33 n. 4, risulta essere una sorta di crasi tra i temi dei finali delle sinfonie n. 88 e 104; della prima ha l'andamento binario, l'attacco in levare e l'uso degli intervalli delle bb. 3-4



della sinfonia “Londra” fa invece una sorta di parafrasi del tema, trasformandolo dal tempo tagliato ai 2/4 ma mantenendone intatto il profilo melodico (si confrontino gli intervalli del tema rossiniano nelle bb. 2-4 con quello di Haydn)



Vi sono altri casi limite; la frazione iniziale del II movimento della Sonata n. 3 è straordinariamente drammatica ed assieme misteriosa. Una tale atmosfera viene suggerita grazie ad alcuni *topoi* che si possono ritrovare identici nella *Rappresentazione del Caos*: queste pagine - entrambe in Do minore - sono legate da comune *nuance* ermetica e rarefatta, che in Haydn investe tanto le battute iniziali (bb.1-8) quanto quelle a ridosso del termine dello sviluppo (bb.32 e seguenti)



ed in Rossini è citata quasi alla lettera nelle bb.13-17 (si noti l’uso dello stesso inciso puntato)



mentre le terzine ascendenti e la 6<sup>a</sup> napoletana che in Haydn caratterizzano le bb. 6-8 sono evocate da Rossini alle bb. 8-10 (il moto ascendente del I violino e l'accordo di b. 10): il dodicenne pesarese non era ancora così audace da far seguire – come fa invece l'anziano collega viennese – ad una 6<sup>a</sup> napoletana un accordo al II rivolto, accontentandosi di un più canonico stato fondamentale



//



Si è già detto del timbro e della strumentazione sull'asse Haydn–Rossini (§ 2.5) illustrando un certo numero di esempi provenienti proprio dalle *Sonate a quattro*; altre affinità legate alla prassi esecutiva le si possono ritrovare in un gesto o in una funzione formale, risolti entrambi in modo simile da entrambi gli autori; ad esempio, le acciaccature che aprono la raccolta (n. 1, I movimento)



si ritrovano nel minuetto dell'op. 76 n. 3, su gradi diversi della medesima triade di Sol maggiore



Alla stessa casistica del gesto si possono ricondurre tutta una serie di situazioni presenti nelle *Sonate*; l'incipit della *Tempesta* che chiude la n. 6



è identico a quello che apre l'op. 64 n. 5, noto come "L'allodola", entrambi caratterizzati non solo dalla medesima tonalità (Re maggiore) ma dallo stesso inciso in levare formato da tre la in semiminima seguite da un abbellimento che introduce rispettivamente un salto di 5<sup>a</sup> e di 6<sup>a</sup>



In modo simile, un gesto caratteristico sempre della *Tempesta* (l'acciaccatura alla dominante del violino I, poco prima che il temporale si manifesti per la prima volta alla sua massima potenza)



lo si ritrova differente nella notazione ma con paragonabile risultato acustico nel finale dell'op. 20 n.4 (al violino II): in comune non vi sono soltanto la stessa tonalità e la stessa nota abbellita, ma la dinamica in crescendo





Anche l'evocazione delle prime gocce del temporale



è espressa grazie all'alternarsi in controttempo di registri bassi ed alti, tecnica che ritroviamo identica nell'op. 76 n.1, II



Gesti affini in situazioni affini dunque; i parallelismi tra la particolare formula cadenzale scelta da Rossini per concludere il lungo passaggio virtuosistico del violino I nel III movimento della Sonata n. 5



e l'identica soluzione haydniana presente nel finale dell'op. 9 n. 2 sono evidenti, dalla stessa tonalità di'impianto (Mib), al medesimo utilizzo di un amplissimo salto (21<sup>a</sup> in Haydn, 19<sup>a</sup> in Rossini) con presenza del mi bequadro prima della cadenza alla dominante (grado raggiunto tramite



evidenzia il divario tra la scrittura di Haydn e quella brillante di Rossini”<sup>19</sup>. Che nelle *Sonate* l’aspetto melodico prevalga su quello armonico è indubbio, e ciò concorda con la prima citazione; altra cosa è affermare che simili modelli non facciano parte del *modus operandi* haydniano, tanto da costituirne una sorta di negazione. Non bastassero i casi sopra citati (e i molti che si riscontrano nelle sinfonie) si veda questa formula canto *vs* accompagnamento acefalo presente tra gli altri nel finale della Sonata n. 4



che si ritrova in una delle sue raccolte più note, l’op. 33, precisamente nel I movimento del quartetto n. 2, con la stessa cantabilità



Formule non sporadiche ma caratteristiche di interi movimenti; inoltre, fu proprio Haydn a concepire per primo l’idea di un adagio di quartetto impostato come canto del solista *vs* accompagnamento del *tutti*, prassi assente proprio nei compositori italiani dell’epoca e nel primo Mozart, che ad essi guardava più che all’anziano collega<sup>20</sup>.

Lo stesso ostracismo nei confronti dell’autore delle *Stagioni* si è verificato allorquando si è notato un certo distacco tra il disegno melodico rossiniano e quello haydniano, quest’ultimo additato come privo di quei fondamenti metrici (riferibili ai temi composti per essere cantati) che invece le *Sonate* presentano in molteplici punti: “in Haydn non troveremmo mai un così stretto sincretismo tra

<sup>19</sup> *Idem*, p. 14

<sup>20</sup> G. SALVETTI, *Mozart e il quartetto italiano* cit, p.275

melodia, fondamenti metrici e funzione strutturale”<sup>21</sup>. L’esegeta fa per avvalorare quest’ipotesi è il seguente, tratto dal I movimento della Sonata n. 2



Vi si afferma – facendo riferimento ad un noto saggio di Friedrich Lippmann<sup>22</sup> - che tale melodia “presuppone uno schema di doppi quadrisillabi od ottonari con un ossatura ritmica attestata per buona parte dell’Ottocento italiano”<sup>23</sup>. In soldoni, come se vi sovrappolessimo i versi “Bella figlia dell’amore”. Tutto ciò è senz’altro esatto, i temi cantabili delle *Sonate* presentano un’impronta melodrammatica molto accentuata<sup>24</sup>; bisogna però precisare che tali strutture diastematizzate (ossia melodie, seppur presenti in opere strumentali, fortemente connaturate a modelli vocali) si ritrovano in gran copia nella produzione haydniana. Simile al caso sopra citato è quello del I movimento dell’op. 64 n.3, affine anche nella scansione del basso a tutta una serie di formule d’accompagnamento presenti nelle *Sonate* rossiniane<sup>25</sup>



Lo stesso Haydn, giova ricordarlo, subì dei fondamentali influssi operistici, portatori non solo delle novità presenti nell’op. 33 rispetto alle raccolte precedenti ma concorrenti anche al fondamentale

<sup>21</sup> N.GALLINO, *Di sei sonate orrende* cit p. 17

<sup>22</sup> FRIEDRICH LIPPMAN, *Versificazione italiana e ritmo musicale: i rapporti tra verso e musica nell’opera italiana dell’Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986, p. 179

<sup>23</sup> N. GALLINO, *Di sei sonate orrende* cit, p. 16

<sup>24</sup> Discorso che non vale ad es. per i brevi incisi visti come caratteristici dei III movimenti, tutt’altro che correlati alla prassi vocale

<sup>25</sup> Precisamente, con affinità più o meno evidenti, nelle n. 2 (I, II) n.4 (II) n.5 (II) e n.6 (I)

formarsi del suo stile sinfonico maturo, che oggi definiamo “classico”<sup>26</sup>: atmosfere e scrittura da cantabile operistico si ritrovano tanto nel tempo lento dell’op. 33 n.5



quanto nell’omologo passo della Sonata n. 2, un ultimo esempio di come alle fonti del linguaggio motivico delle *Sonate* si possa senza remore aggiungere anche il quartettismo di matrice haydniana.



In ultimo, utilizzando lo stesso metro di giudizio nel vagliare le probabili influenze e citazioni *Wiener Klassik* non si possono non notare dei punti facilmente associabili a Mozart. Come visto, è nota da tempo l’affinità tra un passaggio presente nel II movimento della Sonata n. 3



//



<sup>26</sup> “Da dove proveniva questa nuova sensibilità per la scorrevolezza e che cosa aveva fatto Haydn per dieci anni, cioè dalla raccolta precedente di quartetti [l’op. 20] ? Fra il 1772 e il 1781[...] la maggior parte della produzione di Haydn consistette di opere comiche scritte per la corte di Esterházy” (C. ROSEN, *Lo stile classico*, cit, p. 136. ). Sull’argomento ELAINE SISMAN, *Sinfonie teatrali di Haydn in Haydn*, a cura di Andrea Lanza, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 107-156

e le battute nn. 58-62 dell'ouverture del *Flauto magico* mozartiano



La somiglianza è notevole; riconducibile allo stesso lavoro è l'inciso che si trova nel finale della Quarta Sonata, così simile al notissimo *incipit* del fugato dell'ouverture che risulta arduo ritenerlo frutto di una mera coincidenza;

Rossini



Mozart



Nella stessa Sonata, in conclusione al II movimento, ecco un passaggio cromatico affidato agli archi in legato



confrontabile in quanto ad effetto sonoro con quanto accade – alla stessa tonalità - nel I movimento della mozartiana sinfonia n. 25 in Sol minore K.183, al termine dello sviluppo



Al pari, anche una nota e diffusa formula cadenzale alla dominante si può ritrovare tanto in alcuni momenti delle *Sonate*, (ad es. nel I movimento della n. 6)



quanto nello stesso I movimento della sinfonia n. 25 - nella simile posizione introduttiva di una tonalità secondaria - e con lo stesso moto delle parti



Questi pochi spunti, se uniti alle citazioni più palesi ed alle dichiarazioni dello stesso Rossini non fanno che confermare una situazione lineare; al pari di Haydn, l'influenza mozartiana è da ritenersi importantissima in tutta la sua produzione, risultando talvolta combinata con quella del più anziano collega.

## 4.2.2 Armonia

Al pari della costruzione tematica, le peculiarità armoniche delle *Sonate* rossiniane si dipanano attraverso macro tendenze comuni, cui si affiancano singole istanze definite. La scelta delle tonalità dei sei brani è in tal senso assai esplicativa; si confronti l'ordine tonale delle *Sonate* con quello scelto da Haydn per i *Quartetti* op. 76:

	Haydn - op. 76	Rossini - Sonate a quattro
I	Sol maggiore	Sol maggiore
II	Re minore	La maggiore
III	Do maggiore	Do maggiore
IV	Si bemolle maggiore	Si bemolle maggiore
V	Re maggiore	Mi bemolle maggiore
VI	Mi bemolle maggiore	Re maggiore

L'ordine posizionale è simile, con Sol, Do e Sib al primo, terzo e quarto posto in entrambe le raccolte, e l'inversione di Re e Mib in coda; l'unica variazione sostanziale è la presenza nelle *Sonate* di un brano in La maggiore al posto del doppio utilizzo del Re (minore e maggiore); tale differenza – indubbiamente portatrice di una maggiore varietà – si può inserire in un contesto tonale più ampio ed ordinato, nel quale i brani formano due gruppi costruiti sui gradi delle terze minori a partire da Do e Sol: Do (III sonata) - Re (VI) - Mib (V) e Sol (I) – La (II) – Sib (IV). Il solo Fa è escluso: ciò implica l'instaurarsi di un forte rapporto di quinta tra medesimi gradi delle due triadi minori (Do-Sol / Re-La / Mib-Sib), nonché una forte polarità esercitata dai rapporti di terza all'interno dei due gruppi (anche Mib-Sol è una terza maggiore). Il pedissequo calco della disposizione haydniana o l'aggiunta di un brano in Fa avrebbe destabilizzato questo equilibrio tonale:

	Rossini						Haydn					
	Do	Re	Mi b	Sol	La	Si b	Do	re	Re	Mi b	Sol	Si b
Rapporto di Terza												
Rapporto di Quinta												

La singolarità del *tonal planning* delle *Sonate* introduce un tema capitale per presente contesto, i rapporti di terza (§ 2.2.1); non solo essi governano le relazioni di alcuni secondi movimenti rispetto



ai primi, ma intervengono quale espediente armonico all'interno degli sviluppi dei movimenti iniziali, come si evince dal diagramma seguente <sup>27</sup>

<i>N° sonata</i>	<i>I movimento</i>	<i>Sviluppo I movimento</i>	<i>II movimento</i>	<i>III movimento</i>
1	SOL	Mib	Mib	SOL
2	LA	mi	re	LA
3	DO	la	do	DO
4	SI b	RE b	sol	SIb
5	Mib	do	SIb	Mib
6	RE	fa #	FA	RE

L'importanza dei rapporti di terza nella concezione tonale dell' haydniana è ormai dato acquisito; pur orientandosi verso i rapporti di quinta (più raramente di quarta) tra i diversi movimenti, la sua produzione presenta dei casi, come l'op. 33 n. 5 e n. 6 nei quali la terza è l'elemento che mette in relazione i primi movimenti (rispettivamente in RE e Mib) con i secondi (FA# e DO), avvicinandosi abbastanza a quanto accade negli sviluppi delle *Sonate* n. 6 e 5 <sup>28</sup>. Anche le sezioni di sviluppo in certi quartetti sperimentano questi rapporti, come l'op. 33 (n. 5, SOL - sol) l'op. 64 (n. 2, si- SOL, e n. 6, MI b-sol) e l'op. 76 (n. 4, SI b-RE), similmente a quanto accade nelle *Sonate*. <sup>29</sup>

Come detto, non solo macro situazioni; le cadenze che il Rossini maturo fa proprie - le onnipresenti SC ("solita cadenza") ed OMT ("one more time") - risultano qui del tutto assenti. La cadenza armonica più utilizzata - specialmente in conclusione dei passi virtuosistici delle sezioni cadenzale - è la semplice cadenza perfetta V-I sulla quale si instaura un salto di quinta (dominante - sopratonica) caratterizzato da ritardo armonico, trillo e gruppetto: è la classica cadenza che si può trovare in un concerto per pianoforte ed orchestra di Mozart. Un passaggio come questo, dalla Prima Sonata, I

<sup>27</sup> Relazioni di terza si trovano anche all'interno dei singoli movimenti; tra le più significative, le catene SIb - sol - Mib - do e LAb - fa - do nel II movimento della n.1, mi - Sol - Sib nello sviluppo della n.2 e FA - REb - SI b nel II movimento della n.5.

<sup>28</sup> Anche il rapporto tonalità maggiore - tonalità minore sulla stessa nota fondamentale si ritrova tanto in Haydn (ad es. I e II movimento op. 33 nn. 5 e 6 - SOL/sol e RE/re) quanto in Rossini (il II movimento della n. 3)

<sup>29</sup> "[...] viennesi e nella fattispecie haydniani (ma col senno di poi, anche beethoveniani e schubertiani) suonano i piani tonali vigenti tra i movimenti di ciascuna Sonata" (G. CARLI BALLOLA, *Rossini* cit., p. 109).



presenta uno schema armonico ed intervallare fisso, comune ad ogni singola *Sonata*, anche in più movimenti della stessa (n.1 II – n. 2 I,II – n. 3 I – n. 4 I, II – n. 5 I, III n. 6 I): le cadenze che sfuggono a questa classificazione non sono altro che delle V–I prive di ornamentazione. Tale formula è tipica di tutto il periodo classico (con radici nella prassi barocca)<sup>30</sup> e non si può assolutamente definirla come prodotto genuinamente haydniano. L’uso pervasivo che si riscontra nei quartetti (a differenza che nelle sinfonie) è indice dell’efficacia perorativa che Haydn tuttavia vi riconosceva, tanto da connotarne la scrittura cadenzale. Sia nella giovanile op. 9 che in alcune delle raccolte successive (op. 54, op.77) questa risulta essere la cadenza più usata da Haydn qualora debba concludere un passo virtuosistico, cosa che si ritrova identica nella prassi del dodicenne Rossini delle *Sonate*.

Si è già illustrata (§ 2.2.4) la formula che Rossini userà poi nella cantata *La morte di Didone* (1810-11) e che riprenderà identica tanto nell’aria di Tobia “Chi mi insegna il dritto il fondo” (*La cambiale di matrimonio*, n.1) quanto nelle misure conclusive del *Temporale* riciclato tra *Pietra di paragone*, *Occasione fa il ladro* e *Barbiere di Siviglia*. I prodromi di questa formula (ancora da sgrezzare, visto il risultato applicato dalla *Didone* in avanti) si trovano nelle *Sonate* n. 1 (I, II) n. 2 (I, III) n. 4 (II, III) e n. 5 (I,II), e l’esempio più calzante è forse quello della n. 1, I



Altrettanto visibile è l’uso dell’intervallo di 2<sup>a</sup> minore caratteristico tanto della maturità rossiniana quanto di quella haydniana (ad es. il “Caos” ne *La Creazione*, § 2.7.2) e sintomatico di un atteggiamento retorico di instabilità armonica, insicurezza tonale e generale spaesamento. Lo si

<sup>30</sup> Si veda, a titolo puramente esemplificativo, la cadenza che conclude il lungo assolo del clavicembalo nel primo movimento del *Concerto brandeburghese* n. 5.

ritrova, affidato al violoncello, nel I movimento della n.3, con lo stesso utilizzo armonico – figurativo tendente al farsesco



Altri singoli luoghi delle *Sonate* rivelano insospettite istanze proromantiche, come l'oscillazione tra La maggiore e minore del rapido tema A nel I movimento della Sonata n. 6



così affine a certe formule haydniane (poi riprese e rese antonomastiche da Beethoven e Schubert): quanto accade nel I movimento dell' op. 64 n. 3<sup>31</sup> (Fa maggiore → Fa minore) con altrettanta ambiguità tonale e rapidità di esecuzione, è assai esemplificativo



//



<sup>31</sup> Anche il I movimento dell'op. 77 n. 1 presenta un caratteristica ripetizione del tema alla tonica minore dopo essere stato enunciato alle tonica maggiore, prassi abituale in Haydn già dalle prime raccolte, come testimonia il finale dell' op, 20 n. 4

In coda al paragrafo due aspetti agli antipodi tra loro ma importantissimi e onnipresenti nella scrittura rossiniana della maturità: l'estrema varietà armonica e la presenza di un crescendo allo stato embrionale.

Riguardo alla prima, si prendano ad esempio i *tour* armonici riassunti in tabella

<i>n. sonata</i>	<i>Sezione – n. batt.</i>	<i>Giro armonico</i>
1	II – bb. 33-47	Sib-sol-Mib-do-LAb-fa-do
4	I - sviluppo, bb. 128-140	SOL-DO-FA-Sib-Mib-LAb-DO-FA-Sib-SOLb-FA
5	II – bb. 56-61	SOLb-fa-mib-LAb-REb-FA-sib-FA
6	III – bb. 46-50	LA-MI-LA-Sib-DO
	III – bb. 78-86	FA-re-Sib-sol-LA
	III – bb. 122-152	RE-Sib-SOL-MI-DO-LA-Sib-SI-DO-DO#-RE

A prescindere dalla stupefacente padronanza del sistema temperato che l'imberbe pesarese sembra già presentare a soli 12 anni - se si vuol dar credito alle parole apposte sul frontespizio, "non avendo preso neppure una Lezione di Accompagnamento" (leggasi armonia) - invano cercheremo delle arditezze tonali così accentuate in autori a lui contemporanei o di poco precedenti (tutti gli operisti italiani ne sono esclusi e con loro i citati Cambini, Giornovichi et affini), compito arduo anche indagando nel repertorio mozartiano. Discorso diverso per Haydn. Egli, ben più di chiunque altro (Mozart e Beethoven compresi) si avventura in tonalità distantissime dalla tonica - quasi a voler creare un "labirinto armonico" per stordire e stupire l'ascoltatore<sup>32</sup> - e l'ormai familiare raccolta op. 76 fornisce un ottimo esempio di questa sua caratteristica espressiva: nel II movimento del quartetto n. 6 (la citata *Fantasia*) pur essendo in un *milieu* di Mib maggiore, egli rinuncia agli accidenti in chiave pur di poter avere libertà assoluta nello spaziare tra tonalità diverse. Libertà sfruttata appieno, tanto che le tonalità utilizzate risultano essere ben tredici<sup>33</sup>, numero paragonabile alle undici toccate da Rossini nella *Tempesta* della sesta Sonata.

Sul crescendo che sarebbe presente allo stato primordiale in alcuni primi movimenti delle *Sonate*, urge fare chiarezza. Anzitutto adottando il distinguo tra crescendo e pre-crescendo, entità con funzioni e caratteristiche nettamente separate (§ 3.2.1); la ricognizione di ciò che effettivamente può

<sup>32</sup> RAYMOND MONELLE, *The sense of music: semiotic essays*. Oxford, Princeton University Press 2002, p.202

<sup>33</sup> Secondo certi autori questa assenza di punti di riferimento tonali è da considerarsi un unicum nella storia della musica, tanto da riuscire addirittura ad influenzare Schönberg nella costituzione dell'idea di atonalità, cfr HANS KELLER, *The Great Haydn Quartets: Their Interpretation*, London, Dent, 1992, p. 231

essere ascritto a queste due formule deve tener conto non solo della singola situazione, ma anche del contesto alla quale si relaziona.

Certa letteratura in materia ha classificato come crescendo (meglio, come “falso crescendo”, terminologia qui più calzante)<sup>34</sup> tanto la mimesi delle gocce temporalesche nel III movimento della Sonata n. 6 quanto una serie di incisi dalla pendolarità tonica / dominante come quello seguente, tratto dalla Sonata n. 1, I movimento<sup>35</sup>



L'affinità delle gocce col maturo crescendo di matrice rossiniana si commenta da sola: pur presentandone alcune caratteristiche (pendolarità I/V, triplicità di esposizione, costruzione in quattro battute) non ne possiede di fondamentali (posizione in gruppo post-dominantico, incremento additivo delle dinamiche) e - soprattutto - la sua componente mimetica è talmente forte da non apparire altro che imitazione di natura: il vero crescendo, al contrario, è astrazione numerica pura, tanto nel ritmo quanto nell'armonia e nello spettro delle frequenze.

Gli altri esempi sono più calzanti, a patto che li si relazioni al pre-crescendo: essi, pur avendo buona parte delle caratteristiche del crescendo non sono mai esposti tre volte, bensì due; ciò li rende più affini al pre-crescendo, anche se nella sostanza non fungono da “pre” a nulla.

Nelle *Sonate* non c'è dunque crescendo; curiosamente però, il rapporto funzionale tra pre-crescendo e crescendo c'è - funge da stabilizzatore dell'*ictus* in preparazione all'ossessiva iterazione seguente - sul quale però la letteratura tace.

