

PROLOGO

Storia e teoria della coralità



III, 3
2003

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO
CENTRO STUDI GUIDONIANI

Fondazione Guido d'Arezzo

Regione Toscana, Provincia di Arezzo
Comune di Arezzo, Amici della Musica di Arezzo



Centro Studi Guidoniani

Provincia di Arezzo, Comune di Arezzo
Provincia di Ferrara, Comune di Codigoro

Fondazione Guido d'Arezzo

Fondatori

Regione Toscana

Provincia di Arezzo

Comune di Arezzo

Amici della Musica di Arezzo

Presidente

Francesco Luisi

Consiglieri

Sabrina Candi, *Provincia di Arezzo*

Massimo Conserva, *Comune di Arezzo*

Piero Fabiani, *Amici della Musica di Arezzo*

Silvio Gennai, *Amici della Musica di Arezzo*

Alfredo Grandini, *Comune di Arezzo*

Francesco Luisi, *Comune di Arezzo*

Carlo Alberto Neri, *Provincia di Arezzo*

Mario Rotta, *Regione Toscana*

Collegio dei Revisori

Maria Pilar Mercanti (Presidente), *Regione Toscana*

Barbara Dini, *Comune di Arezzo*

Piero Ducci, *Provincia di Arezzo*

Direttore artistico

Roberto Gabbiani

Commissione artistica

Giulio Cattin

Francesco Luisi

Peter Neumann

Centro Studi Guidoniani

Istituto della Fondazione Guido d'Arezzo su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millennio della nascita di Guido d'Arezzo, monaco pomposiano, nominato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Giunta esecutiva

Luigi Lucherini

Sindaco di Arezzo, Presidente del Comitato Nazionale

Enea Pandolfi

Sindaco di Codigoro, Presidente della Giunta esecutiva

Vincenzo Ceccarelli

Presidente della Provincia di Arezzo

Pier Giorgio Dall'Acqua

Presidente della Provincia di Ferrara

Elio Faralli

Presidente di Banca Etruria

Sergio Lenzi

Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara

Fabrizio Raffaelli

Direttore dell'Azienda di Promozione Turistica di Arezzo

Francesco Luisi

Presidente della Fondazione Guido d'Arezzo

Giorgio Leccioli

Tesoriere

Responsabile scientifico

Francesco Luisi

Fondazione Guido d'Arezzo

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Organo del / *Journal of the*
Centro studi guidoniani



III, 3
2003

Fondazione Guido d'Arezzo

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Organo del / *Journal of the*
Centro studi guidoniani

Rivista quadrimestrale / *Four-monthly review*

Comitato direttivo / Advisory board

Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

Redattori / Text editors

Antonio Addamiano, Paola Besutti, Rodobaldo Tibaldi

Assistente alla redazione / Editorial assistant

Cecilia Luzzi

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

News from the Guido d'Arezzo Foundation
Maria Cristina Cangelli

Consulente per la lingua inglese / English language consultant

Hugh Ward-Perkins

Sito internet / Web master

Silvia Babucci

Grafica di copertina / Cover graphic design

Laura Bizzarri

Direttore responsabile / Legal responsibility

Francesco Luisi

Redazione e direzione / Editorial office

Fondazione Guido d'Arezzo
Corso Italia 102 – I-52100 AREZZO (Italia)
tel. 0575-356203
fax 0575-324735
e-mail: fondguid@nots.it
www.polifonico.org

© Fondazione Guido d'Arezzo onlus 2003
Polifonie, periodico quadrimestrale - III, n. 3, 2003
Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo
Direttore Responsabile: Francesco Luisi
Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale
Tariffa stampe periodiche - art. 2 comma 20/C L. 662/96
DC/115/SP del 30/08/2001 - Arezzo

POLIFONIE

III, 3 - 2003

Saggi / Articles

MARCO CAPRA

Aspetti dell'impiego del coro nell'opera italiana dell'Ottocento.	Pag.	139
<i>Aspects of the use of the chorus in 19th-century italian opera</i>	"	157

PAOLO RUSSO

I «cori d'accompagnamento». Per una drammaturgia d'un «bell'ornamento»	"	175
<i>The "cori d'accompagnamento". Towards a dramaturgy of "bell'ornamento"</i>	"	215

Libri, musica e siti internet / Books, music and web

I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi	"	241
<i>The monodic and polyphonic repertories in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information draw up by Cecilia Luzzi</i>	"	245

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

News from the Guido d'Arezzo Foundation

CECILIA LUZZI

La tavola rotonda <i>Mito e maschera. Il coro come 'dramatis persona'</i> . (Arezzo, 28 agosto 2003).	"	253
<i>A round table "Myth and mask. The chorus as dramatis persona"</i> (Arezzo, 28 August 2003).	"	258
Scuola superiore per Direttori di Cori	"	261
Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i>	"	265
Indice del vol. III, 2003	"	267

MARCO CAPRA

Aspetti dell'impiego del coro nell'opera italiana dell'Ottocento

Scorrendo la trattatistica italiana del Settecento si ha la sensazione che il coro e il suo impiego operistico non costituiscano un argomento degno di trattazione né, tantomeno, un problema; sia che ci si riferisca all'opera squisitamente italiana, con la sua refrattarietà all'elemento corale, sia che il punto di riferimento vada cercato nelle esperienze riformiste, alle quali il coro deve il principale impulso all'emancipazione, della seconda metà del secolo. La situazione cambia radicalmente nell'Ottocento.