Si prendano in esame le battute 48 - 57 del III movimento della quarta Sonata: da 48 a 51 ecco il pre-crescendo (come visto, dal vago sapore flautomagichesco) cui segue una figurazione (b. 52) più simile a quello vero e proprio



<sup>34</sup> Cfr. § 3.2.1

<sup>35</sup> N.GALLINO, *Di sei sonate orrende*, cit, pp. 25-27

//



L'esposizione è doppia e non tripla, ma presenta senza dubbio maggiori affinità col modello di quanta ne possano avere le "gocce" della *Tempesta*: ad es. il rapido movimento del violoncello sui gradi I-V / II-V / VII-V si ritrova identico (raddoppiato dai bassi) in molti crescendo della maturità, come ad es. quello di *Aureliano /Elisabetta/Barbiere*. Anche nella *Tempesta* della sesta Sonata è presente una struttura molto simile - con gli stessi limiti sopra descritti – alle battute 52-53:



#### 4.2.3 Forma

Come per le sinfonie, anche nelle *Sonate* il paradigma di riferimento è la *forma sonata* e le sue varie accezioni; in aggiunta, si può fare riferimento ad un testo più volte citato quale origine assoluta della forma presente nelle *Sonate a quattro: Elementi teorico-pratici di musica* di Francesco Galeazzi (1796)<sup>36</sup>, nel quale si enuncia un tipo di sonatismo molto più "italiano" (§ 4.2.1), semplificato nella struttura – descritta come bipartita, priva di sviluppo<sup>37</sup> - e quindi molto simile alla forma delle *Sonate* rossiniane. Il testo di Galeazzi può tuttavia servire non come cartina tornasole per constatare l'allinearsi delle *Sonate* alle teorie in esso esposte, ma per l'esatto opposto, ossia evidenziarne la palese divergenza col bipartitismo. Studiosi autorevoli si sono occupati

<sup>36</sup> Roma, Puccinelli, 1796

<sup>37</sup> BATHIA CHURGIN, *Francesco Galeazzi's description (1796) of Sonata Form* in "Journal of American Musicological Society", 21:2, 1968, p. 182. Da notare che il testo precede di trent'anni esatti il *Traité de haute composition musicale* di Reicha, inteso come la decodifica ufficiale della *forma sonata*, valido per tutto il periodo romantico: che Galeazzi scriva in *media res* e non in consuntivo come Reicha è il motivo basilare per cui la sua descrizione può sembrare quasi *naïf* rispetto a quella rigorosa mente tassonomica dell'illustre professore boemo.

approfonditamente dell’assetto formale dei brani di questa raccolta <sup>38</sup>; se ne esamineranno di conseguenza solo i tratti salienti e maggiormente inerenti alla nostra indagine.

Le *Sonate* sono composte da tre movimenti separati, secondo la successione veloce – lento – veloce (tranne la n. 2 che, pur presentando la medesima scansione, accorpa in un unico movimento le due frazioni conclusive), con il I movimento in forma sonata, il II che è generalmente cantabile ed il III un rondò tri o penta partito. Approfondendo l’esame dei I movimenti si notano due diversi atteggiamenti compositivi: pur essendo sempre strutturate secondo l’alternarsi di un’area alla tonica ed una controparte alla dominante, le *Sonate* pari sono caratterizzate da uno spiccato bitematismo mentre quelle dispari da altrettanto evidente monotematismo.

Ciò - oltre a confermare in prima battuta la tesi che vede questi lavori non frutto di ispirazione sporadica ma di attenti equilibri formali e rimandi strutturali <sup>39</sup> - induce un particolare effetto nel tentativo di governo formale, portando Rossini a trattare la “diversione” <sup>40</sup> tra esposizione e ripresa come uno sviluppo in piena regola. Il materiale interessato è sempre relativo al tema A alla tonica, e talvolta si allontana da essa raggiungendo risultati sorprendenti, come la successione armonica della nella sonata n. 4 illustrata qualche pagina addietro. Tale atteggiamento non trova riscontro nei principi di bipartitismo esposti da Galeazzi, mentre è pienamente in linea colla tripartizione classica più volte presa in esame: la stessa volontà di alternare *forme sonata* bitematiche ad altre monotematiche è spia della consapevolezza storica che del fenomeno aveva il giovanissimo pesarese, che presuppone la conoscenza del patrimonio musicale d’oltralpe.

Si è già visto (§ 4.2.1) come i temi B siano di diretta derivazione dal materiale di A, secondo una prassi inaugurata proprio da Haydn; il monotematismo comporta come ulteriore risultato sugli equilibri formali del movimento quello di accorciarne la ripresa, frazione nella quale Rossini generalmente omette (o meglio, accorcia sensibilmente) l’area relativa alla dominante dell’esposizione. Logicamente, Rossini evita che una singola cellula motivica si ripeta identica,

<sup>38</sup> P. FABBRI in *Un capitolo della preistoria rossiniana* cit, pp. 86-88, N. GALLINO, *Di sei sonate orrende* cit. Gallino ritrova in certi *incipit* dei movimenti iniziali la tripartizione tipica delle introduzioni sinfoniche lente della maturità (riconducibili alla tripartizione individuata in Haydn, § 3.2.1)

<sup>39</sup> Equilibrio altrettanto evidente nella raccolta di quartetti op. 64 di Haydn, nella quale i primi movimenti alternano sostanzialmente costruzioni monotematiche ad altre chiaramente bitematiche, con una pendolarità degna delle *Sonate*:

n.1, I mov.	Bitematica
n.2 “	Monotematica
n.3 “	Bitematica
n.4 “	Monotematica
n.5 “	Monotematica
n.6 “	Bitematica

Anche l’op. 76 alterna bitematismo a monotematismo, con una regolarità però non paragonabile a questa.

<sup>40</sup> Vocabolo utilizzato da Fabbri in *Un capitolo della preistoria rossiniana* cit., simile al nostro “transizione” utilizzato nell’analisi delle sinfonie (§ 3.2)

enunciata alla tonica per tutta la ripresa, mirando ad un effetto di minore staticità: ciò è in linea non solo con il *modus scribendi* del Rossini maturo – ad es. la citata omissione del ponte nella ripresa in certe sinfonie - ma anche con il ferreo principio haydniano della ridondanza (§ 2.3.1), secondo il quale il materiale può essere ripetuto e iterato quel tanto da non risultare stucchevole <sup>41</sup>. Un buon esempio di ciò è l'assetto formale della Sonata n. 3, la quale presenta l'evidente omissione di A' nella ripresa

<i>sezione</i>	<i>frazione</i>	<i>n.battute</i>	<i>metro</i>	<i>ritmo</i>	<i>tonalità</i>
<b>Esposizione</b>	Incipit I	1-6	C	Allegro	DO
	Tema A	7-14			
	Incipit II	15-21			
	Tema A'	23-30			[SOL]
	Cadenza I	31-38			
	Cadenza II	39-50			
	Cadenza I <i>bis</i>	51- 61			
<b>Diversione</b>		62-82			[la – fa- sol - SOL]
<b>Ripresa</b>	Incipit I	83-88			DO
	Tema A	89-96			
	Cadenza I	97-106			
	Cadenza II	107-118			
	Cadenza I <i>bis</i>	119-128			
	Cadenza finale	129-133			

Ciò è paragonabile a certi espedienti armonico-formali haydniani, applicati ad es. al I movimento quartetto op. 64 n.3, nel quale un tema completo appartenente al gruppo dominatico non compare nella ripresa <sup>42</sup>.

La manipolazione della forma nelle *Sonate* è, per quanto segnata da qualche sporadico squilibrio, già avanzatissima, soprattutto se confrontata con i tentativi alle volte bizzarri riscontrati nelle sinfonie di poco posteriori; un esempio è il movimento conclusivo dell'intera raccolta, la *Tempesta* della Sonata n. 6. A ben guardare, il sonatismo potrebbe anche non entrare nell'architettura di questo movimento, vuoi per la citata prassi di concludere i brani con un rondò, vuoi per la natura descrittiva del brano, che non necessiterebbe di vincoli formali così stretti. Rossini invece concepisce la *Tempesta* in termini di *forma sonata* monotematica.

Il brano potrebbe sembrare una semplice formula A A' suggerita dal descrittivismo - col temporale che infuria, sembra cessare per poi ricominciare con maggior forza - tuttavia le aree tonali che vi si susseguono denotano una volontà formale che va oltre la semplice ripetizione in blocco:

<sup>41</sup> Principio che regola anche l'assenza di sviluppo nelle *Sonate* monotematiche, altrimenti davvero ossessive nella ripetizione alla tonica dello stesso nucleo tematico.

<sup>42</sup> C.ROSEN, *Lo stile classico* cit, p. 82; in Haydn la maggior esperienza fa sì che l'equilibrio si raggiunga grazie alla comparsa nello sviluppo (ma alla tonica) di questo tema prima cassato.



connotando sia tematicamente che armonicamente le aree di tonica e dominante instaura dei legami formali profondi.

<i>macrostruttura</i>	<i>sezione</i>	<i>frazione</i>	<i>n.battute</i>	<i>metro</i>	<i>ritmo</i>	<i>tonalità</i>
A	<b>Esposizione</b>	Incipit	1-23	C	Allegro	RE
		Tema A	24-39			
		Tema B	40-51			RE-LA-MI-LA-SIb-DO
		“ <i>crescendo</i> ”	52-53			[FA]
		Cadenze I	54-74			[FA-re-SIb-sol-LA]
	<b>Sviluppo</b>		75- 105			
A'	<b>Ripresa</b>	Tema A	106-121			RE
		Tema B	123-156			RE-SIb-SOL-MI-DO-LA-SIb-SI-DO-DO#-RE
		Cadenze II	157-173			RE
		Incipit	174-194			

Ad avvalorare la tesi di una forma ibrida sono alcuni dettagli: ad es. la presenza di una porzione con alta varietà tonale dopo le cadenze I (una forma A A' semplice aggregerebbe naturalmente le cadenze I alla ripetizione del tema A), o la conclusione di quest'ultima alla dominante (requisito fondamentale per far ripartire la ripresa alla tonica), mentre le due zone di vagabondaggio armonico di B nell'esposizione ed il maggiore *excursus* tonale presente nella ripresa caratterizzano una contrapposizione non tra tonica e dominante, bensì tra tonica e un numero cangiante di tonalità. Proprio quest'ultima sezione riconduce ad una prassi che sovente si ritrova in Haydn, quella di una ripresa “svilupata” nella quale trova spazio un allargamento dei confini armonici tale da richiamare i procedimenti di graduale allontanamento da tonica e dominante già insiti nello sviluppo vero e proprio.<sup>43</sup>

Che Rossini scelga poi di affidarsi ad una forma ben precisa nonostante si tratti di un brano ad alta componente mimetica “in un abilissimo barcamenarsi tra intenti descrittivi e schemi sonatistici”<sup>44</sup> (numerosi i passaggi che richiamano distintamente il fenomeno naturale, ad es. le prime gocce di pioggia nel tema A o i fulmini e il balenare dei lampi in B, etc...) è un atteggiamento poetico ed espressivo che trova un grosso ed evidentissimo precedente proprio in un fondamentale lavoro haydniano, il più volte citato *Caos* col quale si apre *La Creazione*: questo magnifico e futuristico

<sup>43</sup> Dal 1790 circa in poi Haydn usa espandere la forma “allungando” lo sviluppo e spesso “sviluppando” talvolta anche la ripresa, cfr. C. ROSEN, *Lo stile classico* cit., p. 306

<sup>44</sup> G. CARLI BALLOLA, *Rossini* cit. p. 109

brano <sup>45</sup> è costruito secondo i canoni della più intellegibile delle *forme sonata* <sup>46</sup>, pur descrivendo l'entità in assoluto più informe che si possa immaginare, qual è la massa insondabile ed indistinta precedente le scintille creatrici dell'ordine divino. Quello che potrebbe sembrare un paradosso è in realtà facilmente spiegabile se lo si considera un fattore di natura espressiva: che Haydn abbia usato la *forma sonata* anche per qualcosa di informe come il *Caos* è indice di quanto questa non sia una struttura a cui adattare un linguaggio, ma sia "parte integrante del linguaggio musicale, anzi la componente minima necessaria per ogni costruzione di una qualche importanza all'interno di quel linguaggio"<sup>47</sup>. Se Rossini ha sentito la stessa necessità di "dare ordine la natura" è non solo inequivocabilmente rossiniano <sup>48</sup>, ma altrettanto inscindibile dal DNA dell'autore delle *Stagioni*.

Così come la *forma sonata* caratterizza i movimenti iniziali, quelli conclusivi richiamano (ad eccezione della *Tempesta*) la forma a rondò - pentapartito (ABACA) nelle sonate nn. 1,2 e 5, più semplicemente tripartito (ABA) nella n. 4 – o del tema con variazioni, affidate a ciascuno dei quattro strumenti (n.3). Questa estrema varietà formale è rara in Haydn: nei suoi quartetti egli preferisce senza dubbio riprendere il sonatismo del I movimento anche nel IV, cosa che accade in tutte le raccolte dall'op. 50 in poi. C'è tuttavia l'importante esempio dell'op. 33 (la raccolta scritta "in un modo completamente nuovo") <sup>49</sup> nella quale non solo è presente la *forma sonata* ma si utilizzano anche il rondò e la variazione. Si veda ad es. l'ultimo movimento del quartetto n. 3 "Bird": la stretta parentela col finale della sonata n. 2 non è solo tematica (§. 4.2.1) ma anche formale, visto che le frazioni B e C di entrambi i lavori non risultano essere così diverse tra loro (in Haydn sono pressoché identiche), tanto da poterne tranquillamente rileggere l'assetto strutturale in ABAB'A. Col quartetto op. 33 n. 3 questa Sonata condivide inoltre una caratteristica ormai data per assodata nella prassi haydniana, la derivazione di tutto il materiale tematico da una stessa cellula iniziale: in Haydn la figura circolare di sedicesimi, in Rossini gli ottavi ribattuti a coppie

---

<sup>45</sup> Non a caso anticipatore in certe sue sezioni e caratteristiche tanto del *Tristan Akkord* quanto del Preludio del *Ring* cfr. NICHOLAS TEMPERLEY, *Haydn, The Creation*, Cambridge University Press, 1991, p. 83

<sup>46</sup> Cfr. A. PETER BROWN, *Il "Caos" di Haydn: genesi e genere*, in *Haydn*, a cura di A. Lanza cit, pp. 209-248

<sup>47</sup> C.ROSEN, *Lo stile classico* cit, p. 420

<sup>48</sup> Per una visione complessiva dell'estetica rossiniana, PAOLO FABBRI, *Rossini the aesthetician*, in "Cambridge Opera Journal", vol. 6, n. 1, 1994, pp. 19-29

<sup>49</sup> Dalla lettera al principe Öttingen-Wallerstein, riportata parzialmente in H.C. ROBBINS LANDON, *Haydn vita e opere*, Milano, Rusconi, 1988, p.335

Haydn, op.33 n.3, IV tema A



Tema B



Rossini, Sonata n.2, III tema A



Tema B



Della tecnica della variazione, così fondante per Haydn, e dei suoi rapporti con l'omologa prassi rossiniana si è già discusso nel capitolo 3; qui è interessante soffermarsi sulla sonata n. 3 per confermare una volta in più la stretta correlazione tra alcuni aspetti presenti nell'op. 33, come per esempio il finale del quartetto n. 5, nel quale la progressiva diminuzione dei valori che certe variazioni comportano non scalfisce la struttura armonica e cadenzale dell'inciso originario, similmente a quanto accade col palleggiarsi del tema tra violino primo e secondo, violoncello e basso nel III movimento di questa Sonata. Il quartetto n. 6 termina invece con una doppia variazione (che investe due diversi temi in re maggiore e in re minore) invero più complessa di quella escogitata qui da Rossini su di un unico tema; in entrambi i casi quando viene affidata al violoncello, la melodia compie uno scarto armonico identico, virando improvvisamente alla tonica minore (Do) e riecheggiando con sorprendente similitudine l'andamento del secondo tema haydniano, anch' esso affidato allo stesso timbro morbido del cello.

#### 4.2.4 L'op. 76 e la retorica terziaria

Esaminando aspetti peculiari delle *Sonate* rossiniane si è fatto riferimento più volte alla raccolta di quartetti op. 76: scritti nel 1797, rappresentano la *summa* dell'arte cameristica haydniana, così come l'op. 33 (1781) è da considerarsi il primo vero frutto maturo.

Recenti studi <sup>50</sup> hanno dimostrato come l'op.76 sia percorsa da istanze compositive molto particolari, inerenti alla coesione motivica ed armonica e con un uso particolarissimo della retorica musicale. In particolare, è stato possibile proprio partendo dall'analisi di questi quartetti arrivare alla definizione di una nuova classe: la retorica "terziaria". Facendo un passo indietro, si definisce "primaria" la retorica relativa alla persuasione che l'organizzazione di un discorso parlato o di una *performance* musicale impongono su chi ascolta, mentre per "secondaria" si intende quella analitica, applicabile al supporto sul quale tale discorso o *performance* viene fissato (carta, spartito) <sup>51</sup>; si ha invece retorica "terziaria" qualora vari discorsi (o vari brani musicali) tra loro organizzati presentano vicendevolmente delle relazioni e dei rimandi che ne rendono ancor maggiore l'appartenenza ad un'idea comune. Come a dire che la retorica "terziaria" si ha quando dei brani non solo parlano all'ascoltatore e comunicano all'analista, ma raggiungono il massimo della comunicazione qualora parlino anche "tra di loro e attraverso loro" <sup>52</sup>, in modo intertestuale.

Gli esempi di questa nuova visione dell'op. 76 sono eloquenti, e così parzialmente riassumibili dal punto di vista strutturale <sup>53</sup>:

	I	II	III	IV
n. 1, SOL	Allegro con spirito	Adagio sostenuto		Minore→Maggiore
n. 2, re	(stile contrappuntistico)	ABA variazioni		Minore→Maggiore
n. 3, DO	(stile contrappuntistico)	Tema e variazioni		Minore→Maggiore
n. 4, SI b	Allegro con spirito	Adagio		
n. 5, RE	Variazioni	Largo [Mesto]		
n. 6, MI b	Variazioni	Adagio		

<sup>50</sup> Mi riferisco ad ELAINE SISMAN, *Rhetorical Truth in Haydn's Chamber Music: Genre, Tertiary Rhetoric, and the Op. 76 Quartets in Haydn and the Performance of Rhetoric*, ed. Tom Beghin and Sander Goldberg, Chicago University Press 2008, pp. 281-326 ed a LÁSZLÓ SOMFAI, "...They are full of invention, fire, good taste, and new effects" *Two compositional essays in the "Erdődy" quartets Op. 76*, "Studia musicologica" 51, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010

<sup>51</sup> Sull'argomento, GEORGE A. KENNEDY, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, London, Croom Helm, 1980, pp. 124-126

<sup>52</sup> E.SISMAN, *Rhetorical truth* etc..cit, p. 282

<sup>53</sup> La tabella è ripresa e tradotta dall'originale, che si trova in L. SOMFAI, "...They are full of invention" etc.. cit, p. 319

Entrando nel particolare, le interconnessioni tra movimenti sono sorprendentemente ampie: dal medesimo trattamento cui vengono sottoposti tanto il glorioso *Kaiserhymn* del n. 3 II quanto l'infantile tema del n. 6 II (a riaffermare l'abilità haydniana di saper plasmare e riuscire a giocare con qualsiasi tema, solenne o ingenuo che sia)<sup>54</sup>, al comune *humus* motivico degli adagi del n. 4 e 6 - caratterizzati tanto da una sorta di identico motto iniziale che in realtà si ritrova in molti punti della raccolta<sup>55</sup> quanto da code finali strettamente imparentate tra loro – con quest'ultimo correlato anche al *Mesto* del n. 5 grazie alla presenza dello *Schleifer* di bachiana memoria, la figura di tre note cromaticamente discendenti correlata alla tristezza in musica.<sup>56</sup>

Trattandosi di Haydn, l'intertestualità è giocoforza correlata ad una coerenza motivica di fondo, alla quale ogni altro parametro retorico è asservito; la comunicazione "terziaria" inoltre è fondamentalmente composta da singole cellule ed incisi la cui giustificazione è a monte, all'appartenenza ad un unico ceppo di materiale musicale.

Alla luce di ciò, si nota come nell'op. 76 il cromatismo dello *Schleifer* subisca delle trasformazioni espressive diventando sia figura ascendente che, *mutatis mutandis*, nota di volta – caso esemplare è il motto che apre gli adagi dei nn. 4 e 6 - incisi spesso e volentieri utilizzati in combinazione tra loro



Ciò si verifica in modo pervasivo in tutti i quartetti della serie: cromatismi ascendenti e discendenti riconducibili alla figura retorica della tristezza si trovano nel n. 1 I, n.2 I-II-III-IV, n. 3 II, n. 4 I-II-IV, n. 5 III-IV e n. 6 I-II-III-IV, mentre la nota di volta è presente nel n. 1 IV, n. 2 I-II-III, n.3 III-IV, n. 4 I-II-III-IV, n.5 I-III e n. 6 II-III: una persistenza nel linguaggio che non si coglie al primo ascolto ma che fornisce una "tinta" indiscutibile all'intera raccolta.

Le relazioni armonico-motiviche presenti non abbracciano solamente l'arco formale dei sei lavori nella loro interezza, ma interessano anche il singolo quartetto e le parti che lo compongono. Il n. 1 è ad esempio caratterizzato in ogni suo movimento da uno strettissimo rapporto con l'intervallo di 2<sup>a</sup> (minore o maggiore), il n. 2 dall'intervallo di quinta (che non a caso da storicamente il nome al quartetto, "delle quinte" appunto), il n. 3 dall'intervallo di 4<sup>a</sup> (raggiunto per salto o per gradi congiunti), il n. 5 dalla costruzione tematica sull'arpeggio (ascendente o discendente), mentre il nn.

<sup>54</sup> E. SISMAN, *Rhetorical truth* etc.. cit, p. 310

<sup>55</sup> Cos' come accade nella ripresa del n. 3, IV, bb. 151 e sg.

<sup>56</sup> CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Vesruche über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753) rist. Kassel, Bärenreiter, 1949, p. 139











4 e 6 sono - come detto - i più strettamente correlati alla simbologia della tristezza, presente in ogni singolo movimento (anche nel IV del n. 6, pur così brioso, ma sempre costruito su una variante “allargata” all’ ambito di quinta dell’ inciso discendente originario).

Questo l’approccio retorico (terziario e non) dell’op.76, in piena sintonia con altri casi analizzati nel capitolo 3; interessante è notare come le *Sonate*, per quanto composte da un autore così giovane, presentino un approccio simile ed in certi casi sorprendentemente affine a quanto espresso da Haydn, talvolta reso addirittura più vario e cogente.

Anzitutto la coesione motivica; si nota come anche le *Sonate* siano pensate ognuna per esaltare un singolo gesto armonico o tematico che risulta il legante dei tre movimenti costitutivi: la n. 1 ha il semitono, organizzato in scalette ascendenti e discendenti, la n. 2 l’intervallo di 2<sup>a</sup>, anche qui ascendente o discendente, la n. 3 per la triade dell’accordo di Do (talvolta “trotato” con delle scale), la n. 4 sull’arpeggio della triade Fa-Re-Si b, la n. 5 coniuga l’interesse per il semitono con quello per la triade (una sorta di *mix* tra le istanze delle altre *Sonate* precedenti) mentre nella n. 6 ritorna l’uso pervasivo della scala, sia ascendente che discendente.

<b>HAYDN</b>																		
	n.1			n.2			n.3			n.4			n.5			n.6		
<i>Schleifer</i>	•			•	•	•	•			•	•		•			•	•	•
Nota di volta			•	•	•	•		•	•	•	•	•	•	•			•	•
Gesto caratteristico	Seconda minore o maggiore			Quinta			Quarta			Cromatismo			Arpeggio (triade)			Cromatismo		
<b>ROSSINI</b>																		
	n.1		n.2		n.3		n.4		n.5		n.6							
Gesto caratteristico	Cromatismo		Seconda		Arpeggio (triade)		Arpeggio (triade)		Cromatismo		Scala							
	+				+				+									
	scala				scala				arpeggio (triade)									

I punti di contatto con l’op. 76 appaiono consistenti (in entrambe le raccolte vi sono interi brani fondati tanto sullo sviluppo del semitono quanto della triade e della scala) ed aumentano quando l’attenzione si sposta sul singolo gesto; le *Sonate* appaiono come una sorta di macroespansione motivico-armonica fondata su di un ristrettissimo vocabolario di gesti di partenza (talvolta solo brevemente accennati, altrove fondamentali), riassunti nella tabella seguente:

<i>Figura</i>	<i>Localizzazione</i>
2/4 + 4/8 	1 I, 2 I-II, 3 I, 5 I, 6 I
<i>Schleifer</i> o sue derivazioni 	1 II, 2 I, 4 I, 5 I-II, 6 III
Ritmo puntato 1/8col punto+1/16 	1 I-II, 2 I-II, 3 I-II, 4 II-III, 5 I-III, 6 I
Semitono ai bassi (e non) 	1 II-III, 2 I, 4 II, 5 I-III, 6 II
2/4 + 1/4 + 1/4 	1 I, 2 I-II, 3 I-II, 4 I, 6 III
Passaggi per basso solista	1 I-III, 2 I-III, 3 I-III, 4 I-II, 6 I
unisoni	1 II, 2 II-III, 3 II, 4 I, 5 III
Accompagnamento 	2 I-II, 4 II, 5 II, 6 I
“Labirinti tonali”	1 II, 4 I, 5 II, 6 III
6° napoletana	2 I-III, 3 I-II, 4 III, 5 I-III, 6 I
Cadenza 	1 I-II, 2 I-II, 3 I, 4 I-II, 5 I-III, 6 I
Pizzicato	1 I-III, 3 I-III, 5 III
3/4 + 1/4 	1 I-II, 2 I, 5 I
Digressione in minore (in tonalità maggiore)	1 I-III, 2 I-III, 4 III, 3III
1/8 col punto + 2/16 	4 I-II, 3 I, 5 I, 6 I
Acciacatura 	1 I, 2 I, 6 III
“gocce di pioggia”	5 II, 6 III
Inizio drammatico, “alla Gluck”	2 II, 3 II

Dalla presenza di certi *topoi* si evince che come vi siano delle correlazioni non solo fra sonate ma anche tra i singoli movimenti, materiale di grana ben più fine dell'evidente coesione motivica prima descritta: da tali rimandi e connessioni scaturisce una retorica terziaria estremamente amplificata ed arricchita di sfaccettature cangianti, ancor più marcata rispetto all'op. 76. Esempi significativi di questo atteggiamento generale sono l'utilizzo dello stesso tema nel I e III movimento della n.4, la presenza della stessa coda conclusiva nel I e III movimento della n. 4 (con identiche cadenze, riproposte poi nel finale della n. 5), la similitudine tra il passo - già messo in relazione col *Caos* - del II movimento della n. 3 ed uno presente nel II movimento della n.4



o ancora la riproposizione di un identico passaggio tanto nel I quanto nel III movimento della n.5

I movimento



II movimento



Nella n.5 si ha forse l'esempio più evidente: un inciso al basso (derivante dalla figurazione dello *Schleifer*) che nel I movimento è parte tanto dell'introduzione



quanto del basso nell'area alla tonica





e si fonde nella III parte con un nuovo tema, richiamando sin dal primo ascolto quanto accade nel I movimento



Come detto, certe figure presenti nella raccolta haydniana si possono ritrovare nell'organizzazione generale delle *Sonate*: ad esempio, l'uso dell'accordo di sesta napoletana rispecchia un *topos* riconoscibilissimo nel quartetto n.2 "delle quinte" (bb. 85-88), qui *topos* armonico che Paul Christiansen ha correlato con l'esotico musicale, più precisamente col "turchesco"<sup>57</sup>, componente presentissima nella musica austriaca sin dall'assedio di Vienna del 1683. Similare è l'uso dell'inciso puntato, componente essenziale tanto del I movimento del quartetto n. 3 quanto di innumerevoli tratti delle *Sonate* (vedi tabella precedente).



La retorica di tipo terziario si manifesta anche nella scelta dell'agógica dei vari movimenti o nella forma che ciascuno di essi prende in relazione al contesto compositivo, sintetizzando tali rapporti ed applicando alle *Sonate* i principi della tabella utilizzata in precedenza per l'op. 76:

<sup>57</sup> PAUL CHRISTIANSEN, *The Turk in the Mirror: Orientalism in Haydn's String Quartet in D Minor, Op. 76, No.2 ("Fifths")*, "19<sup>th</sup> Century Music", 31, University of California Press, 2008 pp.179-192.

	I	II	III
n. 1, SOL	Moderato	Andantino	Allegro (rondò abaca)
n. 2, LA	Allegro	Andantino (cantabile)	Allegro (rondò abaca)
n. 3, DO	Allegro	Andante (cantabile)	Moderato (variaz.)
n. 4, SI b	Allegro vivace	Andantino	Allegro (rondò aba)
n. 5, MI b	Allegro vivace	Andantino	Allegretto (rondò abaca)
n. 6, RE	Allegro spiritoso	Andante assai	Tempesta (allegro)

La linea tratteggiata simboleggia volutamente una sorta di divisione tra il primo ed il secondo gruppo di tre sonate, così come nella tabella relativa all'op. 76 implicava un divisione in due insiemi dei quartetti: tale distinzione – oltre ad essere in linea con la prassi delle raccolte dell'epoca<sup>58</sup> - rende in entrambi i casi ancora più evidenti i rimandi e le connessioni nell'organizzazione generale dei brani, un "livello zero" di retorica terziaria che aumenta grazie alla coesione motivica e all'utilizzo costante e ricorrente dei *topoi* poco sopra elencati.

<sup>58</sup> Storicamente, le raccolte di quartetti erano composte da sei o tre brani (ad es. i quartetti "Prussiani" di Mozart, o l'op. 54, 55, 71 e 74 di Hadyn); tale divisione in un certo senso permane anche negli insiemi di sei, come appare tanto nell'op. 76 (il n. 3 conclude il *set* di tre quartetti modulanti da minore a maggiore) quanto nelle *Sonate* rossiniane (unico caso della raccolta, la n. 3 si conclude con delle variazioni per tutti e quattro gli strumenti).

### 4.3 Conclusioni

Nel rapporto con la musica di Haydn, la mano del giovane compositore appare già fermissima ed alcune caratteristiche tematiche, armoniche e formali vi si ritrovano già in uno stato di quasi perfetta corrispondenza con quanto accadrà nella maturità artistica. Il peso che la *Wiener Klassik* ha avuto nella genesi delle *Sonate* deve essere, se non ribaltato in sfavore dell'italianità di certe fonti, perlomeno ridiscusso ed evidenziato quale apporto altrettanto fondamentale; la stessa conoscenza giovanile di alcuni lavori di Haydn quali quartetti, sinfonie ed oratori (§ 1.1) potrebbe a questo punto essere effettivamente ridiscussa, retrodatandola dagli anni liceali bolognesi (1805) alla scuola dei fratelli Malerbi di Lugo (1802), come ipotizzato già nel capitolo 1. Inoltre, sommando questi risultati a quanto riscontrato dall'analisi delle sinfonie si può giungere a ricostruire una certa cronologia nella scoperta di tale repertorio, presumendo che Rossini sia potuto venire in contatto con quartetti e *Creazione* già dagli anni lughesi (ecco spiegati i riflessi nelle *Sonate*)<sup>59</sup> mentre lo studio intenso delle sinfonie haydniane si possa essere verificato solo da Bologna in poi, come l'evoluzione della sua produzione sinfonica lascia intendere.

La miriade di rimandi e l'inclinazione verso una naturale pianificazione di ogni dettaglio compositivo rispecchiano poi la volontà di concepire le *Sonate a quattro* in modo sperimentale, cimentandosi cioè con una casistica quanto più ampia di problematiche di ordine strutturale, formale e tonale relative alla musica strumentale e risolvendo tale esercizio col piglio del compositore maturo: né più né meno di quanto dimostrerà di saper fare con la primigenia *Cambiabile di matrimonio* e, più in generale, nel contesto drammaturgico del teatro d'opera.

---

<sup>59</sup> Questa filiazione al linguaggio dei quartetti haydniani rende le *Sonate* ancor più una *rara avis* nel panorama strumentale italiano di allora, nel quale solo un compositore come Angelo Maria Benincori (1779 - 1822) fu "l'unico compositore italiano ad aver addestrato il suo stile quartetto di Haydn, a volte quasi alla negazione di sé" (LUDWIG FINSCHER, *Joseph Haydn und das italienische Streichquartett*, "Analecta musicologica" 4, 1967, p. 26, traduzione mia), caso comunque differentissimo dalla spiccata capacità di sintesi rossiniana.



## 5 – MOZART E GLI ITALIANI: ARIE, INSIEMI E FINALI

Se Rossini fosse comparso solo nel 1820,  
Mayr e Päer figurerebbero negli annali della musica  
esattamente come Leo, Durante e Scarlatti  
(STENDHAL, *Vita di Rossini*)

### 5.1 Tra sinfonismo e drammaturgia

Dopo aver preso in considerazione le sinfonie d'opera e le *Sonate a quattro* – repertorio affine a quello di un autore eminentemente votato al genere strumentale come Haydn – rivolgiamo lo sguardo alle strutture portanti del melodramma rossiniano, arie, insiemi e finali, veri muri maestri dell'architettura formale ed espressiva di un operista.

Sul teatro di Rossini incombe gigantesca la figura di Mozart, musicista amato e venerato dall'autore del *Barbiere* quale massimo operista di tutti i tempi; <sup>1</sup> l'appartenenza dei due compositori ad una medesima *koinè* semantico-espressiva è evidente (ad es. in certo citazionismo volutamente esplicito) <sup>2</sup> e sottolinea la comune militanza nell'ambito del melodramma “controriformista” che, a cavallo tra Sette ed Ottocento, bypassò <sup>3</sup> la riforma operata da Calzabigi e Gluck.

A *latere* dell'imponente *silhouette* mozartiana e considerate le capacità assimilatrici del Pesarese, il suo teatro – nella fattispecie l'organizzazione formale, motivica ed armonica – sembra attingere

---

<sup>1</sup> Si vedano le attestazioni di ammirazione riportate nel Capitolo 1; è indubbio poi che certi titoli rossiniani inducano a dei parallelismi con drammaturgie (ad es. *Ratto dal serraglio* – *Italiana in Algeri*, *Nozze di Figaro* – *Barbiere di Siviglia*, etc...) o situazioni (statua del Commendatore – Ombra di Nino, etc...) presenti nel catalogo del salisburghese. È altresì vero che un amico di Rossini, il compositore Stefano Pavesi, fu altresì oggetto di un “saccheggio” senza precedenti di plot drammatici, avendo anch'egli composto *Tancredi* (1812), *Odoardo e Cristina* (1810), *Agatina o la virtù premiata* [*Cenerentola*] (1814) *Elisabetta d'Inghilterra* (1809) *Il trionfo delle belle* [*Matilde di Shabran*] (1809)

<sup>2</sup> Tra i più noti la citazione di “Non più andrai farfallone amoroso” in “Viva via il flagel delle donne” dell' *Italiana*, a quella de “La vendetta” ne “La calunnia è un venticello” (“E il meschino calunniato”), o ancora all'inciso del Commendatore (“Don Giovanni, a cenar teco”) nel coro “Voga voga, atterra atterra” del *Turco*.

<sup>3</sup> Il quale Gluck “come un sasso gettato in uno stagno, aveva agitato un poco le acque del melodramma, poi queste si erano rchiuse su di lui: Mozart e Rossini” (MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977 p. 253); in realtà l'influenza di Gluck su entrambi fu netta, per quanto limitata a certi aspetti circoscritti; sull'argomento PAOLO GALLARATI, *Gluck e Mozart*, Torino, Einaudi, 1977, BRUNO CAGLI, “All'ombra dei gigli d'oro” in *Rossini 1792-1992, Mostra storico documentaria*, Perugia, Electa, 1992, pp.191-196, PAOLO ISOTTA, *I diamanti della corona: grammatica del Rossini napoletano*, in *Gioachino Rossini “Mosè in Egitto”*, Torino, UTET, 1974.

anche da altre fonti. Si è deciso pertanto di prendere in esame alcuni brani rossiniani proponendo una serie di confronti con numeri simili appartenenti al catalogo mozartiano, estendendo poi la comparazione con l'*Italiana in Algeri* composta da Luigi Mosca (1808), vera cartina di tornasole per comprendere il diverso approccio dei due musicisti alle prese con uno stesso testo ed una stessa drammaturgia. Questa doppia intonazione offre la possibilità di essere presa quale modello del *modus operandi* di tutta una generazione di compositori melodrammatici, poiché presenta caratteristiche proprie al comune vocabolario cui attinsero gli operisti dell' "Interregno", dei quali la figura di Mosca riassume i tratti salienti del *cliché*: di natali partenopei (1775), allievo di Fedele Fenaroli presso il Conservatorio di S.Maria di Loreto, esordì con l'opera *L'impresario burlato* (1797); amico stimato di Paisiello, abbandonò la carriera teatrale per divenire Primo insegnante di canto e Vice maestro della Cappella Palatina, spegnendosi nel 1824.

## 5.2 Finali d'atto

La casistica dei finali centrali rossiniani è ampia e studiatissima, e si può far risalire tanto alla produzione degli operisti di inizio Ottocento quanto al brano d'insieme che nelle farse scritte dallo stesso Rossini per il S. Moisè si colloca esattamente al centro della rappresentazione quale *climax* di massimo scompiglio in scena e confusione drammatica, al pari dei finali nei lavori in due atti <sup>4</sup>.

Si sono scelti come emblematici di due fasi distinte della carriera del Nostro, i finali dell' *Italiana in Algeri* (1813) e del *Barbiere di Siviglia* (1816), due opere non solo diverse nell'utilizzo dei meccanismi del buffo <sup>5</sup> ma concepite in circostanze diametralmente opposte: la prima - tipica del Rossini giovane - frutto della sostanziale ripresa di un libretto già esistente (pur con sostanziali modifiche dell'ultima ora) <sup>6</sup> la seconda – scritta mentre già era l'affermato compositore principe del San Carlo di Napoli - nata come versione librettistica totalmente *ex novo* di un *plot* allora notissimo nella veste sonora di Paisiello (1782), a sua volta tratto dall'omonima *pièce* di Beaumarchais (1775) <sup>7</sup>.

La struttura del Finale primo del *Barbiere* di Sterbini – Rossini (n. 9) è stata riassunta nella tabella che segue <sup>8</sup>:

Legenda : in **giallo** interesse per la triade, in **azzurro** per la scala ascendente o discendente, in **lilla** per entrambe; questa legenda è valida per tutte le tabelle del presente capitolo in cui compaiono le evidenze colorate.

---

<sup>4</sup>DANIELE CARNINI, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800 – 1813): il finale centrale*, dissert. dott. Università "La Sapienza" di Roma, 2007, STEFANO CASTELVECCHI, *Alcune considerazioni sulla struttura drammaturgico-musicale della farsa in I vicini di Mozart*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia 7-9 settembre 1987, a cura di M. T. Muraro e David Bryant. Firenze, Olschki, 1989, pp. 625-632.

<sup>5</sup> Si veda P. GALLARATI, *Dramma e ludus dall'Italiana al Barbiere in Il melodramma italiano nell'ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>6</sup> "Due boccon per mustafà" in *L'Italiana in Algeri*, a cura di Paolo Fabbri e Maria Chiara Bertieri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1997, pp. 9-47.

<sup>7</sup> Per un confronto tra queste ed altre fonti del *Barbiere* rossiniano, SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini*. Torino, EDT, 2008.

<sup>8</sup> Si è scelto di privilegiare le componenti più inerenti al confronto, tralasciando ad es. la natura metrica del verso, la strumentazione utilizzata o gli affetti in gioco; per un'analisi comprendente anche le suddette caratteristiche si veda S. LAMACCHIA, *Il vero Figaro*, cit...p. 176. Idem dicasi per tutte le tabelle presenti in questo capitolo

<i>tempo</i>	<i>ritmo</i>	<i>tonalità</i>	<i>incipit testuale</i>	<i>materiale musicale</i>	<i>sezione musicale</i>	
Marziale	C	<b>DO</b>	Ehi di casa...buona gente	a	<b>TEMPOD'ATTACCO</b> <b>Esposizione</b> Area della tonica	
		la/SOL	chi è costui?...che brutta faccia	b		
		DO	Ehi di casa...maledetti	a		
		SOL/la	Siete voi...aspetta un poco	c		
		DO	Ah bravissimo...Dottor Barbaro	a		
		la/SOL	Io già perdo la pazienza	b		
		MI b	Dunque voi...siete dottore?	a		
		do	Sono anch'io dottor per cento	d		
		DO	Ah venisse il caro oggetto	e		
		SOL	È Rosina, or son contento	f		Area della dominante
			Signorina che cercate?	g		
			Hei ragazza vengo anch'io	f		
			In caserma, bagatella	g'		
			Come come?	h		
		DO	Ah se qui restar non posso	f	"sviluppo"	
		la	Ah trovarlo ancor non posso	f		
		FA	Cento smanie sento addosso	f		
		MIb	E andate al diavolo	g'	<b>Ripresa</b> Area della tonica	
		SOL	Or son stufo mio padrone	h		
		DO	Dunque lei...lei vuol battaglia	a		
FA/LA/re	Se fosse una ricetta...	d				
DO	Qua quel foglio	h				
	Ma quel foglio che chiedete	d				
la / SOL	Ah che vedo / Il barbiere	b				
DO	Bravo bravo il mammalucco	e				
do	Ecco qua...sempre un'istoria	i				
DO / SOL	Tu vien qua, cosa l'hai fatto?	l				
Allegro	3/4	<b>MIb</b>	Che cosa accadde, signori miei?	A (~ a)	<b>Bipartizione</b> a	
			Signor giudizio per carità	B		
		FA	Quest' è un birbante	C (~ h)		
		SIb	Signor soldato porti rispetto	D		
			Signor giudizio per carità	B	a'	
		MIb	Brutto scimmiotto	A (~ a)		
		FA	Fate silenzio per carità	C (~ h)		
		SIb	Zitti che bussano	E		
	La forza! Aprite qua!	F				
	L'avete fatta/	G				
Moderato	C	<b>DO</b>	Fermi tutti	H (~ a)	Bipartizione	
Vivace		SOL	Questa bestia di soldato	I		
			Galantuom siete in arresto	L		
Andante	12/8	<b>LA b</b>	Freddo ed immobile	M	<b>CANTABILE</b>	
			Guarda don Bartolo	N		
Allegro	C	<b>DO</b>	Ma signor	O	<b>TEMPO DI MEZZO</b>	
			Vada ognun pei fatti suoi	P		
Vivace				Mi par d'esser con la testa	Q (~ a)	<b>STRETTA</b>
			DO	Alternando questo e quello	R (~ I)	
			DO/la/FA	E il cervello poverello	S	
			la	E il cervello poverello	T	
			MIb / DO	Mi par d'esser con la testa	Q (~ a)	
			DO	Alternando questo e quello	R (~ I)	
	DO/MIb/DO	E il cervello poverello	U			



Come si può notare, in questo Finale convivono tutta una serie di strutture e tendenze; anzitutto una macro quadripartizione che alterna sostanzialmente frazioni lente e veloci, riconducibile alla *solita forma*<sup>9</sup> di arie e duetti, con un dinamico “Tempo d’attacco” introduttivo cui fanno seguito il “Cantabile” e la “Stretta” (entrambi drammaturgicamente statici)<sup>10</sup>, intervallati dall’omonimo ed altrettanto dinamico “Tempo di mezzo”<sup>11</sup>. Per quanto poi vi siano inanellate ben sette diverse sezioni – alla stregua de *Il matrimonio segreto* o dei Finali “a catena” di certe opere mozartiane come *Nozze di Figaro* o *Don Giovanni*, delle quali ci occuperemo a breve – la volontà rossiniana di dare una coesione strutturale all’intero brano si evidenzia in alcuni tratti ben distinti.

Il “Tempo d’attacco” (*Marziale*, C) è composto secondo canoni sonatistici, tanto che vi si riconoscono un’esposizione comprendente l’area alla tonica (temi a-e) ed alla dominante (f-h), una sorta di sviluppo (che rielabora g’ ed h) e la ripresa con la riaffermazione della tonica (a-l). Non solo, l’economia tematica risulta strettissima e sembra derivare - come da legenda - dall’interesse per la triade dell’accordo (evidenziato in giallo) e per la scala (ascendente o discendente, in azzurro): ad esempio, il tema iniziale del Conte su “Ehi di casa, buona gente” (a) richiama la musica militaresca grazie ad un uso smaccatamente scoperto dei gradi fondamentali della triade (in questo caso di Do maggiore), mentre il commento a mezza bocca di Bartolo “Chi è costui, che brutta faccia” (b) si snoda su un tappeto orchestrale costruito su una scala ascendente. Utilizzando questo metro di giudizio si nota come tutto il materiale tematico del Finale si possa ricondurre a questi due principi, talvolta compenetrati (come negli incisi f, h e G); sembra inoltre che, di pari passo al dipanarsi della vicenda, questo dualismo venga progressivamente risolto dall’unione di triade e scala, come indica la prevalenza di colore lilla sul giallo nelle frazioni conclusive. Inoltre, lo stretto rigore tematico del “Tempo d’attacco” viene in parte riproposto - grazie al comune *humus* dal quale scaturiscono gli incisi – anche nelle sezioni seguenti, impreziosendosi di nuovi rimandi; si può ad esempio notare come l’inciso musicale di “Ehi di casa, buona gente”



<sup>9</sup> Termine di baseviana memoria, messo in luce da HAROLD S. POWERS, *"La solita forma" and "The Uses of Convention"*, "Acta Musicologica", LIX, 1987, pp. 65-90; anche in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani - Ricordi, 1987, pp. 74-109.

<sup>10</sup> Nel quale, per dirla con Carl Dahlhaus, si ha la netta percezione di quanta differenza vi sia nel teatro d’opera tra il “tempo della rappresentazione” ed il “tempo rappresentato” (CARL DAHLHAUS, *Strutture temporali nel teatro d’opera in La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 183.193

<sup>11</sup> L’applicazione della *solita forma* a questo Finale si ritrova in MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell’opera italiana da Rossini a Puccini in Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2004, vol. II, pp. 894-921

abbia caratteristiche affini a “Che cosa accadde, signori miei?” (A), nell’uso della terzina ribattuta, nella tonalità (a viene proposto anche in Mi b maggiore) e nell’interesse per la triade



così come il susseguente inciso strumentale che accompagna le parole “Questo è un birbante” (C)



è affine drammaturgicamente e musicalmente (l’interesse per le scale) a “Or son stufo mio padrone”(h)



e così via, con un’ immediatezza ed una ricorrenza individuabili anche ad un ascolto poco più che preliminare.

L’uso rigoroso della forma ed il tematismo sono solo due delle strategie che Rossini attua per rendere compatto il tutto; come abbiamo imparato a conoscere sin dai lavori giovanili, l’impianto tonale risulta altrettanto importante ai fini della solidità dell’impalcatura musicale.

Le frazioni che compongono il Finale sono scritte nelle tonalità di DO – MI b – DO - LA b – DO (in neretto nella tabella), secondo l’ormai assodata predilezione per le concatenazioni di terze; andando ad indagare i cambi di tonalità rilevanti all’interno della stessa armatura in chiave, si nota come i rapporti di terza siano la vera e propria regola alla quale l’*iter* armonico viene sottoposto di pari passo a quello drammaturgico (in rosso). Vi sono altri tipi di relazioni (2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup>), le più evidenti delle quali appaiono giustificate da ragioni armonico-strutturali di livello superiore: ad es. il Sol maggiore di “È Rosina, or son contento” (f) segue il Do maggiore di “Ah venisse il caro oggetto” (e) semplicemente perché la *forma sonata* – a questa altezza cronologica – deve modulare alla dominante. Stesso discorso per il La bemolle di “Freddo ed immobile” (M), che trova giustificazione non solo nel macro rapporto di terze ma anche nel generale senso di straniamento (è

pur sempre un concertato “di stupore”) <sup>12</sup> conseguente alla “sottonatura” di Almaviva - una seconda minore che cozza a pennello col Sol maggiore di “Galantuom siete in arresto” (L) <sup>13</sup>.