Nell'opera di ispirazione metastasiana, quand'anche i libretti talora prevedano interventi corali, la trasposizione musicale spesso li ignora o li riduce a pezzi solistici; oppure, quando tali interventi costituiscano il finale dell'opera, li traduce in pezzi a quattro voci eseguiti dai solisti. Naturalmente la prassi non esclude eccezioni, come per l'inaugurazione nel 1737 del Teatro di San Carlo di Napoli, quando i cori non vengono omissi: l'opera, *Achille in Sciro* di Metastasio con musica di Domenico Sarri, rappresenta probabilmente la prima occasione in cui viene messo in scena a Napoli un vero coro d'opera.¹ I coristi sono allievi provenienti dai vari conservatori della città; e proprio quest'ultima circostanza, che dobbiamo ritenere eccezionale, ci suggerisce indirettamente che la ragione di una siffatta pratica sminuente o addirittura liquidatoria nei confronti dei cori vada ricercata nel fatto che in molti teatri italiani dell'epoca una compagine corale semplicemente non esista. La situazione cambia gradualmente, con una significativa accelerazione impressa dalle tendenze riformatrici della seconda metà del secolo. A tal punto che, all'inizio dell'Ottocento, Napoli può vantare l'esistenza di una scuola per il coro annessa al teatro. Nel contratto d'appalto del 1812 si stabilisce infatti l'istituzione della scuola:

per i Cori, parti tanto essenziali nelle grandi Opere, il Governo stabilirà una Scuola senza predilezione nella scelta delle voci la quale sarà esercitata nel Ridotto del real Teatro, restando a carico del d.º Sig.r Impresario Barbaja sotto gli ordini del sud.º Sig.r Soprintendente, il Maestro, ed il mantenimento del locale per lo studio degli Allievi.²

¹ Cfr. HELMUT HUCKE, *L'«Achille in Sciro» di Domenico Sarri e l'inaugurazione del teatro di San Carlo*, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, vol II: *L'opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa Napoli, 1987, pp. 21-32: 28.

² Cit. in FRANCESCO DEGRADA, *Al gran sole di Rossini*, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, cit., pp. 133-168: 136.

La circostanza, cui non sono evidentemente estranee l'influenza esercitata dal decennio di dominazione francese e gli influssi dell'opera riformata,³ sembra preludere a un'epoca felice durante la quale al rilievo sempre maggiore che il coro assume nell'economia artistica dell'opera italiana corrisponda un'organizzazione didattica in grado di garantire il necessario livello qualitativo e quantitativo della compagine corale. Non sarà così, nella realtà dei fatti; al punto che la situazione dei teatri, da Napoli a Torino con poche eccezioni, costituirà una realtà sconcertante e in controtendenza rispetto al processo di generale qualificazione artistica che investirà settori fondamentali della produzione teatrale, quali l'orchestra e la messinscena.

* * *

Nel 1878, il periodico napoletano «La musica» (che insieme ad altre testate in parte già prefigura le prime pubblicazioni strettamente musicologiche degli anni '90), ripercorre il grande cammino del quale il coro è stato protagonista dal tempo in cui «i cori non predevano parte alla scena, e si limitavano a gridare: *Giuriamo, celebriamo, cantiamo, distruggiamo, combattiamo* restando però immobili; e sebbene l'arte si giovasse di far parlare le moltitudini, pure queste erano quasi d'impaccio tenendole in un riposo ridicolo, e spesso contraddittorio col concetto delle parole».⁴ Ma ora, continua il periodico, «il coro si adopera a tutt'altro scopo: esso ha una parte importante nell'azione del dramma lirico, e serve ad esprimere i sentimenti di un popolo, di un esercito, di sacerdotesse, di damigelle e di cose simili».⁵ In tal modo il coro è divenuto un capitolo a sé stante nell'economia e nella struttura dell'opera in musica, e un elemento addirittura foriero di innovazioni radicali se un altro periodico di metà Ottocento riporta voci secondo le quali Verdi si appresterebbe a «introdurre nell'arte una di quelle riforme che sarebbero di gran giovamento al teatro italiano»: vale a dire «annettere la maggior importanza dell'Opera ai cori, mentre la parte necessaria a costituire l'azione drammatica verrebbe declamata, invece di essere cantata. Così l'elemento popolare avrebbe un largo campo dove espandersi, e la musica corrisponderebbe meglio allo scopo che si ha prefisso come arte».⁶ Ancorché destituita di fondamento, la notizia è comunque emblematica di una situazione in cui viene ormai accettato il principio che il coro ha assunto un tale rilievo da essere

³ Cfr. TOBIA R. TOSCANO, *Il rimpianto del primato perduto. Dalla Rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat*, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, cit., pp. 75-118: 86.

⁴ *Ricordi dei giovani compositori. Il coro*, «La musica», III, 6, 18 marzo 1878, pp. 1-3.

⁵ *Ibid.*

⁶ *I Coristi sostegno dell'opera*, «Gazzetta musicale di Firenze», II, 14, 14 settembre 1854, p. 55.

considerato «la prima espressione poetica e musicale dei popoli», secondo la definizione fornita da un periodico milanese nel 1848.⁷ E anche Peter Lichenthal, nel suo famoso dizionario uscito nel 1826, tradisce, probabilmente in modo involontario, una certa deformazione operistica nel definire il coro come un pezzo vocale avente «per oggetto di esprimere il sentimento di un'intera moltitudine di popolo».⁸

In tale contesto appare perfettamente naturale che il coro, in tutte le sue possibili implicazioni, rientri a pieno titolo nella visione mazziniana della musica e del suo ruolo sociale.⁹ Fusione di individualità e socialità – espresse non senza qualche approssimazione e ovvietà nei concetti di melodia e armonia, di musica italiana e musica tedesca – il «dramma musicale» nuovo ed europeo propugnato da Mazzini sembra trovare nel coro un'incarnazione quasi esemplare, una sintesi perfetta espressa in quella definizione di «individualità collettiva» che lascia presagire le opere 'corali' del primo Verdi, con particolare riferimento a *Nabucco* e ai *Lombardi alla prima crociata*, ovviamente. Conviene proporre per intero il passo che Mazzini dedica al coro:

E perché – se il dramma musicale ha da camminar parallelo allo sviluppo degli elementi invadenti progressivamente la società – perché il coro, che nel dramma Greco rappresentava l'unità d'impressione e di giudizio morale, la coscienza dei più raggiante sull'anima del Poeta, non otterrebbe nel dramma musicale moderno più ampio sviluppo, e non s'innalzerebbe, dalla sfera secondaria passiva che gli è in oggi assegnata, alla rappresentanza solenne ed intera dell'elemento popolare? Oggi, il coro, generalmente parlando, è come il popolo delle tragedie Alfieriane, condannato all'espressione d'un'unica idea, d'unico sentimento, in un'unica melodia che suona concordemente su dieci, su venti bocche: appare di tempo in tempo più come occasione di sollievo a' primi cantanti, che com'elemento filosoficamente, e musicalmente distinto: prepara o rinforza la manifestazione dell'affetto o pensiero che l'uno o l'altro dei personaggi importanti è chiamato ad esprimere, non altro. Or, perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea? Perché, relativamente al protagonista o ai protagonisti, non costituirebbe quell'elemento di contrasto essenziale a ogni lavoro, drammatico, – relativamente a se stesso – non darebbe più sovente immagine, col concertato, coll'avvicinarsi, coll'intrecciarsi di più melodie, di

⁷ *Il coro*, «L'Italia musicale», I, 37, 15 marzo 1848, pp. 293-294: 293.

⁸ PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Antonio Fontana, 1826, p. 215.

⁹ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, Milano, 1836. Per le citazioni seguenti si è utilizzata l'edizione pubblicata a Milano dai Fratelli Bocca nel 1943.

più frasi musicali, intersecate, combinate, armonizzate l'una con l'altra a interrogazioni, a risposte, della varietà molteplice di sensazioni, di pareri, d'affetti e di desiderii che freme d'ordinario nelle moltitudini?¹⁰ Perché mancherebbero al genio le vie di salire musicalmente da quella inerente varietà, alla non meno inerente unità, che sgorga pur sempre certa e savia da quel conflitto di tendenze e giudizi? Perché gli sarebbe difficile, traducendo il consenso venuto a gradi e per via di persuasione, risalire all'accordo generale, unendo dapprima due voci, poi tre, poi quattro, e via così in una serie d'intonazioni ascendenti, e per un artificio simile a quello che Haydn poneva in opera, s'io ben ricordo, a esprimere nella *Creazione* il momento in cui la luce si versa dalla pupilla di Dio, su tutte cose? O perché non balzerebbe a un tratto dall'uno al tutto ogniqualvolta il consenso emerge rapido, onnipotente, come il *Mora, Mora!* di Palermo, da una ispirazione, da un ricordo di gloria, da una memoria d'oltraggio, o da un oltraggio presente? I modi d'espressione popolare e di traduzione musicale son mille; né io li so; ma il Genio li sa, o li saprà quando vorrà porvi l'animo e quando l'altre più vitali condizioni di miglioramento adempite, gli daranno conforto a sviluppare anche questa. Bensì riesciranno indispensabili alcuni miglioramenti materiali a un tempo di scienza e d'altro nei cori. Oggi, tranne in Milano, dove l'esecuzione almeno è mirabile, i cori sono quasi per tutto scelleratamente condotti.¹¹

L'accenno alla qualità dell'esecuzione con la quale Mazzini conclude le sue riflessioni si inserisce perfettamente in un *cahier de doléances* comune a tutti i commentatori lungo l'intero secolo XIX. La mancanza di una tradizione corale professionistica in ambito teatrale si riallaccia certamente al ruolo episodico e affatto secondario che il coro svolge nell'opera barocca italiana:

¹⁰ In un altro passo, Mazzini afferma: «Ogni uomo – e più evidentemente chi vien scelto ad attore di un dramma, – ha tendenze proprie, carattere proprio, stile proprio e non d'altri; è insomma un concetto che tutta una vita sviluppa. Perché non raffigurare quel concetto in un'espressione musicale appartenente a quell'individuo, non ad altri? E perché daresti uno stile di parole all'uomo, che non degnate di uno stile di canto? Perché non valervi più frequentemente e con più studio dell'istrumentazione, a simboleggiare, negli accompagnamenti intorno a ciascuno dei personaggi, quel tumulto d'affetti, d'abitudini, d'istinti, di tendenze materiali e morali che oprano più sovente sull'anima sua, e la spronano a volontà, ed entrano per sì gran parte nel compimento dei suoi destini, nelle ultime deliberazioni che hanno a sciogliere il fatto speciale rappresentato? Perché non più generi di melodia, dove son più generi di personaggi? Perché col ricorrere a tempo d'una frase musicale, d'alcune note fondamentali e piccanti, non tradireste la tendenza che più spesso li domina, l'influenza dell'organo che più spesso li sprona?» (G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., pp. 157-158). Come esemplari, sotto questo aspetto, cita i personaggi di Don Giovanni nell'opera di Mozart e di Bertram nel *Roberto il diavolo* di Meyerbeer.

¹¹ G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., pp. 159-162.

un ruolo la cui subalternità risalta tanto più al confronto della prepotente e monopolizzatrice funzione svolta dai solisti. Non è nei limiti di questa trattazione riflettere sulle cause del fenomeno: resta in ogni caso la sensazione che la massa corale sia stato probabilmente l'unico elemento rimasto escluso da quella progressiva evoluzione professionale che ha interessato l'intero sistema produttivo operistico nel complesso delle sue componenti artistiche, gestionali e manovalati, dall'avvento del teatro con fini commerciali, nel quarto decennio del Seicento, in avanti.