Tutto questo appare in linea coi principi costruttivi già individuati nelle sinfonie e nelle *Sonate a quattro*, ma risulta così equilibrato in ogni componente (motivica, armonica e formale) che si fatica a farlo risalire ai modelli di operisti coevi o precedenti, tanto forte sembra essere qui la presenza del sinfonista al pari di quella dell’uomo di teatro.

A tal proposito, spesso si citano le opere mozartiane quali esempi di fertile matrimonio tra sonatismo e necessità drammaturgiche. Tuttavia, i finali di due tra i maggiori capolavori del salisburghese (*Nozze di Figaro* e *Don Giovanni*) sono ben lontani dal presentare questo connubio. Eccone un breve riassunto formale:

*Nozze di Figaro*, Finale Atto II (n. 16)

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>
All.molto	C	Mib	Esci omai garzon malnato	A
Andante <sup>14</sup>	3/8	SIb	Susanna / Signore...	B
Allegro	C		Susanna son morta	C
All. con spirito	3/8	SOL	Signori di fuori son già i suonatori	D
Andante	2/4	DO	Conoscete Signor Figaro	E
All. molto	C	FA	Ah signore...signor	F
Andante	6/8	SI b	Vostre dunque saran queste carte	G
All. assai	C	Mib	Voi signor che giusto siete	H
Con più moto			Son confusa, son stordita....	I
Più stretto				L
Prestissimo				M

*Nozze di Figaro*, Finale atto IV (n. 19)

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>
Andante	C	RE	Pian pianin le andrò più presso	A
Con più moto		SOL	Partito è alfin l’audace	B
Larghetto	3/4	Mib	Tutto è tranquillo e placido	C
All. molto			A tempo qui giungete	D
Andante	6/8	SIb	Pace, pace, mio dolce tesoro	E
All. assai	C	SOL	Gente! Gente! All’armi!	F
Andante			Contessa perdono	G
All.assai	♩	RE	Questo giorno di tormenti	H

<sup>12</sup> Le coordinate di questo fortunatissimo *topos* vengono esposte esaustivamente da PAOLO RUSSO, *Largo al concertato! Alle origini del «quadro di stupore»*, in “Il Saggiatore musicale”, 2008, pp. 33-66.

<sup>13</sup> Un simile espediente si trova nella Clemenza di Tito, col terzetto “Quello di Tito è il volto” (n.18) in Mi bemolle maggiore preceduto dal recitativo in Re maggiore, in una simile – drammaturgicamente - situazione di stupore.

<sup>14</sup> L’edizione Ricordi dello spartito per canto e pianoforte riporta qui un inspiegabile *Allegro molto*, come nella precedente sezione in MI b; più ragionevolmente la NMA prevede la dicitura *Andante*, alla quale ci si è uniformati.

Tempo	Ritmo	Tonalità	Incipit testuale	Materiale musicale
All. assai	C	DO	Presto presto...pria ch'ei venga	A
Andante	3/4	FA	Su svegliatevi da bravi	B
Allegretto	2/4		Adesso fate core	C
		re	Bisogna aver coraggio	D
Menuetto	3/4	FA	Signor guardate un poco	E
Adagio	♩	SIb	Protegga il giusto cielo	F
Allegro	6/8	MIb	Riposate vezzose ragazze	G
Maestoso	2/4	DO	Venite pure avanti	H
Menuetto	3/4	SOL	Da bravi, via, ballate	C+E
All. Assai	C	DO	Aiuto!...Aiuto!... Gente!	I
Andante maestoso		FA	Ecco il birbo che t'ha offesa	L
Allegro		DO	Trema, trema scellerato	M
Più stretto			Se cadesse ancora il mondo	N

Di *forma sonata* nemmeno l'ombra, così come sembra non esserci traccia di quel pulviscolo fatto di incisi e gesti che costituiscono il ricorrente tematismo rossiniano, eccezion fatta per la geniale e drammaticamente giustificatissima combinazione ritmica del *Menuetto* in Sol maggiore nel Finale I del *Don Giovanni: sui generis*, dato che unisce in un tutt'uno apparentemente democratico le due danze presenti nelle sezioni C ed E, nella famosa scena delle tre danze suonate assieme, mimesi musicale dei personaggi in scena e del loro *status* sociale <sup>15</sup>.

Anche a livello armonico le tonalità prescelte da Mozart sono concatenate secondo principi diversissimi dalla successione per terze, alle quali egli preferisce un'articolazione per quarte e quinte (evidenziate nelle tabelle), riscontrabile anche negli ultimissimi lavori come *La clemenza di Tito* <sup>16</sup>; inoltre una certa visione sinottica e (mi si passi il termine) "costruttivista" del *tonal planning* mozartiano è stata messa in discussione da più parti, dimostrando come la scelta delle tonalità risponda di più a criteri estetico-espressivi che non tecnico-normativi <sup>17</sup>.

La sua straordinaria abilità nel far sì che i finali siano realmente - parafrasando l'auspicio di Da Ponte - "dei piccoli drammi a sé" risiede in una prassi distantissima da quella rossiniana basata sull'estrema economia motivica, sui forti legami armonici e su solide architetture formali.

<sup>15</sup> Donn'Anna e Don Ottavio danzano l'aristocratico e pudico minuetto, Don Giovanni e Zerlina un ballo popolare come la contraddanza, mentre sul finire della scena anche Leporello e Masetto si danno all'allemanda.

<sup>16</sup> Una simile articolazione dei numeri per quarte e quinte (con tanto di tritono) è riscontrabile anche nell'ultima opera mozartiana, *La clemenza di Tito* (1791).

<sup>17</sup> JOHN PLATOFF, *Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas*, Cambridge Opera Journal n.8 (1996) pp. 3-15, JAMES WEBSTER, *Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity*, idem, n.2 (1990), pp- 197-218.

Anche andando ad ingrandire maggiormente nel dettaglio – come fatto per il *Barbiere* - quello che dei casi sopra citati è forse il più perfetto tra gli ingranaggi mozartiani (il Finale del II atto delle *Nozze*)

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>	<i>Sezione musicale</i>	
All.molto	C	<b>DO</b>	Esci omai garzon malnato	A <sup>18</sup>	<b>(bipartizione)</b> a	
			Ah signore	B		
			Par lui fammi	C		
		SI b	Ed opporsi	D		
			Giuro al ciel	E		
			Per vestir	F		
			Mi fa torto	C'		
			Mi fa torto	F		
		MI b	Si oltraggiata	G		b
			Qua la chiave	H		
			fa	Va lontan	I	
			MI b	Vado si	B'	
				Mora mora	L	
				Mora mora	F	
				Ah comprendo	M	
Mora mora	L					
	Qualche eccesso	F				
Andante	3/8	<b>SI b</b>	Signore	A	<b>(breve tripartizione)</b> a	
		FA	Che scola	B	b	
		SI b	Sei sola?	A	a	
Allegro	C	<b>SI b</b>	Susanna son morta	A	<b>(rondò libero)</b> a	
			Più lieta	B		b
			Che sbaglio	C		c
		FA	Se a torto	A	a	
			Ma far burla	D	d+e	
			Le vostre follie	E		
			Io v'amo	B	b	
		SI b	Son l'empia	D	d+f+g+h	
			sol	Quell'ira Susanna		F
				Così si condanna		G
				Ah dunque la fede		H
		MI b	Quell'ira Susanna	F	b	
			Così si condanna	G		
			Signore	B	b	
		do	Crudele	I	i	
		LA b	Ma il misero	B	b	
			Ma il paggio	C	c	
			Fu sol per paura	B	b	
		fa	Ma i fremiti	C	c	
			Fu sol per burlarvi	B	b	
		MI b	Di Figaro è il foglio	G	g+e	
Perdono nol merta	E					
	Ebben		A	a		

<sup>18</sup> Si è scelto in questo caso di utilizzare le lettere maiuscole dell'alfabeto per ciascuna delle sezioni; specifichiamo qui che, al contrario dell'esempio tratto dal *Barbiere*, a parità di lettera corrisponde sì parità di materiale musicale, ma solo all'interno di una medesima sezione. Le lettere minuscole indicano invece la struttura formale del brano.

		do	Ah quanto Susanna	A	
			Di donne al furore	B	b
		SI b	Cogli uomìn signora	L	l+g
			Girate, volgete	G	
			Guardatemi	B	b
			Da questo momento	B	
All. con spirito	3/8	<b>SOL</b>	Signori di fuori	A	<b>(corpo unico)</b>
			La cosa è scabrosa	B	
Andante	2/4	<b>DO</b>	Conoscete signor Figaro	A	<b>(tripartizione)</b>
		SOL	E nol desti	A	
			E non sai	A	
			Mente il ceffo	B	b
			Che rispondi?	C	
		DO	Per finirla degnamente	A	a
			Deh signor	B	
			Consolate	B'	
All. molto	C	<b>FA</b>	Ah signor	A	<b>(libera giustapposizione)</b>
			Cosa dici?	B	
			Via parla, dimmi	C	
			Dal balcone	D	
			Cosa sento?	E	
		DO	Dunque un uom	F	
			Ah ah!	E	
			Tu sei cotto	F'	
			Or ripetimi	C'	
		re	Un uom dal balcon	G	
			Ma signor	E	
			Segui pure	C'	
		SI b	Ne il volto vedesti?	C'	
			Via piangione	D	
			Chi, voi stesso?	A	
			Dopo il salto	F'	
		sol	Esso appunto	E	
			Da Siviglia	H	
		DO	Che pazienza	I	
		FA	La rinchiuso	D	
			Saltai giù	L	
Andante	6/8	<b>SI b</b>	Vostre dunque	A	<b>“through composed”</b>
			Sono in trappola	B	
			Dite un po	A	
			Tosto, tosto	B	
			Sarà forse il sommario	A	
		FA	Parlate!	B	
			Parto si	A	
		sol	Quest'è la patente	A	
		MI b	Vi manca	A	
		DO	Su via ti confondi	A	
		SI b	Questo birbo	A	
			Se mi salvo	A	
Allegro assai	C	<b>MI b</b>	Voi signor	A	<b>(rondò libero)</b>
			Son venuti	B	
			Son tre stolidi	A	b
		SI b	Pian pianin	A	a
			Un impegno	C	c
			Olà silenzio	D	d
		do	Io da lei	C	c
			Olà silenzio	D	d

Con più moto	LA b	Io son uom	C	c
		Olà silenzio	D'	d
	MI b	Son confusa	A	a
		Certo un diavol	E	e
	SI b	Son confusa	A	a
		Certo un diavol	E	e
MI b	Qualche nume	F	f	
	Certo un diavol	E	e	
	Che bel colpo	F'	f	
	Certo un diavol	G	g	
Più stretto		E	e	
Prestissimo		E	e	

si nota come le divergenze con Rossini rimangano sostanziali: la forma varia in ogni singola parte (si va dal rondò trattato con estrema libertà al *continuum* dell'*Andante* in 6/8, dalla bipartizione alla tripartizione, dalla libera giustapposizione organizzata di incisi al corpo unico breve e monoblocco)<sup>19</sup> mentre i nessi tonali sono gli stessi visti nella macrostruttura, con le sole eccezioni (evidenziate in neretto) nel caso delle relazioni di terza, dovute però più al dualismo tonica / relativo minore. L'invenzione motivica mozartiana è formidabile, e si nota come essa riesca a profondersi in un pulviscolo di incisi di valore tematico ancor maggiore rispetto a Rossini, ordinato formalmente all'interno delle singole sezioni. Detti incisi tuttavia non presentano delle correlazioni, non sembrano cioè appartenere al ceppo di due distinte famiglie come accade nel *Barbiere*: la fantasia di Mozart si conferma molto più incline alla prodigalità che all'economia, qualità che al contrario è forse il maggior portato della scrittura di Haydn e Rossini, come si può notare anche estendendo il confronto ad altri brani d'insieme.

<sup>19</sup> La tassonomia formale di questo Finale è tratta da HERMANN ABERT, *Mozart*, Milano, Il Saggiatore, 1984, pp. 311-316; per un approfondimento drammaturgico si veda Fabrizio Della Seta, *Cosa accade nelle "Nozze di Figaro" II, 7-8? Problemi di teoria e analisi del melodramma*, "Il Saggiatore musicale", V, 1998, pp. 269-307.

### 5.3 Insiemi e concertati

Nella letteratura musicale della maturità mozartiana spiccano due perle quali il Sestetto del III atto dalle *Nozze di Figaro* (n. 20) e l'omologo insieme dal II atto di *Don Giovanni* (n. 19) esempi realmente insuperabili di sonatismo applicato all'azione, anche laddove "la situazione drammatica non si presta facilmente a una risoluzione e a una ripresa simmetriche"<sup>20</sup>: è il caso del secondo dei due - meno organico del primo - una struttura circolare con ripresa simile ma non identica all'esposizione:

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>	<i>Sezione musicale</i>	<i>Drammaturgia</i>
Andante	C	<b>MI b</b>	Sola sola in buio loco	A	Esposizione	D. Elv. e Lep. (travestito da don G.)
		SI b	Ecco il tempo di fuggir	B		Lep. tenta la fuga
		<b>RE</b>	Tergi il ciglio, o vita mia!	C	Sviluppo	Lutto di D. An. e D. Ott.
		<b>MI b</b> (do)	Ah! Dov'è lo sposo mio?	D		D. Elv. cerca Lep.
			Come era qua?	A		Scoperta di Lep.
		sol	Pietà! Pietà!	D		Lamento di Lep.
Allegro Molto	♩	MI b	Mille torbidi pensieri	E	Ripresa	Stretta finale

Le esigenze drammaturgiche fanno sì che la sezione dello sviluppo sia qui talmente estesa da risultare quattro volte più ampia dell'esposizione (27 battute contro 113); la ripresa si può definire tale solo in virtù della ricomparsa del Mib maggiore ("Mille torbidi pensieri") e non a causa di una stretta correlazione tematica<sup>21</sup>.

Diverso è il caso delle *Nozze*, con la drammaturgia articolata in tre grosse sezioni ("accordo, lite e riappacificazione")<sup>22</sup> che suggerisce perfettamente l'impiego di una forma ciclica: inizialmente Bartolo e Marcellina riconoscono in Figaro il loro figlio un tempo smarrito, indi Susanna monta su tutte le furie non capendo le dolci effusioni tra Marcellina e Figaro, concludendosi il tutto con le dovute spiegazioni del *qui pro quo*, contrappuntato dal dispetto del Conte e di Don Curzio che per i loro piani andati in fumo. La cura particolare colla quale il compositore ha saputo compenetrare

<sup>20</sup> CHARLES ROSEN, *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 335

<sup>21</sup> "Ogni frase è distinta dalla precedente grazie a diversi dispositivi tonali, di tessitura, etc... Al contempo il brano mantiene un livello generale di unità, non fosse altro perché inizia e finisce alla stessa tonalità" (S. DURANTE, *Don Giovanni then and now: text and performance in Drama giocoso. Four contemporary perspectives on the Mozart/Da Ponte operas*, Leuven, Leuven University Press 2012. Collected writings of the Orpheus institute., pp. 59-89:82

<sup>22</sup> H. ABERT, *Mozart* cit. p. 297



forma musicale ed esigenze drammatiche è forse il motivo per il quale, a detta del tenore O'Kelly (primo interprete di Don Curzio), questo sarebbe stato il brano dell'opera prediletto da Mozart.

La forma utilizzata è quella tipica di un tempo lento di sonata, ovvero mancante di vero e proprio sviluppo – sebbene “il secondo gruppo dell'esposizione sia talmente intenso da adempiere alcune funzioni dello sviluppo”<sup>23</sup>

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>	<i>Sezione musicale</i>	<i>Drammaturgia</i>	
All.moderato	C	FA	Riconosci in quest'amplesso	A	<b>Esposizione</b>	Riconciliazione Marc. Bart. e Fig.	
			Ei suo padre?	B		Stupore del Conte e D. Cur.	
			Figlio amato	C		Effusioni	
		DO	Alto alto signor conte	D		giunge Sus.	
			Figlio amato	C		Effusioni	
		la	Già d'accordo	E		Ira di Sus.	
		DO	Senti senti	F		Fig. tenda di calmare Sus.	
			Una vecchia me la fa	G		Emozioni contrastanti	
		FA	lo sdegno chetate	A		<b>Ripresa</b>	Fig. calma finalmente Sus.
			Suo padre	B'			Stupore di Sus.
			E quella è mia madre	H			Spiegazioni
			Al fiero tormento	I			Riconciliazione vs ira Conte e D. Cur

Si confrontino questi due brani con un terzo, che in sé riassume tanto lo stile “rossiniano 1815” quanto certe caratteristiche dell'uno quanto dell'altro, il quintetto del II atto del *Barbiere di Siviglia* (n.13): come nelle *Nozze*, una situazione di equilibrio iniziale (vi sono Figaro, Rosina, Bartolo ed il conte sotto le mentite spoglie del querulo Don Alonzo) viene turbata dall' arrivo di un personaggio dall'esterno (Don Basilio), ignaro di quanto appena accaduto, il cui stupore è il catalizzatore della rottura degli equilibri; del sestetto del *Don Giovanni* ha invece l'impianto tonale in Mi bemolle maggiore e la caratteristica di non presentare una riappacificazione finale, con in più la scoperta del travestimento da parte della vittima burlata (Conte / Don Alonzo vs Bartolo = Leporello / Don Giovanni vs Donna Elvira).

Rossini ha così organizzato questo quintetto:

<sup>23</sup> C. ROSEN, *Lo stile classico*, cit. p. 329

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>	<i>Sezione musicale</i>	
Andantino	C	<b>Mib</b>	Don Basilio!	a	<b>TEMPO D'ATTACCO</b> <u>Esposizione</u> incipit Area della tonica	
			Servitor di tutti quanti	b		
			Che vuol dir tal novità?	c		
			Don Basilio, come state?	d		
		do		Or che s'aspetta	e	Area della dominante <u>Sviluppo</u>
		Mib	E, il curiale?	c		
		fa	Tutt'io so	d'		
		sol	ehi dottore una parola	e'		
		Sib	Fate un po' ch'ei vada via	c		
			Colla febbre	f		
		sib	Siete giallo	g		
		Sib	Bagatella	h		
		Mib	Scarlattina! / Via prendete	c	<u>Ripresa</u>	
			Presto presto andate a letto	d		
sol	Una borsa...	f				
	Non mi faccio più pregar	b				
	Che color!	g				
Moderato	2/4	<b>SOL</b>	Buona sera mio signore	A (~c)	<b>CANTABILE</b>	
		RE SOL / si/ SOL SOL				
			Maledetto seccatore	B		
Allegro	C	<b>Sib</b>	Orsù signor don Bartolo /	C	<b>TEMPO DI MEZZO</b>	
			Stringi!	E		
		Sib / sol	A mezzanotte in punto	D		
		Mib	Che cos'è stato?	E		
	Mib/do/LAb	A mezzanotte in punto	D			
	3/8	<b>Mib</b>	Bricconi birbanti	F	<b>STRETTA</b>	
			La testa vi gira	G		
			Su fuori furfanti	H		
			L'amico delira	I (~G)		
			La testa vi gira	G		
Su fuori furfanti			H			
L'amico delira			I (~G)			
Tacete/Bricconi			L			
Tacete/Bricconi	L					
		A replicar	M			

L'impressione è quella di trovarsi di fronte ad una sorta di riduzione in sedicesimo del Finale primo; la *solita forma* è applicata a tutta la macrosezione mentre i principi sonatistici sono presenti nell'ambito del "tempo d'attacco". L'*iter* armonico complessivo, organizzato per terze (Mib maggiore - Sol maggiore - Sib maggiore) è, seppur in maniera meno invasiva che nel Finale primo, la costante cui fanno riferimento tutte le modulazioni interne ai movimenti.

Il tematismo insistente ed i rimandi tra incisi di sezioni differenti risultano anche qui fondamentali: il già riscontrato interesse per triade dell'accordo e scala permette che vi siano relazioni dirette tra i temi, come ad es. nello strumentale di "Che vuol dir tal novità ?" (c)



e nella parte vocale di “Buona sera mio signore” (A)



entrambi caratterizzati (oltre che dalla triade) da identica accentazione, da un iniziale moto discendente seguito dal salto di sesta, dal moto ascendente e dall'appoggiatura sul semitono.

Vi sono somiglianze evidenti anche con alcuni degli incisi del Finale I: il motivo dei violini I che accompagna Figaro mentre fa la barba a Bartolo (E)



è un chiaro rimando all'inciso, sempre suonato dai violini I, che sottolinea l'incontro tra Almaviva (travestito da soldato) e Rosina (“È Rosina, or son contento”) – situazioni molto simili, nelle quali le difese del vecchio tutore vengono aggirate da un travestimento del conte, che riesce finalmente a parlare a Rosina <sup>24</sup>:



Data l'affinità drammaturgica e musicale di queste due scene, non è fuori luogo appellarci alla citata “retorica terziaria” (§ 4.2.4), arma in più in mano al compositore per correlare due avvenimenti distanti nel tempo ma vicini nello spirito drammatico (§ 5.6).

Le differenze con l'organizzazione mozartiana sono le stesse già portate alla luce per il Finale primo (sonatismo *sui generis*, relazioni tematiche assenti, disinteresse per le relazioni di terza) anche se urge precisare che non è agevole confrontare un brano sostanzialmente monoblocco come quello delle *Nozze* con uno quadripartito, dalle maggiori sfaccettature tematico-formali; ciononostante, la tesi che il sonatismo del *Tedeschino* sia diverso da quello di Mozart viene secondata anche da un altro elemento, in relazione con quanto già incontrato nell'approccio

<sup>24</sup> Entrambi i temi poi sono una sorta di eco del celebre tema fugato dell'*ouverture* del *Flauto magico*, già citato da Rossini nelle *Sonate a quattro*, confermando una volta in più le parole di stima per questo lavoro espresse ormai in tarda età e relative ai suoi anni giovanili (§ cap. 1.1), cfr. S. LAMACCHIA, *Il vero Figaro* cit, p.249

rossiniano alla musica strumentale: la tendenza a considerare lo “sviluppo” come una digressione piuttosto che un’ampia rielaborazione.

Si provi per un istante ad immedesimarsi – operazione al limite della blasfemia artistica – nella composizione di questi due brani: se Mozart avesse voluto, avrebbe potuto benissimo inserire uno sviluppo od una digressione nelle *Nozze* (sezioni E-F-G) così come fatto nel *Don Giovanni*; al pari, Rossini avrebbe potuto soprassedere nel “tempo d’attacco”, sostituendo lo sviluppo con un altro semplice tassello tematico, trasformando il tutto in quella forma di libero rondò già incontrata nel Finale primo delle *Nozze*. Che tuttavia Rossini ragioni in termini di *forma sonata* è alquanto evidente, tanto dalla ricomparsa di “c” e “b” nella tonalità d’impianto (“Scarlattina!” – “Non mi faccio più pregar”) quanto dalla riproposizione dell’ inciso “f” (“Una borsa...”), la qual cosa implica una volontà di sviluppo, seppur limitato, anche nella ripresa.

Questa semplice ipotesi sperimentale sottolinea come l’organizzazione mentale del compositore pesarese trascenda la semplice applicazione sonatistica per motivi drammaturgici (come nei sestetti mozartiani), tanto più che essa si arricchisce di connessioni tematiche e principi tonali estranei alla penna del salisburghese.

Il citato amore che Rossini nutriva nei confronti di Mozart - arrivando addirittura a definire proprio il *Don Giovanni* “Sacra Scrittura”<sup>25</sup> - non ne altera alcuni suoi parametri compositivi fondamentali, ed è indagando fra i molteplici elementi musico-drammatici entro tipi di esposizioni drammatico-normative (potenzialmente organizzabili in un’infinità di modi), che si evincono le differenze sostanziali d’approccio grazie alle quali si può ipotizzare la prevalenza del modello haydniano rispetto a quello mozartiano. Un modello improntato all’economia motivica ed alla coesione strutturale.

---

<sup>25</sup> GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini, vita documentata, opere e influenza sull’arte*, Tivoli, Majella, 1927, p. 278

## 5.4 Tre arie per due: Bartolo vs Basilio (...e Figaro)

*Nozze di Figaro* e *Barbiere di Siviglia*, oltre ad essere un ottimo campionario dello stile musicale dei due rispettivi autori, permettono - dato il comune antecedente letterario - il confronto tra personaggi simili impegnati in azioni e situazioni analoghe; è il caso delle arie “La vendetta, oh la vendetta!” ed “A un dottor della mia sorte”, interpretate da Bartolo nelle *Nozze* (n. 4) e nel *Barbiere* (n. 8): entrambe sono arie nelle quali il personaggio dà sfogo alla sua ira in maniera grottesca (sia che voglia aiutare Marcellina nell’impalmare Figaro, sia che si adiri contro la furba Rosina che tenta di metterlo nel sacco) monologando in presenza di un interlocutore passivo.<sup>26</sup> Rossini – il quale, lo si ripete una volta in più, molto deve alla drammaturgia mozartiana, da lui tenuta sempre in grandissima considerazione – di certo avrà colto subito l’affinità di situazione nelle due brani; è lecito perciò pensare che un confronto tra questi sia un ottimo mezzo per indagare similitudini e divergenze nella realizzazione di due massimi operisti.

A *latere* si è creduto di fare operazione di giusto approfondimento allargando lo spettro ad un altro brano, affine per spirito a “La vendetta”, ossia “La calunnia è un venticello”: non si tratta è vero di un’aria di Bartolo (è Don Basilio a blandirci coi suoi “colpi di cannon”), ma questa famosissima aria condivide col brano mozartiano tanto la tonalità (Re maggiore), quanto una certa posizione drammaturgica che risiede nel fatto – che ha dell’enciclopedico – di descrivere la metodologia e gli effetti di una tra le più basse manifestazioni dell’animo umano, a loro dire armi potenti in grado di annientare o ammansire ogni rivale (là Figaro, qui Almaviva). Entrambi poi sono brani che non presentano conseguenze sul piano narrativo: Marcellina si avvale comunque del suo contratto nuziale con Figaro (e non ha bisogno effettivo di Bartolo, che vorrebbe “leggere tutto il codice”) e Bartolo, non appena Basilio ha finito la sua tiritera, lo liquida con un secco “No, vo’ fare a modo mio”.<sup>27</sup>

Ecco la sintesi dei tre brani

---

<sup>26</sup> In realtà Rosina partecipa attivamente all’aria, scuotendo il capo in risposta alle domande “Non parlate? V’ostinate?”: il libretto non dice nulla a proposito mala musica di Rossini che mima a tal punto questa comunicazione non verbale che è prassi consolidata che negli allestimenti Rosina, a questo punto, scrolli il capo come risposta a Bartolo. Per uno studio in merito agli interlocutori muti nelle scene d’opera (come ad esempio la mozartiana “Venite, inginocchiatevi”) SERGIO DURANTE, *Analysis and Dramaturgy: Reflections Towards a Theory of Opera in Studi su Mozart e il settecento*, Lucca, LIM, 2007, pp. 17-44

<sup>27</sup> Ossia stendendo, con la complicità di Basilio, proprio un contratto nuziale.

Mozart, *Nozze di Figaro* “La vendetta”, n.4

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>
All. con spirito	C	<b>RE</b>	La vendetta	A
			È un piacer serbato ai saggi	B
		si	Obliar l’onte gli oltraggi	C
			È bassezza e ognor viltà	D
		<b>MI</b>	Con l’astuzia, con l’arguzia	E
		<b>LA</b>	Si potrebbe..	D
		<b>RE</b>	Ma credete si farà	F
			Se tutto il codice dovessi volgere	G
			Qualche garbuglio	D
			Tutta Siviglia	A
			Vostro sarà	B’

Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, “A un dottor della mia sorte”, n.8

Legenda: **Giallo** = interesse per la triade, **celeste** = per la scala, **verde** = per l’ intervallo di 2a, **marrone** = per scala + semitono

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>	<i>Sezione musicale</i>	
And. maestoso	C	<b>MI b</b>	A un dottor della mia sorte	A	Incipit	
			A un dottor della mia sorte	B		
		sol / MI b	Vi consiglio mia carina	C	Cadenza	
		MI b	Vi consiglio mia carina	D	Area della tonica	
			A un dottor della mia sorte	E		
		SI b	I confetti alla ragazza	F	Area della dominante	
		sol / MI b	Ci vuol altro figlia mia	C	Cadenza / “sviluppo”	
		MI b / do	Perché manca la quel foglio?	G		
		MI b	Figlia mia non lo sperate	D	Area della tonica	
			A un dottor della mia sorte	E		
		MI b / do	Via carina, confessate	F		
SI b	Non parlate? V’ostinate?	H	Cadenza			
All. vivace	2/4	MI b	Signorina un’altra volta	I	Tripartizione “sonatistica” A	
		do	Ah! Non servono le smorfie	L		
		SI b	E Rosina innocentina	M		
			E non servono le smorfie	N		
			Si si si si	O		
		RE b	In sua camera serrata	N’	B	
		SI b	Si si si si	O’		
		MI b	Signorina un’altra volta	I	A	
			do	Ah! Non servono le smorfie		L
			SI b	E Rosina innocentina		M
		E non servono le smorfie	N			
And. maestoso	C	MI b	Un dottor della mia sorte	D	Area della tonica	
			E Rosina innocentina	E		
			( <i>coda strumentale</i> )	N’’		

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>
Allegro	C	RE	La calunnia è un venticello	A
			Che insensibile sottile	B
			Piano piano	C
		si	Sibilando	
		LA	Si introduce destramente	
		fa #	Fa gonfiar	
		RE	Dalla bocca fuoriuscendo	D
		MI b / MI	Come un colpo di cannon	
		LA	Un tremuoto un temporale	E
		RE	E il meschino calunniato	F
			Sotto il pubblico flagello	G
			E il meschino calunniato	H
			E il meschino calunniato	F
			Sotto il pubblico flagello	G
E il meschino calunniato	H			
Sotto il pubblico flagello	I			

“La vendetta” è essenzialmente tripartito, ed è costituito da un primo blocco in Re maggiore, un secondo che tocca varie tonalità (Mi maggiore, La maggiore e Re maggiore) e la ripresa del materiale iniziale in Re maggiore; l’unità del brano è data dal motivo D, che ritorna a sottolineare la crassa e grottesca buffonaggine di Bartolo ogniqualvolta che egli “si inebria dei propri piani”<sup>28</sup>. La scrittura vocale, in queste sezioni, è differente: ampia, quasi da “eroe d’opera seria”<sup>29</sup> nella prima parte, muta gradualmente nel più consona registro buffo, facendosi quasi personale ed intimamente bofonchiante, sino a giungere al sillabato su “Se tutto il codice dovessi volgere” (G), tipico del genere. La ripresa di A e B si rifà eroica e declamata, contrastante al massimo con la sezione precedente: “qui sta la comicità del pezzo”<sup>30</sup>.

A ben guardare, queste stesse caratteristiche sono distribuite nei due saggi rossiniani: “A un dottor della mia sorte” è tripartita con inizio e fine identici ed ostentatamente declamati (su stesso musicale) e sillabato portentoso nel mezzo (l’*Allegro vivace* da “Signorina un’altra volta” in avanti), mentre ne “La calunnia” - che è bipartito - ritroviamo non solo la celebre citazione di “Ma credete si farà” (F) sulle parole “E il meschino calunniato” (F), anche una maggiore economia motivica e concisione formale (“A un dottor della mia sorte” è realmente in tre parti agogicamente e dinamicamente distinte, mentre “La calunnia” è, come “La vendetta”, monoblocco)<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> H. ABERT, *Mozart* cit p. 266

<sup>29</sup> Ibidem

<sup>30</sup> Ivi, p. 267

<sup>31</sup> Tanto la forma quanto i contenuti che Rossini ha dato a queste due arie risentono anche dell’intonazione del precedente ed omonimo lavoro di Paisiello (1782): anche l’omologo della “Calunnia” (“La calunnia mio signore”, n. 7) presenta un esergo declamato, una sezione centrale in crescendo ed una cantabile, così come l’antecedente di “A un

Fin qui le similitudini, le quali - visto il comune *humus* drammatico dei tre brani - non sono così stringenti, citazione a parte; come per finali e concertati, la mano rossiniana appare assai diversa da quella di Mozart, e le differenze sono le stesse già evidenziate in precedenza. Formalmente, l'*Andante maestoso* di "A un dottor della mia sorte" è pensato similmente al *Marziale* del Finale primo, o ancor meglio all'*Andantino* del Quintetto, ossia un semplice sonatismo nel quale gli incisi D ed F fungono da poli di attrazione (tanto da essere ripresi integralmente alla tonica, come da manuale) mentre C – che è materiale più affine ad una formula cadenzale – chiude l'*incipit* iniziale (Basevi l'avrebbe definito "la mossa")<sup>32</sup> ed apre il breve sviluppo che precede la ripresa (G). Nemmeno l'*Allegro vivace* che segue può considerarsi semplicemente tripartito, dato anche i germi della *forma sonata* risultano adattissimi nel mimare uno "splendido, ironico commento alla pedanteria del tutore"<sup>33</sup>; esso da luogo ad una brevissima ripresa del motivo alla tonica (D) che chiude il brano. "La calunnia", per contro, è il più classico dei brani bipartiti.

Anche in questi due numeri del *Barbiere* è notevole la stretta relazione armonica tra la tonica in chiave e le successive modulazioni: a farla da padrone, manco a dirlo, è l'intervallo di terza, così pregnante nell'aria di Bartolo da non poter essere evidenziato in neretto (come ne "La calunnia", il passaggio La magg. - Fa # min. - Re magg.) senza il rischio di annerire l'intera tabella. Ogni modulazione infatti consente di completare la catena di terze Do min. – Mib magg. – Sol min. – Sib magg. – Reb magg. (quest'ultimo lontanissimo dalla tonica di Mib) non a caso utilizzato nel momento di massima confusione ed irascibilità di Bartolo, su "In sua camera serrata", N': una volta in più si ha il chiaro esempio di come "per un compositore d'opera italiana le scelte tonali non erano casuali"<sup>34</sup>.

Tanto importante l'*iter* armonico di quest'aria quanto fondamentale la coerenza tematica dell'aria di Basilio: non che "A un dottor" non lo sia (la tabella dimostra l'esatto opposto); semplicemente "La calunnia è un venticello" fa del rigido tematismo la caratteristica prominente. Se si escludono gli incisi A ("la mossa", estranea al resto come nell'aria di Bartolo) D ed E (i "colpi di cannon") e I (una semplice formula cadenzale SC + OMT), tutto il resto presenta una fortissima attrazione per la scala (ascendente o discendente) e per l'intervallo di seconda (maggiore o minore), talvolta combinati assieme. Inoltre, la prima semifrase dell'ansigeno inciso C

---

dottor della mia sorte" ("Veramente ho torto, è vero", n. 8) presenta una sezione iniziale declamata ed un'altra in sillabato ribattuto.

<sup>32</sup> ABRAMO BASEVI, Studio sulle opere di Giuseppe Verdi, Firenze, Tofani, 1859, pp. 35

<sup>33</sup> PHILIP GOSSETT, *Rossini* in AA.V.V. *Rossini, Donizetti, Bellini*, Milano, Ricordi, 1995, p. 32

<sup>34</sup> P.GOSSETT, *Dive e maestri: l'opera italiana messa in scena*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 367



condivide con l' inciso F (quello preso a prestito dal Mozart de "La vendetta") anche il moto ascendente

Eil me - schi - no-ca - lun - nia - to

Lo stesso gusto per il semitono è alla base del serpeggiante inciso strumentale H ("E il meschino calunniato")

"La vendetta" non presenta nulla di tutto ciò – al pari dei finali e dei concertati di *Nozze e Don Giovanni* – ed un confronto come quello appena tentato non fa che acuire il divario con le altre due arie, queste ultime sì davvero correlate al loro interno da comuni istanze motiviche, formali ed armoniche.

Un ulteriore tassello per la definizione dello stile rossiniano (e, giocoforza, le differenze con quello mozartiano) è rappresentato dall'aria più nota del suo intero repertorio, quel "Largo al factotum" divenuto quasi un'antonomastica protuberanza artistica del suo autore. La cavatina di Figaro (n.2) si può così riassumere: <sup>35</sup>

<sup>35</sup> La tabella differisce di poco dalla classificazione proposta da S. LAMACCHIA, *Il vero Figaro*, cit., p. 195

Tempo	Ritmo	Tonalità	Incipit testuale	Materiale musicale
All. vivace	6/8	<b>DO</b>	- Introduzione strumentale -	A
				B
			Largo al factotum della città	A
			Ah che bel vivere	C (~ A)
			Ah bravo Figaro	A
			Fortunatissimo per verità	D (~ A) / B
		SOL	Pronto a far tutto	E (~ B)
		MI b	Rasori e pettini	E (~ B)
		do / LA b / sol	V'è la risorsa / Con la donnetta	F (~ B)
		DO	Ah che bel vivere	C (~ A)
			Tutti mi chiedono	B
		LA b / la	Ahimè che furia / per carità	G
		DO	Figaro! Son qua.	B
			Ah bravo Figaro	H (~ B)
	- coda strumentale -	B'		

In quest'aria l'economia tematica è al massimo grado, dato che tutto il materiale deriva dai due gesti che caratterizzano i temi A e B; infatti, sull'inciso A



si modellano tanto lo strumentale di C



mentre B



è l'origine degli incisi E



H



ed F



Solo l'inciso G rimane escluso da questi rapporti, forse per la sua natura altamente declamatoria; avendo presenti le caratteristiche della scrittura rossiniana nelle sinfonie e nelle *Sonate a quattro*, questa estrema coerenza motivica non stupisce più di tanto: l'economia è un marchio di fabbrica del Cigno di Pesaro, ed anche in questo brano - nel quale si percepisce il contrasto tra "la semplicità della forma e la moltitudine dei motivi"<sup>36</sup> - si riscontra un alto numero di germinazioni a partire da un paio di semplici incisi di base.

Oltre ad una certa ossessività di fondo derivata dalla ripetitività dei soggetti, la conseguenza formale di ciò è che la tripartizione vigente in questo brano (un "da capo" né letterale né tantomeno convenzionale)<sup>37</sup> possa essere intesa come una sorta di esteso rondò-sonata monotematico, con le due frazioni estreme in Do maggiore interpolate da un piccolo sviluppo in Sol maggiore / Mi bemolle maggiore; inoltre, pur non essendo così stringente come nel caso dell'aria di Bartolo, si nota come la modulazione e le interconnessioni per terze siano anche qui parte integrante della pianificazione tonale rossiniana (il treno La b – Do – Mi b - Sol).

Per quanto "Largo al factotum" sia un'aria buffa assolutamente *sui generis*, volutamente imbastita per stupire l'uditorio e dare così un'immagine sfolgorante del furbo barbiere<sup>38</sup>, ciò non altera il *modus operandi* rossiniano - immutato nella coerenza motivica, formale ed armonica – consentendo di riconoscere vari spunti già emersi durante l'analisi di sinfonie e *Sonate a quattro* e correlati alla prassi haydniana.

---

<sup>36</sup> S. LAMACCHIA, *Il vero Figaro*, cit, p. 195

<sup>37</sup> Checchè ne dica Taruskin, definendola "a typical da capo aria" (RICHARD TARUSKIN, *The Nineteenth Century*, Oxford University Press, 2005, p. 23) .

<sup>38</sup> "[...] qui tutto è anormale, esagerato, trabocchevole, un sintomo lampante della natura fuori dai canoni del factotum [...] la sua volontà [*di Rossini*] è con tutta evidenza quella di caratterizzare il personaggio di Figaro nel modo più sfolgorante possibile" (S. LAMACCHIA, *Il vero Figaro*, cit, p. 195-196)

## 5.5 *L'Italiana in Algeri*: Rossini vs Luigi Mosca

*L'Italiana in Algeri* si può a buon diritto considerare assieme a *Tancredi* il maggior esito operistico del Rossini pre-napoletano; le circostanze che portarono alla composizione dell'*Italiana* sono note solo parzialmente, ed esulano dal nostro contesto d'indagine: basti ricordare che, come nel caso del *Barbiere*, Rossini ebbe disponibile un tempo assai limitato per la stesura del lavoro, causa principe nella scelta di un libretto preesistente - aggiustato con piccole ma significative modifiche - già musicato da Luigi Mosca per il Teatro alla Scala nel 1808.<sup>39</sup>

*In primis*, si noti come Mosca ha organizzato due dei numeri cruciali dell'opera, l'Introduzione (n.1) ed il Finale Primo (n.9)<sup>40</sup>

### Introduzione

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>
Maestoso	C	<b>SI b</b>	<i>[intr. strumentale]</i>	a
			Serenate il mesto ciglio	a'
		FA	Qua le femmine son nate	b
		sol	Ah comprendo me infelice	c
		FA/ SI b	Qua le femmine son nate	b
		MI b	Il Bey / Deh signora vi scongiuro	d
Andante	♩	<b>DO</b>	Per costei quel muso duro	e
			Ho inteso che in Italia	f
		SOL	Babbei le vostre belle	g
			In Barberia son gli uomini	h
			Babbei l'avete intesa	g
<i>[coda strumentale]</i>	a''			
Andante maestoso	C	<b>SI b</b>	Su coraggio	d'
		MI b	Per costei quel muso duro	e
		do	Signor per quelle smanie	i (~ c)
		LA b / SI b	Cara m'hai rotto il timpano	l
Allegro	♩	SI b / SOL b	Oh che testa stravagante	m
		DO b / SI b	Oh che burbero arrogante	m'
		MI b / SI b	Più volubil d'una foglia	n
		SI b	Delle donne calpestando	o
			Oh che testa stravagante	p

<sup>39</sup> Per notizie sulla genesi dell'opera, del libretto e degli allestimenti si veda *L'italiana in Algeri*, edizione critica a cura di Azio Corghi, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979, nonché il citato saggio a cura di P.Fabbri, M.C. Bertieri.

<sup>40</sup> Esempi di trascrizione moderna di tali brani si trovano nel citato volume a cura di Fabbri e Bertieri; tale trascrizione è servita per il primo allestimento in tempi moderni, avvenuto presso il Teatro Rossini di Lugo nel 1998 e disponibile in CD nell'edizione Bongiovanni 70.

Finale Primo

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>
All. moderato	C	RE	Viva viva il flagel delle donne	A
		LA	Sta qui fuori la bella italiana	B
RE		Che rara beltà	C	
		Oh che muso, che figura	D	
Andante			Oh che pezzo da sultano	D'
And. sostenuto		SOL	Maltrattata dalla sorte	E
			Mi saltella il cor nel petto	F
All. moderato		RE	In gabbia è già il merlotto	G
Allegro		SI b	Vo' star con mia nipote	H
		MI b	Signor...Monsieur...	I
	DO	Ohimè che confidenza	L	
	FA	Signor, questo sguaiato	I	
	SI b	Caro, capisco adesso	M	
Andante	2/4	SOL	Pria di dividerci	N
And. Sostenuto	C	MI b	Ciel...che miro...	O
			Amore aiutami	P
			Che cos'è stato?	Q
		MI b / RE b	Confusi e stupidi	R
MI b		Amore aiutami	S	
Allegro		DO	Dite, chi è quella femmina?	T
		RE	Questi costumi barbari	U
		LA	Resti con voi la sposa	V
		RE	Andate dunque al diavolo	X
		LA	Ah di leone in asino	Y
Allegro		RE	Va sossopra il mio cervello	Z
		MI b	Che sta presso a naufragar	Z'
		RE	Va sossopra il mio cervello	Z''

Ecco invece l'intonazione rossiniana dei medesimi versi di Anelli (rispettivamente nn. 1 e 7)

Introduzione

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>
Allegro	C	SOL	[introd. strumentale]	A + B
			Serenate il mesto ciglio	A
			Ah comprendo me infelice	C
			Ci vuol flemma	B
			Ah comprendo me infelice	D
			Qua le femmine son nate	A
			Ah comprendo me infelice	B
		mi	Deh signora	E *
		Or per lei quel muso duro	E' *	
		[breve ponte strumentale]	F	
Andantino		MI	Delle donne l'arroganza	G
Allegro	Su, coraggio		E *	
	Or per lei quel muso duro		E' *	
	Signor per quelle smanie	F		
		SOL	Cara m'hai rotto il timpano	H
	Di te non so che far		I	

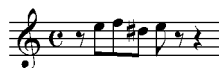
Più mosso			Ah che testa stravagante	L
			Più volubil d'una foglia	M
			Cara m'hai rotto il timpano	H'
			Di te non so che fari	I
			Più volubil d'una foglia	M
			Delle donne calpestando	N

Finale Primo

<i>Tempo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Incipit testuale</i>	<i>Materiale musicale</i>	
Allegro	C	<b>DO</b>	Viva viva il flagel delle donne	a	
			Sta qui fuori la bella italiana / Oh che rara beltà	b	
Andantino		<b>MI b</b>	Oh che muso, che figura	c	
			Del mio colpo or son sicura	d	
			Sta a veder quel ch'i so far	e	
			Del mio colpo or son sicura	d	
			Oh che pezzo da sultano	f	
			do	Ah m'incanta, m'innamora	g
			<b>MI b</b>	Ma convien dissimular	d
				Ah m'incanta, m'innamora	e
				Maltrattata dalla sorte	f
			<b>SI b</b>	Ah voi solo mio diletto	h
				Mi saltella il cor nel petto	i
			<b>MI b</b>	In gabbia è già il merlotto	l
Del mio colpo or son sicura		d			
Sta a veder quel ch'io so far		h'			
Allegro		<b>DO</b>	Vo' star con mia nipote	n	
			Ohimè, che confidenza	o	
			do	Ah chissà mai Taddeo	p
			<b>DO</b>	Signor, questo sguaiato	o
	Nipote...ohimè, Isabella!			q	
	Caro, capisco adesso			o	
Un palo addirittura!	r				
Andantino	3/4	<b>SOL</b>	Pria di dividerci	s	
		<b>DO</b>	Oh ciel...che miro...	t	
		<b>MI b / DO / RE b / MI b</b>	Confusi e stupidi	u	
Allegro	C	<b>DO</b>	Dite, chi è quella femmina?	v	
			Questi che fu mio schiavo	x*	
		<b>LA</b>	Col discacciar la moglie	y	
		<b>SOL</b>	Ah no, mi ascolta	o	
			Ah di leone in asino	z	
		<b>DO / SOL / la / re / SOL</b>	Va sossopra il mio cervello	A	
	<i>[Brevissimo ponte strumentale]</i>	x'*			
Più mosso		<b>DO</b>	Nella testa ho un campanello	B	
			A naufragar	C*	
		<b>DO</b>	Va sossopra il mio cervello	D	
		<b>SI b</b>	Va sossopra il mio cervello	E	
			A naufragar	C*	
			<i>[Ponte strumentale]</i>	F*	
		<b>DO</b>	Nella testa ho un campanello	B	
			Va sossopra il mio cervello	D	
A naufragar	G				

Senza sindacare su particolari differenze dovute all'evoluzione stilistica primo ottocentesca (come il trattamento formale riservato dal Pesarese alla Stretta del Finale primo, non dissimile alla cabaletta di un'aria o di un duetto)<sup>41</sup>, le divergenze che si possono notare non sono così macroscopiche come nel confronto con Mozart: per questioni di vicinanza anagrafica o di affinità stilistica, la concezione drammatica di Mosca, il suo vocabolario e la sua *verve* musicale risultano assai vicine a Rossini, assomigliandosi in qualche caso in maniera stupefacente<sup>42</sup>.