Si è accennato all'inizio alla sostanziale indifferenza a riguardo mostrata dalla trattatistica italiana pre-ottocentesca. Una prova ulteriore della totale insignificanza dell'elemento corale viene dal fatto che nemmeno Benedetto Marcello accenni minimamente al coro quale componente significativa della moda teatrale del suo tempo, laddove, se solo la realtà gliene avesse fornito il pretesto, certamente non avrebbe sprecato la ghiotta occasione di una caratterizzazione caricaturale dei coristi. Di tali caratterizzazioni è invece ricca la letteratura ottocentesca, che si alimenta di un'aneddotica tanto sterminata da far quasi concorrenza alle figure tradizionalmente protagoniste di tali gallerie di caratteri, o di *fisiologie* secondo la terminologia del tempo, quali sono l'*impresario* e la *prima donna*.

Con l'Ottocento, il coro sembra dunque aver acquisito un ruolo di primaria importanza nella struttura artistica e organizzativa dell'opera; ma senza che al nuovo *status* corrisponda immediatamente la necessaria evoluzione qualitativa. Tutte le fonti, sia archivistiche sia giornalistiche, concordano sulla estrazione popolare dei coristi e sulla loro mancanza di una sufficiente educazione musicale. Questa è la situazione di Torino alla metà del secolo, come viene raccontata dal compositore Luigi Rossi:¹²

I nostri Coristi non sono veramente cattivi, ma, vaglia il vero, sono ben lontani dall'esser buoni, specialmente le donne introdotte ne' nostri teatri da non molti anni. Per poco non v'ha fra i nostri coristi chi da sé solo sia in grado di studiare anche in abbozzo la parte sua; sono quasi tutti pretti orecchianti, e non pervengono a sapere discretamente la loro parte se non a forza di prove, nelle quali il povero maestro è obbligato a condurre continuamente con la sua la loro voce. Onde ne conseguita che troppo di frequente essi mancano di quella franchezza che sola può dar vita all'esecuzione; e il loro *forte* riesce o fiacco o stridulo, il *piano* (caso mai si tenti di farlo) snervato, mal sicura l'intonazione, vacillante la misura. Il poco effetto dei nostri cori deesi ripetere in gran parte anche dal numero de' coristi,

¹² Luigi Felice Rossi (Torino, 1805-1863), allievo a Napoli di Pietro Raimondi e Nicola Zingarelli, è autore di musica sacra e operistica.

scarso rispetto della vastità dei teatri, ed alla forza dell'orchestra. Venti-quattro coristi al teatro Regio sono pochi, e pochissime dodici coriste. Così a un dipresso al teatro Carignano, dove sono dodici uomini ed otto donne, e al d'Angennes, dove otto uomini formano in tutto e per tutto il complesso del Coro. Pare tuttavia che il Torinesi abbiano a ripromettersi miglior ventura nell'avvenire, dappoiché nel nuovo contratto d'appalto dei due teatri maggiori è stabilita la formazione di una scuola di canto appositamente per fornire i teatri di coristi.¹³

Il quadro che ci si presenta è tale da confermare l'idea di una concezione e una organizzazione corale ancora legate a pratiche dilettantesche dal punto di vista qualitativo e a un ruolo quantitativamente secondario nell'equilibrio delle varie componenti dello spettacolo. La circostanza che sbrigativamente si pensi di correre ai ripari fissando nel contratto d'appalto per i due teatri di pertinenza regia (il Regio propriamente detto e il Carignano) l'istituzione di una scuola per i coristi lascia comunque la sensazione che lo stato delle cose sia ancora sostanzialmente quello stigmatizzato da Mazzini quasi dieci anni prima e che le risorse siano del tutto inadeguate alle esigenze espresse dai compositori. Giova ricordare che, quando Luigi Rossi delinea la situazione torinese, nel 1845, Verdi ha già composto *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata* ed *Ernani*, opere nelle quali il coro svolge una funzione primaria sotto ogni aspetto. Markus Engelhardt ha analizzato le diverse modalità di utilizzo del coro nelle opere del giovane Verdi, dall'esordio con *Oberto conte di San Bonifacio* nel 1839 a *Stiffelio* nel 1850.¹⁴ La classificazione che ne deriva mette in luce la ramificata presenza dell'elemento corale nella struttura delle opere del compositore di Busseto; ma è certamente estendibile anche alle opere di altri autori negli stessi anni: 1. *La presenza motivica del coro nelle sinfonie*; 2. *Il coro nell'apertura d'atto*; 3. *Interventi corali nelle quattro componenti principali della scena solistica standard* (tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta); 4. *Il coro di risposta*; 5. *Il coro nelle scene a duetto*; 6. *I pezzi corali separati all'interno dell'atto*; 7. *Il pezzo per coro come quadro autonomo*; 8. *Il coro come preparazione del finale*; 9. *Il coro nel pezzo concertato*.

L'ampia casistica delinea un sistema di elementi stabile e consolidato, un codice compositivo del quale il coro è divenuto parte integrante e di primo piano. In tale contesto, la «Gazzetta musicale di Firenze» nel 1855 può scri-

¹³ LUIGI ROSSI, *Sullo stato attuale della musica in Torino. Lettera I.^a. Della musica teatrale*, «Gazzetta musicale di Milano», IV, 4, 26 gennaio 1845, pp. 15-16.