Tuttavia, questo alto grado di affinità evidenzia ancora di più le particolarità della scrittura rossiniana; in Mosca vi è un'assoluta prodigalità motivica, per la quale non è fuori luogo applicare il lapidario – e forse ingiusto – giudizio che Lorenzo Bianconi ha espresso su Johann Simon Mayr<sup>43</sup>. Rossini, seppur senza quell'inesorabile precisione riscontrata in alcune pagine del *Barbiere*, adopera un tematismo ricorrente ed un articolato arco armonico suggerito dai rapporti di terza, espedienti molto più accentuati che in Mosca: ecco dunque che nel Finale I le macrosezioni si allineano secondo la successione Do maggiore – Mi bemolle maggiore – Do maggiore – Sol maggiore – Do maggiore (più scarna invece l'architettura armonica dell'Introduzione). La maggiore economia tematica è evidente nell'organizzazione tanto dell'Introduzione quanto del Finale primo, nei quali intere sezioni si basano sulla ricorrenza di un motivo, non solo al loro interno (come per “Confusi e tupidì”) ma anche nel rapporto tra sezioni diverse (ad es. la ricorrenza del motivo *O* nel Finale)<sup>44</sup>. Un particolare inciso acefalo - e sue diverse variazioni



è caratteristico delle frazioni *E* ed *E'* dell'Introduzione, ma lo si ritrova identico nelle frazioni *x*, *x'*, *C* ed *F* del Finale Primo (evidenziati con \*); la retorica terziaria di ascendenza haydniana applicata

<sup>41</sup> Per tale evoluzione di veda SCOTT L. BALTHAZAR, *Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale* in “Journal of the Royal Musical Association” 116 (1991), pp. 236-66

<sup>42</sup> Il destino dell'opera di Mosca è paragonabile a quello del *Barbiere* paieselliano, entrambi lavori di elevatissima fattura (Mosca ad es. è un sontuoso orchestratore) spodestati in sede drammatico - musicale dai capolavori di un genio; nel caso dell'*Italiana* vi sono peraltro tutta una serie di affinità nelle scelte melodiche, nell'uso di certi *topoi* in medesime posizioni e nella presenza di taluni espedienti: per citare una manciata di esempi concreti, la melodia che accompagna “Babbei le vostre belle” nell'Introduzione dell'*Italiana* di Mosca è affine al mondo delle *Sonate a quattro*, mentre “In Barberia son gli uomini” si ode un passo identico presente nell'opera rossiniana (duetto Lindoro-Mustafà “Se inclinassi a prender moglie”) o ancora si guardi l'assoluta assimilazione ad uno stesso modello dei due “Pria di dividerci”, nel quale Radiciotti volle vedere “uno di quei brevi terzetti che cantano i Genii nel *Flauto Magico*”.

Ciò, oltre a rientrare nel linguaggio comune dell'epoca, potrebbe – ad es. per il secondo dei due casi - essere indiziario di una conoscenza diretta da parte di Rossini della partitura del più anziano collega, nodo che mi riprometto di tentare di sciogliere nel prossimo futuro.

<sup>43</sup> Cfr. § 2.4.2

<sup>44</sup> “Il cui significato [...] è possibile mettere in relazione col goffo cicisbeismo di Mustafà”( P. GALLARATI, *Dramma e Ludus* cit.p. 259, nota 4.

al teatro rossiniano è qui fortissima, con i due numeri accomunati da un elevato grado di confusione e scontro tra i caratteri in scena, sia fisico che psicologico.<sup>45</sup> Di ciò Mosca è totalmente vergine: non vi sono incisi ricorrenti o riconducibili ad un nucleo comune, e non vi è traccia degli accorgimenti strutturali e delle connessioni tematiche che informano la partitura rossiniana.

Questo semplice accostamento tra i brani delle due “Italiane” nei quali le esigenze di intreccio sono maggiormente chiamate in causa, è indice di quanto vicina possa essere la scrittura di un buon operista a quella di un campione assoluto del melodramma primottocentesco, per di più in condizioni narrative identiche; ciò concorre a marcare la netta differenza tra uno stile corrivo (Mosca) e le personali caratteristiche della musica rossiniana. Particolarità tecniche e strutturali che si ritrovano sporadicamente anche in altri autori (ad es. nel semplice motivo ricorrente del Finale primo de *Il matrimonio segreto*, usato in modo ingenuo e quasi *naïf*<sup>46</sup>, o nella citata scrittura di Mayr, o ancora nel sillabato caratteristico dell’ammiratissimo Fioravanti<sup>47</sup> o nelle bizzarrie armoniche e nei *topoi* espressivi di Generali)<sup>48</sup> delle quali il gusto rossiniano ha fornito la propria chiave di lettura e, di conseguenza, una sintesi senza precedenti. Per questo motivo – e per la comune applicazione su un medesimo testo drammatico – il caso di Mosca può servire quale campione attendibile nel fornire un’idea abbastanza precisa sulla distanza tecnica che divide il linguaggio rossiniano da quello degli italiani dell’ “Interregno”, a lui contemporanei o immediatamente precedenti<sup>49</sup>.

A tal proposito, merita spendere qualche riga su Pietro Generali. Il compositore piemontese è tra i più interessanti (e più “rossiniani”) allora contemporanei<sup>50</sup>. Il terzetto “Giusto ciel” dalla già citata

---

<sup>45</sup> Per una lettura non solo in chiave storico-letteraria, illuminante sul *plot* della donna rapita e/o in mani straniere, CESARE QUESTA, *Il ratto dal serraglio Euripide, Plauto, Mozart*, Urbino, Quattroventi, 1989

<sup>46</sup> Un buon esempio per capire affinità e differenze tra la scrittura di Cimarosa e Rossini (in linea con quanto finora esposto) può essere il confronto dell’architettura tematica, armonica e formale nel duetto “Se fiato in corpo avete” dal *Matrimonio segreto* con l’omologo “Un segreto d’importanza” dalla *Cenerentola*.

<sup>47</sup> G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini*, cit, p. 645.

<sup>48</sup> Stendhal è testimone principe di quanto Rossini fosse debitore di Generali: nella *Vita di Rossini*, parlando dell’espedito (poi usato anche da Verdi in *Rigoletto*) che in *Otello*, sulle parole “Empia ti maledico” risolve in una improvvisa esclamazione all’unisono del Coro su contemporaneo intervento degli archi in tremolo e del rullo dei timpani, egli afferma “Rossini rubò questo passo all’Adelina di Generali”. Niente di più vero: Scena 7, terzetto “Giusto ciel”, batt. 162.

<sup>49</sup> Il confronto con Mosca è foriero anche di un altro gustoso esempio sull’asse tradizione vs innovazione: il grande brano con coro riservato da Anelli alla protagonista nel secondo atto (“Pronti abbiamo e ferri e mani / Pensa alla patria”) è trattato da Mosca come semplice aria, mentre Rossini imbastisce un sontuoso e più moderno Rondò.

<sup>50</sup> L’importanza della figura di Pietro Generali venne riconosciuta più all’epoca che, ingiustamente, ai nostri giorni: egli “diede una scossa allo stile” (“Antologia: giornale di scienze, lettere e arti”, Firenze: Gabinetto scientifico e letterario di G. P. Vieusseux, 1822, tomo VI, pp. 130-131) collocandosi “*du juste milieu* tra i barbassori Paesiello e Cimarosa, e gli azzimati Rossini, Bellini e simili” (“Gazzetta piemontese”, 3 gennaio 1832, n.2 p.11). Fu “il primo che prendesse le mosse in ciò che chiamasi ristauramento della musica” (GIACINTO AMATI, *Ricerche storico-critico-scientifiche sulle origini, scoperte, invenzioni e perfezionamenti fatti nelle lettere, nelle arti e nelle scienze; con alcuni tratti biografici della vita dei più distinti autori nelle medesime*, Milano: Pirota, 1829, vol. III, pp.267-268). Generali venne



*Adelina* ad esempio, è un brano che potrebbe facilmente essere ascritto alla penna rossiniana, data l'assoluta affinità di vocabolario musicale; vi si ritrovano tutta una serie di tratti (nell'orchestrazione, nel profilo dei temi, nella condotta delle voci, nelle scelte ritmiche, nelle cadenze) che sono altrettanti attributi della scrittura del Pesarese. Non è questa la sede di un confronto stilistico approfondito tra i due <sup>51</sup>, tuttavia la somiglianza è stupefacente ed il brano meriterebbe un'edizione integrale <sup>52</sup> (per evidenziarne l'assimilabilità di linguaggio col Rossini 1810 – 1813), potendo collocare senza remore il musicista biellese – in un ipotetico podio riguardante le influenze di altri compositori sul Nostro – certamente alla pari di Mozart, Mayr o Cimarosa. Volendo però indagare sulle differenze insite in questa eufonica somiglianza espressiva, esse sono le solite emerse nei confronti con Mozart o Mosca: nella “rossiniana” musica di Generali mancano totalmente quegli espedienti di esasperante germinazione motivica, cogente coesione armonica e reale compattezza formale che caratterizzano così fortemente la scrittura del Pesarese, e i giudizi espressi su Mayr e colleghi si potrebbero estendere – seppur consci del suo indubbio merito - anche a lui. Alcune particolarità che riecheggiano nell'arsenale musicale rossiniano sono in verità presenti (ad es. anche in Generali le modulazioni al terzo grado non sono una rarità, così come non lo è l'uso di certi ostinati), ma non presentano la coerenza stilistica e costruttiva che ritroviamo invece in opere quali *Barbiere* o *Italiana*.

---

giustamente considerato “l'autore dei primi passi a quelle riforme che iniziò con l' *Adelina*, e che il divin Pesarese compì” (GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, a cura di L. Nicolosi e S. Pinnavaia, Lucca, Pacini-Fazzi, 1981, p.226).

<sup>51</sup> Su *Adelina* si veda FEDERICO GON *Adelina e Angelina: Eugenia Tadolini vs Maria Malibran* in “*Malibran*”, atti del convegno in occasione del II centenario della nascita, a cura di Piero Mioli. Bologna, Accademia Filarmonica, 30-31 maggio 2008, Edizioni Patron 2010, pp. 431-440; su Generali ALBERTO GALAZZO, *Pietro Mercandetti Generali: tra i barbassori e gli azzimati*, Magnano, Musica antica a Magnano, 2009.

<sup>52</sup> Nel testo di Galazzo si trovano esempi musicali sia di partiture che di ascolti relativi a Generali, reperibili anche sul sito [www.galazzo.it](http://www.galazzo.it)

## 5.6 Concludendo

È proprio in virtù dello scarto stilistico comunque reperibile in modelli dall'elevato grado di affinità che si è tentato di indagare se l'ombra del *Kapellmeister* degli Esterházy può essersi effettivamente infiltrata nel *mare magnum* della drammaturgia rossiniana, contribuendo significativamente a diversificare lo stile del *Tedeschino* da quello dei suoi contemporanei. Indagare le forme e i contenuti del teatro d'opera (in specie quello italiano) con la presunzione che essi potessero assurgere fin dalla prima rappresentazione di un lavoro, ad un qualcosa di accomunabile ad un *urtext* univoco ed immutabile è - prima ancora che utopistico – antistorico<sup>53</sup>; ne consegue che l'estrema mutevolezza di un singolo lavoro (soggetto alle contingenze del momento, tagli, aggiunte, puntature, revisioni e quant'altro) indebolisce la nostra idea di opere costruite secondo forme ferree, circolarità interne e studiati rimandi armonico-tematici. Ciò è vero in termini di prassi, non di creazione artistica: se il compositore era conscio del probabile destino cui lo spartito andava incontro una volta allontanatosi dalla propria supervisione, è altrettanto vero che ogni autore difendeva il proprio operato da mutilazioni e stravolgimenti rivendicandone l'appartenenza ad un ordine creativo ben preciso e mirato alla coerenza semantico-musicale<sup>54</sup>; *mutatis mutandis*, risulta comunque utile indagare la scrittura dell'autore a prescindere dagli adattamenti (autografi o meno) occorsi in tempi anche di poco successivi alla prima rappresentazione.

Nel capitolo 2.3.1 si erano già enumerati i quattro principi che governano la scrittura musicale di Haydn, brevemente **1** - il principio di unitarietà (tutto deriva da pochissimo materiale iniziale) **2** - di ridondanza (il materiale viene ripetuto non tanto da risultare stucchevole) **3** - di variazione (non solo tematica ma anche omissivo e/o aggiuntivo) e **4** - normativo (ogni violazione delle buone norme compositive non viene giustificata o preparata, bensì compensata nel prosieguo della composizione); così come nei casi esposti nel citato capitolo, anche qui, confrontando questa griglia con quanto trapelato dall'analisi dei numeri rossiniani appena conclusa, non poche risultano essere le relazioni.

In termini di forma, oltre al sonatismo a tratti imperante<sup>55</sup>, si è visto come nel *Barbiere* vi siano degli accorgimenti strutturali particolarissimi, quali l'inversione dei temi nella ripresa del Quintetto

---

<sup>53</sup> L'intero volume di Gossett "Dive e maestri" è improntato alla disamina di numerosi casi relativi alla presente, cruciale problematica.

<sup>54</sup> È noto a tal proposito il pensiero verdiano: "[...] dico francamente che le mie note o belle o brutte che sieno non le scrivo a caso, e che procuro sempre di darle un carattere" (lettera a Carlo Marzari, 14 dicembre 1850, in *Verdi, Lettere*, a cura di Michele Porzio, Milano, Mondadori, 2001)

<sup>55</sup> Tanto bitematico quanto monotematico: si vedano rispettivamente nel *Barbiere* le prime sezioni del Finale I e del Quintetto

(che da  $b - c$  diviene  $c - b$ ), o la variazione della ripresa nel Quintetto e nel Finale I con materiale proveniente dalle brevi sezioni di sviluppo (rispettivamente le sezioni  $f$  ed  $h$ ) – né più e né meno di quanto accade nella sezione del ponte delle sue sinfonie avanti l'opera - o ancora, nell'Introduzione dell'*Italiana*, l'omissione nel *Più mosso* della ripetizione della sezione L (“Ma che testa stravagante”), passando la seconda volta direttamente a “Più volubil d'una foglia”.

Ciò, oltre che già familiarmente associabile ad esempi haydniani (si vedano i capitoli 3 e 4) è in stretta correlazione al terzo ed al quarto dei precetti sopradetti, secondo una prassi alla quale l'Haydn sinfonista e quartettista ci ha ormai abituati.

Armonicamente, la terza risulta essere la regina incontrastata delle relazioni tonali non solo tra movimenti ma anche tra i singoli *bricks* che li compongono, assurgendo a vero e proprio mattone fondante della maggior parte delle parabole armoniche dei numeri musicali; ecco dunque fare capolino una particolare visione del principio numero 1, relativo non al materiale motivico in sé, bensì all'organizzazione dello stesso tramite un unico intervallo caratteristico al quale tutto si riconduce, già visto come altamente connotativo dell'organizzazione armonico-formale dell'autore della *Creazione*.

Il trattamento, o meglio la germinazione tematica è tra le sorprese maggiori della presente analisi; un piccolo gesto, talvolta al limite del banale come una scala, una triade o un semitono diviene in mano a Rossini il pilastro del suo universo motivico, grazie ad una coerenza che richiama immediatamente l'analogo modo di operare di Haydn (abile come nessuno nel dare compattezza ad un brano basandosi su un breve ed insignificante gesto musicale dal quale tutto trae origine).

È l'applicazione letterale e meglio riuscita sia del principio numero 1 che della distinzione tra *fortspinnung* mozartiana ed *entwicklung* haydniana<sup>56</sup>. Le conseguenze di ciò sono la maggior facilità nel creare delle ripetizioni cicliche del materiale tematico (ad es. l'inciso  $c$  nell'*Andantino* del Quintetto del *Barbiere*, in linea coi principi nn. 1 e 3) nonchè una ripetitività al limite del tollerabile di certe formule motiviche (es. ne “La calunnia è un venticello”, la sezione C); al pari di quanto detto per Haydn, in Rossini il labile confine tra coesione ed ossessione è rappresentato dal secondo principio, lo stesso che tra gli altri salva il IV movimento della sinfonia n. 88 dall'essere percepito come un' insostenibile e martellante ossessione musicale.

Non ultimo in ordine di importanza, il problema della retorica musicale, anche nell'ormai nota accezione “terziaria”; nel *Barbiere di Siviglia* si è visto come i rimandi tematici ed armonici

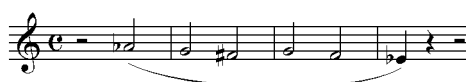
---

<sup>56</sup> § 2.4.2

colleghino non sole porzioni distinte di un singolo numero <sup>57</sup> ma anche aree diverse e drammaturgicamente distanti. Si pensi alla somiglianza dell'inciso che accompagna le parole "Uno alla volta, per carità" nella cavatina di Figaro (bb. 205-208)



con "Si riduce ad impazzar" della stretta del Finale I (bb.100-102)



o della simile figurazione presente nell'Introduzione (su "Piano pianissimo")



quanto nel Marziale del Finale I (su "Chi è costui? Che brutta faccia!")



Anche i perentori accordi che chiudono l'Andante maestoso in "A un dottor della mia sorte"



si riproporranno di lì a poco, quando il tutore ribadisce il suo *status* sociale e la corretta pronuncia del suo nome al conte travestito da soldato, sempre nel *Marziale* del Finale I (sul triplice "Dottor Bartolo!"),



i quali a loro volta richiamano l'*incipit* del Finale stesso (§ 5.2) - un'esaltazione della triplicità rituale, comune a questi esempi <sup>58</sup> - quasi che il Finale intermedio possa rappresentare non solo il

<sup>57</sup> L'elenco dei singoli numeri caratterizzati da una manciata di idee di fondo potrebbe annoverare anche la Sinfonia (scala asc. e disc. + triade), "Ecco ridente in cielo" (scala asc.), "Se il mio nome saper voi bramate" (scala + triade), "Una voce poco fa" (scala + triade), "All'idea di quel metallo" (scala + triade), "Dunque io son, tu non m'inganni" (scala), etc...

<sup>58</sup> Nei quali vi è la somma di due *topoi* riconoscibili nella ritualità melodrammatica, ossia l'uso di ottave vuote (sintomo di *grandeur*, reale o come in questi casi, simulata) e la loro triplice scansione, propugnativa ed imperativa; a tal

nodo cruciale dello svolgimento drammatico ma anche una sorta di crogiolo tematico dell'intero primo atto.

I rimandi non si esauriscono qui: ecco come lo scioglilingua di “Questa bestia di soldato”



sia stretto parente del bofonchiare di Bartolo su “Signorina un'altra volta / quando Bartolo andrà fuori”



mentre una modesta *eco* dell'acquazzone che segue l'aria di Berta si può cogliere (per altri versi, nel turbinoso ponte della sinfonia) anche nella cabaletta “Zitti zitti piano piano”, simili nell'orchestrazione (alternanza di archi in pizzicato su battere e levare) e nel descrivere la cornice atmosferico della vicenda.

Rosina  
Conte  
Figaro  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello & Basso

zit - ti piz - no zit - ti  
zit - ti pia - no zit - ti  
zit - ti pia - no zit - ti pia - no

La figurazione dei violini II e viole nell'*Andante* del medesimo terzetto, sulle parole “Guarda guarda il mio talento”

proposito si veda MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003, pp. 125 e sg.

Figaro  
len - to guar-da guar-dai mio ta len - to

Violin I

Violin II

Viola

Cello & Basso

si era già udita, affidata ai violini divisi, nel *Moderato* della citata aria della lezione (su “Non temer, ti rassicura”)

Violin I

Violin II

Viola

Cello & Basso

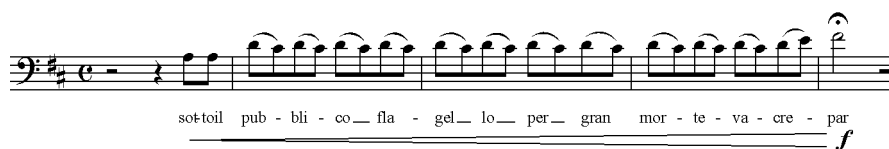
Vi sono poi dei casi più tecnici, legati alle contingenze compositive, i quali contribuiscono ugualmente alla fitta rete di relazioni retoriche dell’opera; l’identico *milieu* che avvolge le sfavillanti sezioni di “Largo al factotum” e la Stretta dell’Introduzione (“Mille grazie mio signore”), la costruzione di porzioni di arie con notevoli ribattuti di un’unica nota (“La calunnia è un venticello” e “Numero quindici / a mano manca”).

È facilmente rilevabile come tutti questi rimandi rispondano a caratteristiche drammaturgiche, talvolta legate ad un personaggio (es. Rosina) o a sottolinearne un comportamento (la confusione ed il chiacchiericcio che accomuna “Questa bestia di soldato” ed il passo dell’aria di Bartolo); anche il semplice uso di artifici contrappuntistici, come i frequenti piccoli canoni strumentali che introducono le cavatine di Figaro, Rosina, l’Introduzione ed il Finale primo rientrano nel bisogno consapevole di evidenziare quei dati luoghi del melodramma punteggiandoli con dei *markers* riconoscibili, senza rinunciare alla loro efficacia espressiva. Un esempio per tutti si ha confrontando due arie già abbondantemente prese in esame - le cavatine di Bartolo e Basilio - osservate stavolta con occhio più attento a coglierne le similitudini: “A un dottor della mia sorte” sembra la risposta di

Bartolo a “La calunnia è un venticello”. Il tutore, seppur non convinto dai subdoli metodi del furbo maestro di musica, ne risulta evidentemente colpito, tant’è che per la prima volta nell’opera si dimostra quasi violento con la pupilla, sia in termini di *decibel* (è il primo *ff* che la sua parte incontra) che di schietta rudezza (i blandi rimproveri del recitativo di poco seguente l’Introduzione non sono nulla a confronto), quasi avesse imparato la lezione del “colpo di cannone” impartitagli dallo squattrinato abate. La sfuriata di Bartolo ricalca l’aria di Basilio in molti punti, a cominciare dall’esergo iniziale scollegato dal resto, proseguendo sino all’*acme* in *ff* centrale (“Come un colpo di cannon” ~ “In sua camera serrata”, bb. 115 e ss.); vi è anche l’utilizzo di incisi simili, quali l’ostinato su “I confetti alla ragazza” ed il citato ostinato di “Piano piano, terra terra”<sup>59</sup> da “La calunnia è un venticello”



o la notevole somiglianza nell’uso dell’orchestra e della registro acuto delle due tessiture in “Sotto il pubblico flagello”



e nell’iterato “Si” di Bartolo



Si può perciò parlare di connessioni retoriche “terziarie” tra queste due arie, al pari delle relazioni già viste due paragrafi orsono, le quali sottolineano una volta in più l’estrema volontà di coesione e coerenza che Rossini impugna come arma tra le principali nella scrittura di un melodramma.