¹⁴ MARKUS ENGELHARDT, *Posizioni e funzioni del coro nella drammaturgia musicale del primo Verdi*, in 'Una piacente estate di San Martino'. *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, pp. 151-169.

vere senza alcuna esagerazione che il coro è diventato «una parte essentialissima nelle Opere per musica, e che se dalla felice scelta degli artisti principali dipende sempre o quasi sempre il buono o cattivo esito di un'Opera, non meno il Coro contribuisce con la buona o cattiva esecuzione a rialzarne o a deteriorarne in grandissima parte l'effetto».¹⁵ Ma l'argomento centrale dell'articolo del periodico fiorentino riguarda la necessità di provvedere all'educazione musicale dei coristi, vista l'inadeguatezza delle masse corali e lo scarso fra esigenze artistiche dei compositori e possibilità esecutive:

Ora siccome più volte ci è avvenuto e specialmente negli ultimi tempi, di deplorare anche nel nostro maggior Teatro [della Pergola] che vantasi per il meglio provvisto una cattivissima esecuzione in fatto di Cori, spinti dall'amore che professiamo all'Arte, osiamo invocare una Riforma, o almeno un'istituzione rigeneratrice per il miglioramento, e l'educazione essentialissima di una parte così importante del moderno Teatro.

È certo che interpretare convenientemente le migliori composizioni delle Opere sì antiche che moderne si vorrebbero Cori composti non solo di buone voci, ma altresì di individui provvisti di sufficienti cognizioni musicali e che non avessero per guida il solo orecchio, il quale in un insieme di canti sovente intralciati e difficili devia facilmente dalla giusta intonazione e degenera in una confusione assordante. Degli orecchianti infatti potranno tutt'al più ben eseguire un canto popolare, una Salmodia, ma giammai eseguiranno perfettamente un insieme di modulazioni variate e di passaggi astrusi e difficoltosi; né colle molte e frequenti prove si otterrà pure l'intento, che musicisti cotali costeranno sempre una grandissima fatica al Maestro istruttore, e finiranno coll'annojarsi e col non arrivare mai a interpretare perfettamente il pensiero del Compositore.

Per porre un riparo a tale grandissimo inconveniente, v'è chi proporrebbe sull'esempio di Milano e non so se di altre Città, di valersi degli alunni dei Conservatorj e dei Licei di pubblica istruzione. Non v'è dubbio che così sarebbe evitato un male, ma si andrebbe certamente incontro ad altri. E come costringere prima di tutto a cantare nei Cori persone le quali non frequentano le pubbliche scuole che coll'idea di divenire Artisti e che forse riguarderebbero come umiliante la condizione loro imposta di Coristi? come pretendere di rimpiazzare ed escludere ad un tratto persone che in gran parte traggono la sussistenza da quella che riguardano come loro professione e come diritto esclusivo del loro cetto? Chi porterà il primo la mano a una Riforma così audace e così perentoria? E quando anche si giungesse a tanto, potranno mai rimpiazzarsi con voci giovanili e non ben svi-

¹⁵ *I Coristi*, «Gazzetta musicale di Firenze», II, 32, 18 gennaio 1855, p. 125.

luppate, le voci robuste e sonore degli attuali Coristi che pur si troveranno sempre esclusivamente nella classe operaja? in questa classe dove le abitudini più laboriose e attive contribuiscono a maggiore sviluppo di forze fisiche e di voci più maschie e sonore?

Non così adunque, non su tali basi può a senso nostro istruirsi una essenziale riforma nei Coristi che pur tanto necessita, ed è la sola parte del moderno Teatro che non segua il musicale progresso. La più facile e sicura intrapresa per una riforma di tal genere noi crediamo invece non potersi ottenere che coll'istruzione e colla buona educazione musicale delle Masse.¹⁶

Dobbiamo credere che il problema denunciato da Mazzini nel 1836, riproposto negli stessi termini da Luigi Rossi a Torino nel '45 e quindi dall'ignoto articolista fiorentino dieci anni più tardi non sia di facile soluzione e nemmeno geograficamente limitato, se ancora nel '78 a Napoli ci si chiede: «ma dove sono gli esecutori? E gli esecutori si avrebbero ove s'instituissero le scuole corali».¹⁷

A ben vedere, la situazione dei cori italiani sembra riproporre nella prima metà del secolo quella delle orchestre che in quello stesso periodo si trovano alle prese con la musica teatrale e sinfonica di provenienza francese e tedesca in senso lato. L'epoca è infatti segnata dalla diffusa consapevolezza che le nostre compagini orchestrali, nate e cresciute per le esigenze strumentali dell'opera italiana, sono tecnicamente e stilisticamente inadeguate ad affrontare altri repertori. La questione si pone con tutta evidenza quando la reazione intellettuale al monopolio operistico, già serpeggiante nella prima metà del secolo, inizia a raccogliere frutti significativi dagli anni 1850 in avanti, con il progressivo radicamento e diffusione del concetto di 'musica classica', lo sviluppo della musica strumentale nell'ambito delle società filarmoniche, la nascita di una quantità di associazioni e iniziative *ad hoc*, nonché il delinear-si di un'attitudine musicologica già evidente nei periodici musicali fin dalla metà del secolo. Di questo ampio movimento beneficiano le compagini orchestrali, che, partendo comunque da una base professionale, non incontrano soverchie difficoltà nell'adattarsi a nuovi repertori quando il gusto del pubblico lo richieda e il mercato ne offra l'opportunità. In linea con questa generale tendenza, anche nel settore corale si nota un fermento nuovo: iniziative che associano didattica e pratica esecutiva nascono un po' ovunque, da Torino a Genova, da Firenze a Milano. Proprio il capoluogo lombardo vede nella seconda metà del secolo una fioritura di associazioni, alcune delle quali si

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ricordi dei giovani compositori. Il coro*, «La musica», III, 6, 18 marzo 1878, pp. 1-3.