Il fatto che numerose parti del *Barbiere* siano degli autoimprestiti da lavori precedenti potrebbe essere in linea con la prassi riscontrata nelle sinfonie (§ 3), il cui riciclo dei temi da parte di Rossini è motivato dall’aderenza del tassello al linguaggio del nuovo brano; similmente, anche qui incisi e temi si inseriscono nel tessuto connettivo dell’opera solo previo adattamento: un caso su tutti è il citato ostinato dell’aria di Bartolo su “I confetti alla ragazza”. Nella sua posizione originaria (il duetto Sofia-Gaudenzio “È un bel nodo” da *Il signor Bruschino*, n.7) il profilo melodico è identico, ma è del tutto assente la figurazione a note ribattute (anzi, vi è un’ampia legatura di frase): un

<sup>59</sup> Un’altra similitudine intercorre tra l’andamento del suddetto inciso della “calunnia” e quello che, nella Stretta del Finale primo, denota le parti di Berta+Rosina (poi Almaviva+Figaro) su “Alternando questo e quello / pesantissimo martello”, simili nel profilo melodico ascendente per terze su pendolarità tonica-dominante: forse espressione di una simile situazione di apparente e nervosa quiete, pronta di lì a poco a deflagrare (come nell’aria di Bartolo).

adattamento necessario per correlarlo al contesto tematico-espressivo del *Barbiere* e nella fattispecie della “Calunnia”<sup>60</sup>. Che tutto questo materiale eterogeneo possa adattarsi in maniera così esemplare ad un nuovo unico contesto drammaturgico è sintomo che la scrittura rossiniana soggiace a dei rapporti costruttivi rigorosi e costanti (unitarietà ed estrema coesione, come nelle sinfonie e nelle *Sonate a quattro*) la cui modularità ed intercambiabilità permette il riutilizzo delle parti senza il venir meno dei principi di base. È per questo che tale prassi si diversifica assai da quella dei colleghi, abituati sì al riciclo, ma di intere sezioni e numeri: cesellare la drammaturgia con piccoli inserti è compito assai più arduo che rimpiazzarne per intero una parte, ed è possibile solo se il linguaggio di base è il medesimo, o se il vecchio materiale possiede delle caratteristiche intrinseche che ne consentono la facile adattabilità

Estendendo lo sguardo anche a questi ultimi aspetti, il *modus operandi* è assai affine a quello haydniano e lo si denota in tutta una serie di atteggiamenti compositivi che sono profondamente correlati a certe peculiarità dello stile dell'autore della *Creazione* - § 3 e 4 – non associabili né alla produzione mozartiana né tantomeno a quella degli italiani coevi (il sinfonismo latente che traspare nell'uso della *forma sonata*, gli stretti rapporti di terza, la germinazione motivica stringente e la sua ferrea coesione, le connessioni dovute alla retorica di stampo “terziario”). In alcuni ambiti della scrittura del Pesarese sono riconoscibili le eredità di Mozart e degli altri illustri contemporanei; tuttavia nei tratti salienti e peculiari che ne contraddistinguono inconfondibilmente lo stile operistico tale lascito risulta commisto ad altre pratiche, più facilmente reperibili in Haydn.

L'unicità della penna rossiniana fa sì che “La calunnia è un venticello” o i passi dell' *Italiana in Algeri* si differenzino fortemente dagli omologhi brani di Paisiello e Mosca, e la natura di tali differenze intrinseche è la medesima che ne caratterizzava la produzione strumentale, distinguendola da quella dei contemporanei: l'assorbimento profondo degli stilemi della *Wiener Klassik*, nella fattispecie quelli di uno tra i suoi esponenti maggiori.

---

<sup>60</sup> Oltre al caso citato, al noto *Temporale* ed alla sinfonia, altri autoimprestiti riconoscibili sono: il tema di “Piano pianissimo” dell'Introduzione (Coro dell'atto II, “In gran segreto”, *Sigismondo*), “Ecco ridente il cielo”, sempre dall'Introduzione (coro “Sposa del grande Osiride”, *Aureliano in Palmira*), “Io sono docile” dalla cavatina di Rosina (“Non lasciarmi in tal momento”, Gran scena di Arsace, *Aureliano in Palmira*), ostinato della “Calunnia” (duetto Aldamira-Ladislao “Perché obbedir disdegni”, *Sigismondo*), “Ah tu solo amor tu sei” dal duetto Rosina-Figaro (aria di Fanny “Vorrei spiegarvi il giubilo”, *Cambiale di matrimonio*), “Dolce nodo avventurato” (“Voi che amate compiangete”, cantata *Egle ed Irene*), “Di sì felice innesto” (“” E qual cagion si insolita”, cantata *L'aurora*).



## “Di sì felice innesto...”

Come anticipato nell'introduzione ed a dispetto della notevole mole di dati presi in esame, l'argomento Haydn–Rossini non può considerarsi concluso; troppo vaste le relazioni possibili e gli ambiti di indagine che intercorrono tra questi due autori, troppo ingente il portato haydniano allo stile del XIX secolo, troppo indipendente l'estetica musicale del Pesarese. La partita si gioca sul mutare di due secoli mai come in questo caso “l'un contro l'altro armati”, il Settecento illuminista proteso verso l'Ottocento romantico, a sua volta in conflitto con quanto occorso prima della Rivoluzione; schizofrenia anacronistica ben esemplificata da Napoleone stesso, amante delle cantilene napoletane di Paisiello e Piccinni più che della rumorosa orchestrazione di Cherubini, non accortosi di “essere stato proprio lui a distruggere il mondo in cui potevano prosperare le dilette ariette del bel canto settecentesco”<sup>1</sup>.

L'Ottocento musicale – o perlomeno la sua prima metà – è stato definito con notevole sagacia e sensibilità estetica “l'età di Beethoven e Rossini”<sup>2</sup>; il tassello che questo studio può apportare a tale visione è da intendersi nella stessa ottica. Se le radici dello scarto che intercorre tra Rossini ed i contemporanei affondano anche nel mondo della *Wiener Klassik*, esse lo accomunano proprio all'autore della *Nona*, e permettono di ricondurre i due poli estetici al minimo comun denominatore haydniano - precedente riconosciuto e riconoscibile dello stile di Beethoven – riducendone la dicotomia. L'obbiettivo iniziale è stato quello di appurare la filiazione rossiniana in virtù del suo essere diverso dagli altri – e quindi, *Tedeschino*”; la conseguenza diretta è che la prospettiva di un primo Ottocento largamente debitore nei confronti del *modus operandi* di Haydn è possibilità da tenere in una certa considerazione.

Per quanto il discorso odori di teleologico, il dato sensibile è quanto mai rilevante e si inserisce in un filone di inferenze, influenze e rimandi ben più ampio: Haydn, allievo di Porpora ed ispirato dall'opera italiana del Settecento per definire i canoni dello stile classico, che a sua volta influisce con il suo lavoro su colui che ha posto le basi dell'opera italiana dell'Ottocento. Ce ne sarebbe abbastanza per perdere il lume della ragione, qualora si avesse la presunzione di produrre uno studio con postulato di completezza; come detto, non è questo il caso. La presente indagine funge

---

<sup>1</sup> MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 255

<sup>2</sup> CARL DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, EDT, 1990, p. 23

da perlustrazione di un mondo sino ad ora scarsamente esplorato, ma che può dare i suoi frutti: l'aver potuto tessere una tela di rimandi tra questi due giganti della storia della musica - lungi dalla sterile proclamazione di debiti artistici, furti intellettuali, calchi strutturali *et similia* – è da ritenersi, spero, una piccola conquista.

Nel titolo di questa chiosa conclusiva, preso a prestito – poteva essere diversamente? – dal finaletto che chiude il *Barbiere di Siviglia*, risiede *in nuce* l'idea che ha mosso ogni singola istanza della ricerca: il tentativo di illustrare come la pianta dell'opera italiana, affievolitasi ma assolutamente non seccatasi con la scomparsa di Cimarosa, abbia potuto rinvigorirsi grazie all'innesto del sinfonismo tedesco, portando a nuove prospettive drammaturgiche, espressive e comunicative.

Pur conoscendo pochi dettagli dei contatti che il giovane Rossini ebbe col repertorio haydniano (§1) le affinità di scrittura col mondo della *Wiener Klassik* appaiono notevoli; si ribadisce tuttavia che non una riga è da intendersi quale prova schiacciante, bensì come constatazione di atteggiamenti simili in situazioni simili, talvolta irreperibili in altri autori all'infuori di questi.

La *querelle* storico-musicale tra Italia e Germania, tra nord e sud delle Alpi, è questione trasversale e mai sopita<sup>3</sup>, che però non toccava minimamente il vasto ingegno di questi due autori. È curioso notare come entrambi, ormai nell'autunno dei propri giorni, rimpiansero di non aver potuto in gioventù studiare ed approfondire la propria arte nelle peculiarità di questi due paesi, assetato l'uno di melodia italiana, l'altro di armonia tedesca: ciò indica una volta in più come certe risibili distinzioni vadano in secondo piano di fronte all'opera di talenti superiori relegando l'appartenenza a questa o quella scuola nell'ambito dell'ideologia.

Carlo Michelstaedter – filosofo italiano di famiglia ebrea tedesca, lucido pensatore goriziano del primo Novecento – sosteneva che “lo schizzo mette l'anima dell'artista molto più a nudo che l'opera d'arte”<sup>4</sup>; confido che questo lavoro (più simile ad un bozzetto che ad un dipinto compiuto) possa godere di simile sorte, illustrando le profonde affinità tecniche tra Haydn e Rossini le quali, nascoste da vesti musicali eccelse, rischiano talvolta di passare inosservate.

---

<sup>3</sup> *Querelle* sempre d'attualità, se ancora il tardo Verdi venne accusato di essere divenuto “tedesco” e “imitatore di Wagner”, o se nel 2013 si fanno polemiche per l'apertura dell'anno giubilare verdiano alla Scala con *Lohengrin*.

<sup>4</sup> *Sfugge la vita: taccuini e appunti di Carlo Michelstaedter*, a cura e con saggio introduttivo di Angela Michelis; trascrizione dei testi dai manoscritti e note di Rinaldo Allais; postfazione di Marco Cerruti. Torino, Aragno, 2004, p. 38





## BIBLIOGRAFIA

### Haydn e la *Wiener Klassik*

#### Biografie e saggi storiografici

BASSO Alberto, *Un'iniziativa della massoneria: la rappresentazione dell'Armida di Haydn a Torino nel 1804* in "Analecta Musicologica" 22. Regensburg, Laaber Verlag, 1984

CARPANI Giuseppe, *Le Haydine, ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano, Silvestri, 1812

DIES Albert Christoph, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen*. Wien, Camesinasche Buchandlung 1810.

GOTTI Tito, *Beethoven a Bologna nell'Ottocento* in "Nuova Rivista Musicale Italiana" VII, 1973, pp. 3-38

GRIESINGER Georg August, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, "AMZ" XI, 1809 nn.41-47, 49; poi Breitkopf&Härtel, 1810.

LANDON, Howard Chandler Robbins, *Haydn. Chronicles and Works*, 5 voll. London, Thames and Hudson, 1976-1980

LANDON, Howard Chandler Robbins e JONES David Wyn *Haydn His Life and Music*, trad. italiana *Haydn, vita ed opere*. Milano, Rusconi, 1988

RICCIARDI Simonetta, *La fortuna di Haydn in Italia nell'800*, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia e Analisi delle Culture musicali (Roma "La Sapienza") rel. Pierluigi Petrobelli e Agostino Ziino, 1995

VAN HOBOKEN Anthony, *J. Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, 3 vol. Mains, Schott, 1957-1978

#### Saggi analitici

BLUME Friedrich, *Frotspinnung und Entwicklung* in "Jahrbuch 36 der Musikbibliothek" Peters, Leipzig 1929

BONDS Mark Evan, *Haydn, Lawrence Sterne and the Origins of Music Irony* in "Journal of American Musicological Society" 44 n. 1, 1991, pp. 57-91

BRANDENBURG Sieghard, *Haydn, Mozart, & Beethoven : studies in the music of the classical period*. Essays in honour of Alan Tyson. Oxford, Clarendon, 1998

BROWN A. Peter, *The first golden age of the Viennese symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert*, Indiana University Press, 2002

CAPLIN William, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford, Oxford University Press, 1998

JENKINS Chadwick, *Recapitulation as a Process: the Augmented Second Tetrachord in the First Movement of Haydn's op. 33 n. 5* in "Studia Musicologica" 51, 2010, pp. 5-12

*Cambridge companion to Haydn*, edited by Caryl Clark. Cambridge, Cambridge University Press, 2005

- WYN JONES David, *First Among Equals: Haydn and his Fellow Composers*, pp. 45-60

- BURNHAM Scott, *Haydn and Humour*, pp. 61-76
- SCHROEDER David, *Orchestral Music: Symphonies and Concertos*, pp. 95-111
- HUNTER Mary, *The Quartets*, pp.112-123
- WEBSTER James, *The Sublime and the Pastoral in The Creation and The Seasons*, pp. 150-163

CHRISTIANSEN Paul, *The Turk in the Mirror: Orientalism in Haydn's String Quartet in D Minor, Op. 76, No. 2 ("Fifths")* in *19th-Century Music* Vol. 31, No. 3 (Spring 2008), pp. 179-192

COLLISANI Amalia, *Ironia romantica, "stile classico", rappresentazione* in "Rivista Italiana di Musicologia" XXXVII / 1, 2002, pp. 79-107

DELLA CROCE Luigi, *Le 107 sinfonie di Haydn*, Torino, Eda, 1987

DI BENDETTO Renato, *La sinfonia n.104 di Haydn: una proposta d'interpretazione*, "Analecta musicologica" 22, 1984, pp.427-436

DI SANDRO Massimo, *Come Haydn prevede l'ascoltatore. Inganno e umorismo nei quartetti Op. 76*, "Il Saggiatore musicale", XI, 2004

DOLAN Emily, *Haydn, Hoffmann and the Opera of Instruments*, "Studia Musicologica" 51, n.3-4, 2010

FINSCHER Ludwig, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts, I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zu Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 283-290

GEORGIADES Thrasybuolos, *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano* in *Mozart*, a cura di S.Durante. Bologna, Il Mulino, 1991, pp.291-315

HAIMO Ethan, *Haydn's Symphonic Form: Essay in Compositional Logic*. Oxford, Clarendon, 1995

*Haydn*, a cura di Andrea Lanza. Torino, EDT, 1999

- WHEELLOCK Grethcen, *Strategie di coinvolgimento nei Quartetti op.33 in Haydn*, pp. 12-42
- SISMAN Elaine R, *Sinfonie teatrali di Haydn*, pp. 107-156
- BROWN A. Peter, *Il "Caos" di Haydn: genesi e genere*, pp. 209-248

*Haydn and his world*, edited by Elaine Sisman. Princeton, Princeton university press, 1997

- SISMAN Elaine R, *Haydn, Shakespeare and the Rules of Originality*, pp. 3-56
- BONDS Mark Evan, *The Symphony as Pindaric Ode*, pp.131-153

*Haydn and the performance of rhetoric*, edited by Tom Beghin and Sander M. Goldberg. Chicago, The University of Chicago Press, 2007

- VAN HORN MELTON James, *School, Stage, Saloon: Musical Cultures in Haydn's Vienna*, p. 90-108
- BONDS Mark Evan, *Rhetoric versus Truth: Listening to Haydn in the Age of Beethoven* pp. 109-130
- SOMFAI Lászlò, *Clever Orator vs Bold Innovator*, pp 213-228
- SISMAN Elaine R, *Rhetorical Truth in Haydn's Chamber Music: Genre, Tertiary Rhetoric, and the Op. 76 Quartets*, 281-326

*Haydn. Due ritratti ed un diario*, a cura di A.Lanza e E.Restagno. Torino, EDT, 2001

*Haydn studies*, edited by W. Dean Sutcliffe. Cambridge, Cambridge University press, 1998

- EDWARDS George, *Papa Doc Recap Caper: Haydn and Temporal Dislexya*, pp. 245-290
- SPITZER Michael, *Haydn's Reversal: Style Change, Gesture in Haydn Studies* pp.177-217

HEAD Matthew, *Music with "No Past?" Archaeologies of Joseph Haydn and "The Creation" in 19th-Century Music* Vol. 23, No. 3, pp. 191-217

HEARTZ Daniel, *Haydn, Mozart and the Viennese School*. New York, Norton, 1995

HODGSON Antony, *The Music of Joseph Haydn: The Symphonies*. London, The Tantivy Press, 1976

KELLER Hans, *The Great Haydn Quartets: Their Interpretation*, London, Dent, 1986

KERMAN Joseph, *The Beethoven Quartets*, New York, Norton & Co., 1966

KUNZE Stefan, *Die Wiener Klassik und ihre Epoche: zur Situierung der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven in "Studi Musicali"* n. 7, (1978), pp. 237-268

NEUWIRTH Markus, *Does a 'monothematic' expositional design have tautological implications for the recapitulation? An alternative approach to 'altered recapitulations' in Haydn* in "Studia Musicologica", 51, 2010 pp.369-385

ROSEN Charles, *Lo stile classico, Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Feltrinelli, 1979

SALVETTI Guido, *Mozart e il quartetto italiano* in "Analecta Musicologica", XVIII, 1978, pp. 271-289

SCHROEDER David, *Melodic Source Material and Haydn's Creative Process* in "Musical Quarterly" 68 n. 4, 1982, pp. 496-515

SISMAN Elaine, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1993

SOMFAI László, "...They are full of invention, fire, good taste, and new effects" *Two compositional essays in the "Erdődy" quartets Op. 76*, "Studia musicologica" 51, 2010

TEMPERLEY Nicholas, *Haydn, The Creation*, Cambridge University Press 1991

WEBSTER James, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical style: Through – Composition and Cyclic integration in His Instrumental Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991

WHELOCK Gretchen, *Haydn's Ingegnous Jestings With Arts: Context of Musical Wit and Humour*, New York, Schirmer, 1992

## Rossini e l'opera italiana

### Biografie e saggi storiografici

ASHBROOK William, *Donizetti: la vita e le opere*, Torino, EDT, 1986

BEGHELLI Marco, *Bologna, nobile patria di aggressioni e di mortadelle in Gioachino Rossini 1792-1992 mostra storico documentaria*, a cura di M. Buccarelli, Perugia, Electa, 1992

BEGHELLI Marco, *Rossini, da studente a consulente onorario in "Martini docet", atti delle giornate di studio: classi, regolamenti, musicisti e musicologi per due secoli: lo stato di attuazione della riforma e prospettive di sviluppo*. Sala Bossi, 30 settembre - 2 ottobre 2004, a cura di Piero Mioli. Bologna, Conservatorio di musica Giovan Battista Martini, stampa 200

CARPANI Giuseppe, *Le rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*. Padova, Tipografia della Minerva, 1824

EMILIANI Vittorio *Il furore e il silenzio. Vite di Gioacchino Rossini*, il Mulino, Bologna, 2007

FABBRI Paolo, *I rossini, una famiglia in arte*, BCRS XXIII 1983, p.125-150

FABBRI Paolo, *I Rossini a Pesaro e in Romagna in Rossini 1792 – 1992 Mostra storico documentaria*. A cura di M. Bucarelli. Perugia, Electa, 1992

GALLINO Nicola, *Lo "scuolare Rossini" e la musica strumentale al Liceo di Bologna: nuovi documenti* in BCRS XXXIII. Pesaro, Fondazione Rossini, 1993, pp. 5-55

GIARDINI Gino, *Rossini a Lugo alla scuola dei Malerbi*, Lugo, Walberti, 1992

GIUGNI Francesco, *Agostino Triossi di Ravenna, "Amico e mecenate" di Rossini fanciullo – esule politico nel 1821 e morto in Grecia*. Forlì, Società Tipografica Forlivese, 1962

HILLER Ferdinand, *Plaudereien mit Rossini in Aus dem Tonleben unserer Zeit*. Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, riportato anche in *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, a cura di Guido Johannes Joerg, BCRS XXXII, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992

MALERBI JR. Giuseppe, *G. Rossini. Pagine segrete*, Bologna, 1921

MICHOTTE Edmond, *Visite de R. Wagner à Rossini*, Paris, Fischbacher, 1906, p.48, presente anche in LUIGI ROGNONI, *Rossini*. Torino, Einaudi, 1981

PACINI Giovanni, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Le Monnier, 1875, ristampa Sala bolognese, Forni, 1978

RADICIOTTI Giuseppe, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza sull'arte*. Tivoli, Arti grafiche Majella, 1923

STENDHAL, *Vita di Rossini*, Firenze, Passigli, 1989

TONI ALCEO, *Nuovo contributo allo studio della psiche rossiniana (I Canonici Malerbi a Lugo)*, Rivista musicale italiana, XVI, 1909, pp. 275-276

ZANOLINI Antonio, *Biografia del Maestro Gioacchino Rossini* Bologna, Zanichelli, 1875

### Saggi analitici

AA.V.V *Rossini, Donizetti, Bellini*, Milano, Ricordi, 1995

BALTAZHAR Scott L., *Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale* in "Journal of the Royal Musical Association" 116 (1991) pp. 236-66;

BALTAZHAR Scott L., *Mayr, Rossini and the Development of the opera seria Duet*, in I vicini DI Mozart cit. pp. 377-98;

BALTAZHAR Scott L., *Mayr and the Development of the Two-Movement Aria*, in "Giovanni Simone Mayr: L'opera teatrale e la musica sacra" (Bergamo, 1997) a cura di Gianfranco Bellotto, pp. 229-51

BASEVI Abramo, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859

BEGHELLI Marco, *La retorica del melodramma: Rossini, chiave di volta*, in *Gioacchino Rossini (1792-1992). Il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri. Pesaro, Fondazione Rossini 1994, pp. 49-77



- BEGHELLI Marco – PIANA Stefano, *L'equivoco stravagante*, edizione critica, Milano, Ricordi, 2002
- BEGHELLI Marco, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini* in *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2004, vol. II, pp. 894-921
- BEGHELLI Marco, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica, III: Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato. Firenze, Olschki, 2000, pp. 185- 217
- BEGHELLI Marco, *Sul ponticello: un topos musicale o un espediente drammaturgico?*, relazione presentata in occasione de "Alle più care immagini: due giornate di studi rossiniani in memoria di Arrigo Quattrocchi", Roma , Università La Sapienza, 27-28 maggio 2011
- BENT Margaret, *Il turco in Italia*, Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini. Pesaro, Fondazione Rossini, 1998
- BIANCONI Lorenzo, "*Confusi e stupidi*". *Di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di P. Fabbri. Pesaro, Fondazione Rossini, pp. 129-161
- BIANCONI Lorenzo , *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna, Il Mulino, 1993
- BISOGLI Fabio, *Schubert e Rossini* in "Nuova Rivista Musicale Italiana" n. 5, 1968, p. 4-14
- BONACCORSI Alfredo, "Prefazione" a *Gioachino Rossini, Sei sonate a Quattro* in "Quaderni Rossiniani", I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1954
- CAGLI Bruno *All'ombra dei gigli d'oro* in *Gioachino Rossini 1792-1992 mostra storico documentaria*, a cura di M. Buccarelli, Perugia, Electa, 1992
- CAGLI Bruno, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi con documenti inediti dell'impresario G.B. Benelli*, in BCRS 1981 n. 1-3, pp. 5-53
- CARLI BALLOLA Giovanni, *Rossini, l'uomo, la musica*. Milano, Bompiani 2009
- CARNINI Daniele, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800 – 1813): il finale centrale*, dissert. dott. Università "La Sapienza" di Roma, 2007,
- CASELLA Alfredo, *Una ignota "Sonata" per archi di Gioacchino Rossini* in *Rossiniana*, Bologna, R.Conservatorio "G.B.Martini", 194
- CASTELVECCHI Stefano, *Alcune considerazioni sulla struttura drammaturgico-musicale della farsa* in *I vicini di Mozart*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia 7-9 settembre 1987, a cura di M. T. Muraro e David Bryant. Firenze, Olschki, 1989, pp. 625-632
- CELLETTI Rodolfo, *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto, 1983
- DAHLHAUS Carl, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183-193; e anche Id., *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005, pp. 61-71
- DELLA SETA Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*. Torino, EDT, 1993
- "*Due boccon per mustafà*" in *L'Italiana in Algeri*, a cura di Paolo Fabbri e Maria Chiara Bertieri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1997, pp. 9-47
- EMANUELE Marco, *L'ultima stagione italiana: le forme dell'opera seria di Rossini da Napoli a Venezia*. Firenze, Passigli, 1997
- ESSE Melina , *Rossini's Noisy Bodies*, in "Cambridge Opera Journal" 21, n. 1, 2009, pp.27-64
- FABBRI Paolo, *Die Sakralmusik aus Lugo und die Jugendwerke Rossinis*, in "La Gazzetta", Deutsch Rossini Gesellschaft XI, 2001, p. 4-25
- FABBRI Paolo, *Metro e canto nell'opera italiana*. Torino EDT, 2007