rifanno alle esperienze delle società corali europee, tedesche e francesi soprattutto.¹⁸ Nel 1874 nascono la Società del Quartetto Corale e la Società di Canto Corale per iniziativa rispettivamente del tedesco Martin Röder e di Alberto Leoni, animatore delle Scuole Popolari di Musica. Entrambe costituite da dilettanti di ceto medio o elevato (a differenza dei cori che agiscono nei teatri), sono l'esatto corrispettivo delle iniziative che in ambito nazionale si prefiggono di coltivare e diffondere la musica strumentale, da camera in particolare, nonché lo studio e la proposta di repertori stranieri o del passato. Comune è anche la volontà di sovvertire il monopolio operistico che regola la vita musicale italiana: si tratta infatti di esperienze che, a Milano come altrove, sono indirizzate all'esecuzione di musica sacra e corale profana, e che non sembrano in alcun modo trasmettere all'ambito teatrale il fervore che le anima e, soprattutto, quella generale tendenza alla qualificazione professionale. Alla metà del secolo, tuttavia, nascono anche iniziative riferite al teatro. Degna di nota è quella dell'impresario Boracchi di istituire a Milano una scuola di musica per giovani coristi a sostegno del coro della Scala. Conviene seguire brevemente le vicissitudini della scuola. In occasione del primo saggio degli allievi, svoltosi a porte chiuse nel Teatro della Canobbiana nel novembre del 1854, un resoconto della «Gazzetta musicale di Milano» riporta:

I giovani d'ambo i sessi che presero parte all'esperimento oltrepassano il numero di cinquanta. Han voci buone in complesso: fra le quali ci sembrano prevalere per freschezza, omogeneità ed intensità quelle dei mezzisoprani e dei secondi tenori o baritoni. Contansi nondimeno anche alcune metalliche voci di soprano, le quali recheranno sensibile vantaggio al coro generale delle donne, troppo per verità mancante di veri soprani.

I pezzi eseguiti furono tre: cioè il coro della *Carità* di Rossini cantato dalle allieve, poi quello in *fa* nel secondo atto della *Norma* eseguito dagli allievi; terzo venne finalmente quello in *la* minore nell'introduzione del *Mosè*, cantato dagli allievi ed allieve riuniti. L'esecuzione fu pregevole per assieme, per intonazione, per colorito. All'esecuzione dei tre cori si fe' precedere quella di alcuni armoniosi solfeggi, dal maestro Carrer scritti appositamente per la scuola: questi solfeggi, a più voci, erano pur eseguiti in massa.

Tutto calcolato, lo ripetiamo, il saggio non poteva riuscire più appagante.

¹⁸ Sull'argomento specifico e su altre associazioni corali dell'epoca, si veda: MARIA GRAZIA SITÀ, *L'associazionismo a Milano*, in *Milano musicale. 1861-1897*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 1999 (Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, 5), pp. 233-281: 248-260.

Questi cinquanta giovani, fusi nella massa degli altri soliti cinquanta coristi, comporranno un corpo di oltre cento voci, che imporrà, nonché all'udito, alla vista istessa.¹⁹

Dallo stesso resoconto si apprende inoltre che la scuola, fondata in quello stesso anno, accoglie non meno di 100 allievi, e che l'istruzione, sotto la responsabilità del maestro Venceslao Cattaneo, mira a trasmettere non solo una buona esecuzione d'assieme, ma anche che «ogni allievo emetta i suoni con sano metodo, cosicché colle ulteriori esercitazioni le voci abbiano a vantaggiare, anziché a soffrire», nonché a fornire una base teorica sufficiente alla lettura della musica.²⁰ L'anno successivo, fallito l'impresario Boracchi, la Scuola di Canto per Coristi si ricostituisce sotto la guida del già direttore Cattaneo grazie ai proventi di una sottoscrizione. Il nuovo Regolamento prevede che l'ammissione alla scuola sia limitata a giovani tra 17 e 21 anni per gli uomini, 15 e 21 per le donne; e che la definitiva ammissione possa avvenire solo dopo tre mesi di prova e un esame di conferma. Il corso è articolato in un primo anno aperto a tutti coloro che abbiano mostrato attitudini sufficienti a far parte di un coro, e in altri due per quegli allievi dotati di maggiori qualità e per i quali si possa prevedere un futuro impiego in teatro come parti secondarie o comprimarie. Il Regolamento prevede inoltre che nel primo anno le lezioni, comuni per gli allievi di entrambi i sessi, si svolgano quotidianamente per la durata di due ore per ciascun sesso; e che nei due anni successivi, salite a tre le ore giornaliere, le lezioni – in questo caso definite di «bel canto» – siano separate per i due sessi.²¹ Simili iniziative sembrano appannaggio dell'impresa privata: dopo l'iniziativa dell'impresario Boracchi, è infatti la volta dei fratelli Bogetto, che a Torino, nel 1857, annunciano l'istituzione di una Scuola gratuita di canto «per formare allievi coristi, seconde parti e supplimenti». I fratelli Bogetto, comproprietari e impresari del Regio Ippodromo Vittorio Emanuele II,²² affidano la direzione della scuola al maestro Luigi Fabbrica e organizzano un corso triennale per allievi di entrambi i sessi, i quali possono anche essere impiegati, dietro la corresponsione di un compenso commisurato alle loro capacità, negli spettacoli musicali dati al

¹⁹ *Rivista*. (Milano, 25 novembre), «Gazzetta musicale di Milano», XII, 48, 29 novembre 1854, pp. 381-382: 382.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cfr. *Rivista* (Milano, 11 agosto), «Gazzetta musicale di Milano», XIII, 32, 12 agosto 1855, pp. 251-252.

²² Inaugurato nel 1856, con una capienza di 4500 posti, il Regio Ippodromo perde quasi subito l'iniziale destinazione circense per essere adattato anche alle rappresentazioni di opere in musica e balli.

Vittorio Emanuele.²³ Si tratta in ogni caso di tentativi sporadici e dalla vita sempre difficile, come testimonia un altro progetto di scuola per coristi da destinare ai teatri che nel 1858 si fa strada all'interno del Conservatorio di Milano, per poi, nonostante il favore iniziale, finire nel nulla, dimenticato in fretta dopo gli avvenimenti politico-militari dell'anno successivo.²⁴

Bisognoso di cure – come testimoniano non solo le lamentazioni di critici e cronisti, ma soprattutto le continue iniziative che sorgono ovunque per migliorarne il livello qualitativo – il coro per il teatro d'opera sembra refrattario a ogni rimedio e tenacemente legato a una fisionomia caratteristica che attraversa con pochi cambiamenti tutto il secolo:

Altro non è che una quarantina d'uomini, tra calzolai, legnajuoli, garzoni di bottega e servitori di piazza che ci tiene occupati al presente. Eglino sono chiamati, insieme a una ventina, fra quondam-prime donne, ex-comprimarie e seconde-donne-emerite a sostenere nell'opera una parte importante, quella del coro. Non è di poco momento nelle opere medesime la parte del coro né di poca difficoltà: esso ha i suoi pezzi a *solo*, prende parte all'azione e al dialogo, e nei pezzi di concerto spesso gli tocca di fornire un officio che è malagevole e di briga non poca. Eppure, tutte queste ardue condizioni si superano leggermente da una compagnia di buona gente che hanno appena un poco di tintura di teorica musicale e spesso anche niuna: ma da buoni e pazienti orecchianti, per cura di apposito maestro istruiti, giungono sovente a fare il loro dovere alla meglio. [...]

I coristi (parlo di quelli dei principali teatri) non fanno generalmente male la parte loro, avuto riguardo alla importanza e difficoltà di essa. Lo sanno i compositori, che non si avventurerebbero sì di leggieri ad affidar loro tanto, siccome fanno, alla cieca [...].²⁵

L'ultima considerazione mette in luce un elemento di primaria importanza, come quello degli effetti che il livello degli interpreti deve necessaria-

²³ Cfr. *Torino. Scuola gratuita di canto per formare allievi coristi, seconde parti e supplimenti*, «Gazzetta musicale di Milano», XV, 24, 14 giugno 1857, pp. 190-191.

²⁴ «Nel 1858 fu progettata una scuola coristica che si voleva istituire presso il Conservatorio allo scopo di fornire buoni coristi ai regi teatri. Il progetto fu accolto con calore dal Direttore che presentava un Regolamento interno per la nuova istituzione e sollecitava dalla Direzione delle Pubbliche Costruzioni, l'allestimento di un apposito locale. Ma sopraggiunti gli avvenimenti del '59, il Conservatorio fu occupato dalle truppe nazionali fino al giugno dell'anno seguente, e non si parlò più di questo progetto quantunque si presentasse l'occasione di riprenderlo in esame in una nuova riforma del Regolamento» (LODOVICO MELZI, *Cenni Storici sul R. Conservatorio di Musica di Milano*, Milano, R. Stabilimento Ricordi, 1873, pp. 15-16).

²⁵ C.M., *Schizzi musicali. I Coristi*, «Gazzetta musicale di Milano», XI, 44, 30 ottobre 1853, p. 191.

mente avere sulle scelte dei compositori. Un già citato articolista napoletano, nei suoi *Ricordi pei giovani compositori*, scrive di autori obbligati a condurre i coristi «per mano» nell'esecuzione dei pezzi loro affidati:

un buon maestro nel coro può mostrare tutto il suo valore, purché abbia gli esecutori; ma la mancanza di buoni coristi costringe i maestri a non potersi servire di tutte le risorse che può offrire questo pezzo di musica, di maniera che i compositori sono condannati spesso a mettere la melodia nell'orchestra, e fare accentare le parole del coro sugli accordi da' quali nasce la melodia, rendendo così la voce umana un accompagnamento con danno dell'arte e del buon senso. Ed a questi stessi accordi accentati spesso non si dà un'esatta disposizione, servendosi il compositore ordinariamente di raddoppi di parti vietate in contrappunto, e ciò per facilitare i debolissimi esecutori.²⁶

Le annotazioni dell'articolista sono illuminanti per chi conosce le critiche mosse al primo Verdi, definito negli anni '40 «papà dei cori», sovente accusato di abusare di raddoppi orchestrali della melodia cantata, di unisoni, ottave parallele e quant'altro. E gettano una nuova luce anche sulla condotta dei suoi cori di maggior successo e presa sul pubblico: cori in gran parte all'unisono che sembrano dilatare al massimo la sezione cantabile di un'aria solistica. In tal caso, alla luce di quanto emerso sinora, si può azzardare l'ipotesi che lo stile corale del primo Verdi – e lo stesso valga per altri suoi contemporanei e successori – sia dovuto certamente a una scelta consapevole di espressività immediata, in funzione di un coro che tende a farsi espressione compatta di un popolo (il «coro-nazione», come lo si potrebbe definire sulla scorta delle riflessioni di Gilles De Van²⁷); ma probabilmente anche a esigenze pratiche legate alle caratteristiche e ai limiti delle masse corali alle quali Verdi e gli altri autori devono affidare le loro composizioni.

In realtà non sappiamo molto della resa dei cori in sede esecutiva, giacché

²⁶ *Ricordi pei giovani compositori. Il coro*, cit.