- FABBRI Paolo, *Sinfonie giovanili* in Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, Pesaro, Fondazione Rossini, 1998
- FABBRI Paolo, *Rossini the aesthetician*, in "Cambridge Opera Journal", vol. 6, n. 1, 1994, pp. 19-29
- Ferdinando Päer tra Parma e l'Europa*, a cura di Paolo Russo, Venezia, Marsilio, 2008
- GALAZZO Alberto, *Pietro Mercandetti Generali: tra i barbassori e gli azzimati*, Magnano, Musica antica a Magnano, 2009
- GALLARATI Paolo, *Dramma e Ludus dall'Italiana al Barbiere in Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*. Torino, Einaudi, 1977, pp-237-280
- GALLARATI Paolo, *Musica e maschera: Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984
- GALLINO Nicola, *Di sei sonate orrende: alcuni aspetti stilistici e strutturali delle Sonate a quattro di Gioacchino Rossini*. Torino, Artale, 1990
- GAVAZZENI Gianandrea, *Falstaff*. Bologna, Pendragon, 2007
- GON Federico, *Adelina e Angelina: Eugenia Tadolini vs Maria Malibran in "Malibran", atti del convegno in occasione del II centenario della nascita*, a cura di Piero Mioli. Bologna, Accademia Filarmonica, 30-31 maggio 2008, Patron 2010, pp. 431-440
- GOSSETT Philip, *Dive e maestri: l'opera italiana messa in scena*, Milano, Il Saggiatore, 2009
- GOSSETT Philip, *Le Sinfonie di Rossini*, in BCRS, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979
- Il barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Alberto Zedda. Milano, Ricordi. 1969
- ISOTTA Paolo, *I diamanti della corona. Grammatica del Rossini napoletano in Mosè in Egitto - Moïse et Pharaon - Mosè*, UTET, Torino, 1974
- ISOTTA Paolo, *Per una lettura del "Turco in Italia"* in "Nuova Rivista Musicale Italiana", XIX, 2 1985, pp. 227-253
- I vicini di Mozart*, a cura di Maria Teresa Muraro, David Bryant. Firenze, Olschki, 1989
- KRETZSCHMAR Hans, *Die musikgeschichtliche Bedeutung S. Mayrs*, "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", 1904
- LAMACCHIA Saverio, *Il vero Figaro o il falso factotum: riesame del Barbiere di Rossini*, Torino, EDT, 2008
- LIPPMAN Friedrich, *Versificazione Italiana e ritmo musicale*, Napoli, Liguori, 1986
- L'italiana in Algeri*, Edizione critica a cura di Azio Corghi, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979
- OSBORNE Richard, *Off the stage in Cambridge Companion to Rossini*, edited by Emanuele Senici. Cambridge, Cambridge University Press 2004, p. 124-138
- PAGANNONE Giorgio, Tra «cadenze felicità felicità felicità» e «melodie lunghe lunghe lunghe». Di una tecnica cadenzale nel melodramma del primo Ottocento, "Il Saggiatore musicale", IV, 1997, pp. 53-86
- PIPERNO Franco, *Il Mosè in Egitto e la tradizione napoletana di opere bibliche in Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena: convegno internazionale di studi*, Pesaro, 25-28 giugno 1992 , a cura di Paolo Fabbri. Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 255-271
- POWERS Harold S., "La solita forma" and "The Uses of Convention" , "Acta Musicologica", LIX, 1987, pp. 65-90; anche in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani - Ricordi, 1987, pp. 74-109
- RADICIOTTI Giuseppe, *Il barbiere di Siviglia, guida attraverso la commedia e la musica*, Milano, Bottega di poesia, 1923
- RUSSO Paolo, *Largo al concertato! Alle origini del quadro di stupore*, "Il saggiatore musicale" XV, 2008 n.,1, pp. 33-66

SCHIEDERMAIR Ludwig, *Beitrage zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahr. (Simon Mayr)*, Lipsia, 1907-1910

TORREFRANCA Fausto, *Strumentalità della commedia musicale : Buona figliola, Barbiere e Falstaff*, in "Rivista Nazionale del Teatro" n. 2, 1942, riproposto anche in "Nuova Rivista Musicale Italiana" 18, n. 1, 1984, pp. 4-18

TOSCANI Claudio, *Le sinfonie d'opera di Mayr*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, Atti del Convegno internazionale di studio 1995, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1997, pp. 209-227

*Verdi, Lettere*, a cura di Michele Porzio, Milano, Mondadori, 2001

## Varie

ABERT Hermann, *Mozart*, Milano, Il Saggiatore, 1984, pp. 311-316

ADLER Samuel, *Lo studio dell'orchestrazione*, Torino EDT, 2008

ATTARDI Francesco, *Roma musicale nell' Ottocento. Dalla musica vocale alla strumentale*. Padova, G.Zanibon, 1979

BACH Carl Philipp Emanuel, *Versuche über die wahre Art, das Clavier zu spielen (1753)* rist. Kassel, Bärenreiter, 1949

BARBLAN Guglielmo, *Giuseppe Cambini e i suoi scritti sulla musica, A.A.V.V. Memorie e contributi sulla musica dal Medioevo all'età moderna offerti a F.Ghisi nel settantesimo compleanno*. Bologna, A.M.I.S., 1971, pp. 295-310

BATTAGLIA Michele, *Delle accademie veneziane. Dissertazione storica*, Venezia, dalla tipografia di Giuseppe Ricotti – Giuseppe Orlandelli Editore, 1826

BERGER Peter L, *Homo ridens, la dimensione comica dell'esperienza umana*, Bologna, Il Mulino, 2006

BERGSON Henry- Louis, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, prefazione di Beniamino Placido, Bari, Laterza, 2001

BERNARDONI Virgilio, *Bonifazio Asioli e l'istruzione musicale nella Milano napoleonica*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", 4, 1994, pp.575-593

CARSE Adam, *The History of Orchestration*, Tubner & Co. 1925

DE ANGELIS Marcello, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800 - 1855*. Firenze, Vallecchi, 1978

DELLA SETA Fabrizio *Cosa accade nelle "Nozze di Figaro" II, 7-8? Problemi di teoria e analisi del melodramma*, "Il Saggiatore musicale", V, 1998, pp. 269-307.

DURANTE Sergio, *Studi su Mozart e il settecento*, Lucca, LIM, 2007

DURANTE Sergio, *Don Giovanni then and now: text and performance in Drama giocoso. Four contemporary perspectives on the Mozart/Da Ponte operas*, Leuven, Leuven University Press 2012 (Collected writings of the Orpheus institute), pp. 59-89

FRANCHI Saverio, *Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Roma, edizioni di storia e letteratura, 1994

FUX Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo novo ac certo nondum iam exacto ordinem in lucem edita*. Vienna, 1725

- GALLARATI Paolo, *Gluck e Mozart*, Torino, Einaudi, 1975
- GASPARI Gaetano, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*. Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, 1809-1943
- GIALDRONI Giuliana, *La musica a Napoli alla fine del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava* in "Fonti musicali italiane" 1, 1996, pp. 75-143
- GIRARDI Maria, *Musica strumentale e fortuna degli autori classici nell'editoria veneziana* in *La musica strumentale nel Veneto dell' 800*, a cura di Sergio Durante e Lucia Boscolo, Padova, CLEUP, 2000, pp. 479-526
- GIRARDI Maria, *Omaggi napoleonici di Francesco Caffi e accademie classiche in casa del principe Andrea Erizzo* in *L' aere e fosco, il ciel s'imbruna : arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna. atti del convegno internazionale di studi*. Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997. A cura di Francesco Passadore e Franco Rossi .Venezia, Fondazione Levi, 2000 pp. 173-199
- HEPOKOSKY James, DARCY Warren *Elements of Sonata theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press 2006
- KANT Immanuel, *Critica della facoltà di giudizio*, trad. it. di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger. Torino, Einaudi, 1999
- KENNEDY George A., *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, London, Croom Helm, 1980
- KUNZE Stefan, *Il teatro di Mozart: dalla Finta semplice al Flauto magico*, Venezia, Marsilio, 1990
- MILA Massimo, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977
- MISCHIATI Oscar, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*. Firenze, Olschki, 1984
- MONELLE Raymond, *The sense of music. Semiotic essays*, Oxford, Princeton University Press 2002
- MORTARA GARAVELLI Bice, *Manuale di retorica*, Milano, CDE, 1990
- PEYSER Joan, *The Orchestra: Origins and Transformations*. New York, Scribner's Sons, 1986
- PLATOFF John, *Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas*, Cambridge Opera Journal n.8 (1996), pp. 3-15,
- PLATONE, *Leggi*, introduzione di Franco Ferrari, premessa al testo di Silvia Poli, Roma, B.U.R. 2007
- PRINCIPE Quirino, *Mahler*. Milano, Rusconi, 1983
- QUESTA Cesare, *Il ratto dal serraglio Euripide, Plauto, Mozart*, Urbino, Quattroventi, 1989
- RADOLE Giuseppe, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste, 1750-1950* in *Itinerari del classicismo musicale : Trieste e la Mitteleuropa : atti dell'Incontro internazionale di musicologia sulla ricezione del classicismo musicale a Trieste e in altri centri della Mitteleuropea*. Trieste, 30 ottobre-1 novembre 1991, a cura di Ivano Cavallini. Lucca, LIM, 1992 pp 237-244
- SARTORI Claudio, *Il Regio Conservatorio di musica «G.B. Martini» di Bologna*, Firenze 1942
- SCANDALETTI Tiziana, *Le stampe musicali del Fondo Berti presso l'Università di Padova*, in *La musica strumentale nel Veneto dell' 800*, a cura di Sergio Durante e Lucia Boscolo, Padova, CLEUP, 2000, pp. 34-79
- SCHMALFELDT, JANET, *Cadential Processes: The Evaded Cadence and the 'One More Time' Technique*, "Journal of Musicological Research" n. 12, 1992, pp 1-51: 47
- SIRCH Licia, *Notturmo italiano. Sulla musica vocale da camera tra Sette e Ottocento* in "Rivista Italiana di Musicologia" XL, 1, 2005, pp.153-226

- STEINBECK Susanne, *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen*, München 1973
- TARUSKIN Richard, *The Nineteenth Century*, Oxford University Press, 2005
- The New Oxford History of Music*, edited by Gerald Abraham, vol. VIII, Oxford, Oxford University Press, 1982
- TORELLI Armando, *Notizie storiche, documenti, cronache sul Liceo musicale Orazio Vecchi nel 90. della istituzione: 1864-1954*. Modena, Cooperativa Tipografi, 1954
- UNGER Hans-Heinrich, *Musica e retorica fra 16. e 18. secolo*, a cura di Elisabetta Zoni, prefazione di Franco Ballardini. Firenze, Allinea, 2003
- WEBSTER James, *Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity*, "Cambridge Opera Journal", n.2 (1990), pp- 197-218
- WIDOR Charles Marie, *Technique de l'orchestre moderne*, Parigi, Lemoine & C. 1904
- WOLF Eugene K., *The Symphonies of Johann Stamitz: A Study in the Formation of the Classic Style*, Bonn, Scheltema & Holkema 1981
- ZIINO Agostino, *La "Dissertazione sullo stato attuale della musica in Italia" ( Venezia 1811) di Agostino Perotti ed una lettera inedita di Giovanni Paisiello*, in "Quadrivium", XXII, n. I, Bologna 1981
- ZOPPELLI Luca, *L'opera come racconto*, Venezia, Marsilio, 1994



## *Ringraziamenti*

Le persone che hanno reso meno pesante il fardello di questa indagine sono state molte; mi si permetta però di rendere note solo coloro strettamente correlati al mondo musicale e musicologico, riservandomi il pudore di non citare i miei affetti privati in questa sede.

Ringrazio di cuore il mio relatore, prof. Sergio Durante che sin dagli anni della magistrale mi ha seguito, consigliato e, spero, apprezzato; Philip Gossett per la sua instancabile sete di verità rossiniana, indispensabile in una tesi dai confini labilissimi ed incerti come la presente; Emilio Sala per i numerosi suggerimenti nell'ambito della retorica musicale; Reto Müller e Marco Beghelli sia per avermi fornito materiale analitico prezioso che per avermi redarguito più che giustamente in alcune fasi del lavoro; Piero Mioli per la sua infinita pazienza e sagacia, dispensatrice di consigli mirati ed utilissimi; l'amico Paolino Valenti, compagno dottorale bolognese, per il capitolo riguardante l'orchestrazione, suo splendido interesse; l'amico Cristian Cosolo, per gli esempi musicali e la loro realizzazione informatica; Emanuele Senici, Saverio Lamacchia, Bruno Cagli e Laszlo Somfai per alcuni suggerimenti determinanti in fase di impostazione metodologica; gli amici Antonino Fogliani e Giampaolo Bisanti, maestri direttori di vaglia, per la loro sapienza e per la conoscenza della prassi esecutiva e del vasto repertorio; i maestri Azio Corghi, Mauro Bonifacio, Lorenzo Ferrero e Fabrizio De Rossi Re, compositori di fama e didatti formidabili; Agostino Ziino, impareggiabile studioso che ho avuto la ventura di conoscere ed apprezzare anche come amico.

In ultimo quattro persone che non ho potuto contattare, le quali sarebbero state preziosissime per il risultato finale di questo lavoro: due sono Howard Chandler Robbins Landon (scomparso, ironia della sorte, nel 2009, anno del bicentenario dell'amato Franz Joseph) e Charles Rosen, i quali hanno contribuito in maniera determinante al mio tentativo di comprendere la galassia haydnana e l'universo classico. Gli altri due sono, ovviamente, Haydn e Rossini.





# INDICE

<b>Premessa</b>	I
<b>1. La storia</b>	
1.1 Testimonianze dirette e fonti coeve	1
1.1.1 Ricordi rossiniani	1
1.1.2 Gli anni di studio	4
1.2 Diffusione e fortuna di Haydn in Italia tra XVIII e XIX secolo	7
1.2.1 Prime testimonianze	8
1.2.2 Bologna	8
1.2.3 Venezia	10
1.2.4 Altri centri del nord Italia	12
1.2.5 Regno di Sardegna, Granducato di Toscana, Regno di Napoli e Stato Pontificio	14
1.3 Fonti archivistiche	16
1.3.1 Bologna e l'Emilia	16
1.3.2 Venezia ed il Veneto	19
1.3.3 Altre città	20
1.4 Conclusioni	21
<b>2. Il linguaggio haydniano</b>	
2.1 Definire il codice espressivo	23
2.2 Armonia	25
2.2.1 Relazioni di terza	25
2.2.2 Circolarità armonica	28
2.2.3 Gesti iniziali armonicamente destabilizzanti	32
2.2.4 Altri <i>topoi</i> armonici	34
2.3 Forma	37
2.3.1 I principi cardine	37
2.3.2 Lettura haydniana della <i>forma sonata</i> : l'introduzione lenta	39
2.3.3 Esposizione, sviluppo e ripresa	42
2.3.4 Due opposte applicazioni dei principi cardine: <i>Grand Overture obbligata a contrabbasso</i> vs <i>Il barbiere di Siviglia</i>	43
2.4 Tematismo	47
2.4.1 Costruzione tematica	47
2.4.2 Circolarità e coesione del materiale	51
2.4.3 "Questo è un nodo avviluppato": i concertati di stupore	54
2.5 Orchestrazione e strumentazione	58
2.5.1 Aspetti generali	58
2.5.2 Distribuzione delle parti	61
2.5.3 Particolarità timbriche ed effetti caratteristici	75

2.6 Humour	90
2.6.1 Haydn, <i>homo ridens</i>	90
2.6.2 L'arte di scherzare con l'arte	92
2.7 Retorica	99
2.7.1 Innovatore audace ed oratore intelligente	103
2.7.2 <i>Loci e figurae</i>	103
2.7.3 <i>Exempli gratia</i>	108
2.8 Citazioni	113
2.8.1 Mozart, Beethoven <i>et affini</i>	113
2.8.2 Rossini <i>à la Haydn</i>	115
<b>3. Le sinfonie</b>	
3.1 Premessa analitica	121
3.2 L'archetipo	123
3.2.2 Introduzione	124
3.2.1 Esposizione	130
3.2.2 Transizione	163
3.2.3 Ripresa	164
3.3 Consolidamento dello stile	167
3.4 Allontanamento dal modello	204
3.5 Operisti coevi e precedenti	214
<b>4. Le Sonate a quattro (1804)</b>	
4.1 Storia e storiografia	219
4.2 Analisi	222
4.2.1 Costruzione tematica, affinità linguistiche e reminiscenze	236
4.2.2 Armonia	236
4.2.3 Forma	242
4.2.4 L'op. 76 e la retorica terziaria	248
4.3 Conclusioni	255
<b>5. Mozart e gli italiani: arie, insiemi e finali</b>	
5.1 Tra sinfonismo e drammaturgia	257
5.2 Finali d'atto	259
5.3 Insiemi e concertati	268
5.4 Tre arie per due: Bartolo vs Basilio (...e Figaro)	273
5.5 <i>L'Italiana in Algeri</i> : Rossini vs Luigi Mosca	280
5.6 Concludendo	286
<b>"Di sì felice innesto..."</b>	293

<b>Bibliografia</b>	297
<b>Ringraziamenti</b>	307
<b>Indice</b>	309
<i>Abstracts</i>	<b>313</b>



## ABSTRACTS

### Italiano

Il linguaggio musicale rossiniano è il primo pilastro sul quale si fonda la complessa architettura melodrammatica ottocentesca, una “chiave di volta” - come è stato appellato - imprescindibile nella definizione dei rapporti tra testo, musica e scena tramite la relazione segno-suono. Pur presentando vari punti di contatto con la generazione di operisti precedenti (Paisiello, Cimarosa, Fioravanti, Pavesi, Generali, Mayr, Pàer, Mosca, Morlacchi, Spontini, Cherubini, etc...) il suo stile si discosta da quello dei colleghi grazie ad una forte connotazione di equilibrio formale, di economia tematica e di coesione armonica, tanto da essere stato talvolta associato agli stilemi della musica sinfonica di matrice viennese. Tale relazione viene confermata sia da testimonianze di Rossini medesimo che dal soprannome (il *Tedeschino*) che compagni e docenti gli affibbiarono durante gli anni di studio presso il Liceo musicale di Bologna.

Questa passione per la *Wiener Klassik* significa in sostanza una stretta correlazione con i lavori di Mozart ed Haydn, per sua stessa ammissione conosciuti fin dalla giovinezza (prima a Lugo, presso la biblioteca dei fratelli Malerbi, poi a Bologna, grazie allo studio ed alla pratica personali).

L'influenza di Mozart è da ricercarsi maggiormente a livello drammaturgico (le opere del salisburghese furono per Rossini un costante miniera di spunti scenico-narrativi); ma la penna rossiniana è più complessa, ed il portato dell'autore della *Creazione* potrebbe investire il livello strutturale e compositivo.

Si è tentato perciò di ricercare nella musica di Rossini (specialmente ma non tassativamente tra il 1804 ed il 1814, anni rispettivamente delle precoci *Sonate a quattro* e del trasferimento napoletano) quali caratteristiche del suo linguaggio si potessero ricondurre alla produzione di Haydn, con particolare riferimento al repertorio allora presente in Italia (sinfonie, quartetti ed oratori).

L'*iter* dell'analisi inizia con la ricognizione delle fonti haydniane dell'epoca (ricordi rossiniani, programmi di concerti, manoscritti e stampe), cui fa seguito l'organizzazione di una griglia composta da vari parametri (armonia, tematismo, forma, orchestrazione, *humour*, retorica musicale, citazioni) entro la quale poter inscrivere lo stile di Haydn al fine di connotarne le caratteristiche salienti. Definite le specifiche del linguaggio, si sono presi in esame tre momenti tipici della produzione rossiniana quali la musica da camera (*Sonate a quattro*) strumentale (le sinfonie d'opera) e melodrammatica (arie, insiemi e finali dalle opere), analizzandone i rimandi tecnici ed espressivi con quanto riscontrato nella prassi haydniana: la presenza di soluzioni simili sia in

Rossini che nel compositore austriaco testimonia, se non una vera e propria influenza diretta (la prova della quale, alla luce dei documenti, è perlomeno utopistica) perlomeno l'adesione ad un comune vocabolario tecnico ed espressivo, lo stesso precocemente riconosciutogli da amici e colleghi negli anni bolognesi.

### English

Rossini's musical language is the first pillar which underpins the complex architecture of melodramatic Nineteenth century, a "keystone" - as has been appealed - essential in the definition of the relationship between text and music scene through the relationship sign-sound. While presenting various points of contact with the previous generation of opera composers (Paisiello, Cimarosa, Fioravanti, Pavesi, Generali, Mayr, Paer, Mosca, Morlacchi, Spontini, Cherubini, etc ...) his style differs from that of their colleagues thanks to a strong sense of formal balance, thematic economy and harmonic cohesion, so that it has sometimes been associated with the stylistic elements of symphonic music of the Viennese master. This report is confirmed both by the testimony of Rossini that the same nickname (the *Tedeschino*) that the companions and teachers give him during the years of study at the Liceo musicale of Bologna.

This passion for the *Wiener Klassik* essentially means a close relationship with the works of Mozart and Haydn, by his own admission known since childhood (in Lugo, at the library of the brothers Malerbi, then in Bologna, thanks to the personal study and practice). The influence of Mozart is to be found into dramaturgy (the works of Mozart were a constant mine of ideas scenic-narrative for him), but the pen of Rossini is more complex, and Haydn's heritage could invest structural and compositional levels.

An attempt was therefore to found in the music of Rossini (especially but not strictly between 1804 and 1814, respectively the years of *Sonate a quattro* and his transfer to Naples) what features of his language could be due to the production of Haydn, with particular reference to the repertoire at that time known in Italy (symphonies, quartets and *oratori*).

The process of analysis begins with the recognition of haydnian source of that era (Rossini's memories, concert programs, manuscripts and prints), followed by the organization of a grid of various parameters (harmony, thematic, form, orchestration, humor, musical rhetoric, quotes) within which to inscribe the style of Haydn, to finally define of the salient features. After the

language specification, it shall be considered three moments of the production of Rossini, such as chamber music (*Sonate a quattro*) instrumental (the symphonies of work) and melodramatic (arias, ensembles and *finali* in the operas), analyzing the technical and expressive references with Haydn's way of composition: the presence of similar solutions in both composers testifies, if not a real direct influence (the proof of which, in the light of the documents, is a utopia) at least the adherence to a common technical and expressive vocabulary, the same early conferred on him by friends and colleagues during Bologna's years.