²⁷ «I protagonisti delle prime opere si stagliano di solito su uno sfondo costituito da comunità nazionali (Ebrei contro Assiri, Lombardi contro Infedeli, Indiani contro Spagnoli) o dei gruppi di emarginati (briganti, corsari, zingari). L'individuo appare di conseguenza come l'esponente di un gruppo etnico o sociale di cui assume e condivide i valori. La natura compatta della comunità è manifesta nei numerosi cori che si trovano nelle opere giovanili e che diedero a Verdi il soprannome di «papà dei cori»; se alcuni di essi hanno una funzione secondaria, come i cori di «ancelle», «dame di compagnia», «compagni d'armi», i più celebri foggiano l'immagine di una comunità forte, unita, senza incrinature, insomma di una nazione: è il caso di *Va, pensiero* del *Nabucco*, di *O Signore dal tetto natio* (*I Lombardi*) o ancora *Si ridesti il leon di Castiglia* (*Ernani*) fino ai cori della *Battaglia* o delle *Vêpres siciliennes*» (GILLES DE VAN, *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 169-170).

gli articoli dedicati al coro e ai coristi nel loro complesso forniscono giudizi generici e assai spesso caricaturali, le recensioni dei singoli spettacoli sono sempre assai poche di notizie a riguardo e anche i compositori nelle loro testimonianze epistolari si comportano in genere allo stesso modo.

Qualche dato oggettivo è invece accertabile riguardo a un aspetto non secondario come quello della consistenza quantitativa delle compagini.

Nel corso di un'accademia a beneficio degli asili d'infanzia data al Teatro San Carlo nel 1845 i due cori principali del *Nabucco* e dei *Lombardi* furono eseguiti da 120 donne e 100 uomini accompagnati da 200 strumentisti, come riporta Emanuele Muzio, amico e allievo di Verdi.²⁸ Tuttavia la circostanza non è rilevante ai nostri fini, essendo inserita in un contesto del tutto eccezionale come quello di una beneficiata; così come sono ancor meno indicativi i 370 coristi – numero ottenuto mettendo insieme almeno sei formazioni diverse (fra le quali il coro della Scala, che quindi si presume di entità assai inferiore) – che nel 1880 eseguono a Milano l'*Ave Maria* e il *Pater noster* di Verdi.²⁹ Nella prima metà dell'Ottocento, la realtà dei maggiori teatri probabilmente non si discosta troppo da quella prefigurata all'inizio dal secolo dalla situazione di Napoli, dove, per di più in un'epoca di relativo splendore proprio per quanto riguarda i cori, il numero dei coristi del Teatro di San Carlo è fissato dal capitolato d'appalto in 30 fra uomini e donne;³⁰ e un poco inferiore è quello dei coristi attivi al Regio di Torino alla metà degli anni '40, come si è visto in precedenza.³¹ A Parma, per l'inaugurazione del nuovo Teatro Ducale (il futuro Regio) nel 1829 – occasione quindi di particolare fastosità e rilevanza – i coristi sono 40;³² ma nel Carnevale 1929/30 il numero subito scende a 16,³³ come d'altra parte prevede il capitolato d'appalto valido dal 26 dicembre 1831 al 30 novembre 1840: «Vi sarà un Capo de' Cori con almeno 16 Coristi; si aggiungeranno delle Coriste quando così lo Spettacolo esiga, e riconosca necessario dalla Direzione».³⁴ I patti prevedono dunque una soglia minima di coristi con la facoltà di assumerne altri in qualità di 'aggiunti' qualora le necessità delle opere in programma lo prevedano. In tale conte-

²⁸ Lettera di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, datata 10 aprile 1845.

²⁹ Cfr. M.G. SITÀ, *L'associazionismo a Milano*, cit., pp. 233-81: 254.

³⁰ Cfr. F. DEGRADA, *Al gran sole di Rossini*, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, cit., pp. 133-168: 135.

³¹ Cfr. L. ROSSI, *Sullo stato attuale della musica in Torino. Lettera I.^a. Della musica teatrale*, cit.

³² Cfr. ALESSANDRO STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dall'anno 1829 al 1840*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1841, p. 2.

³³ Ivi, p. 17.

³⁴ Parma, Archivio storico del Teatro Regio, *Capitolati e regolamenti: 1812-52*, Quaderno de' patti per l'Impresa degli Spettacoli del Ducale Teatro di Parma, p. 2, art. 3.

sto emerge inoltre con chiarezza che l'impiego delle donne è un evento eccezionale e, in quanto tale, soggetto a superiore approvazione: si tratta di una circostanza normale all'epoca, tanto che il numero delle voci maschili risulta sempre preponderante rispetto a quello delle voci femminili, e diffusa geograficamente, come si evince dall'articolo citato in precedenza sulla situazione dei teatri di Torino, in cui si accenna alle «donne introdotte ne' nostri teatri da non molti anni».³⁵ Ritornando alla situazione di Parma, il numero dei coristi si assesta a 24 durante gli anni 1830; e tale è l'entità del coro nel Carnevale 1833/34, in cui è prevista la prima locale di *Norma*, opera di impegno corale non trascurabile.³⁶ Negli anni 1840 il numero oscilla tra 26 nel 1844/45³⁷ e 45 nel 1843/44;³⁸ ma nella Primavera del 1844, quando è in programma la prima locale dei *Lombardi alla prima crociata*, il coristi sono 35.³⁹ Nell'anno precedente, stagione di carnevale 1842/43, per la prima locale del *Nabucco* sono impiegati 33 coristi.⁴⁰ Lo *standard* è tuttavia quello che viene definito nell'art. 12 del Capitolato d'appalto valido dal dicembre 1846 alla fine del 1849, in cui si dispone: «Vi avranno in ogni spettacolo sì di carnevale che di primavera venti coristi, e dieci coriste».⁴¹ Ma in quegli stessi anni le differenze fra i vari teatri possono essere sensibili, come testimonia il caso del Teatro Comunitativo di Piacenza che, per l'appalto dal dicembre 1845 al novembre 1848, prevede per le stagioni di carnevale e di primavera un numero di coristi non inferiore a 12 uomini e 6 donne.⁴²

Nella prima metà del secolo solo eventi eccezionali mutano radicalmente la situazione: è il caso dell'esecuzione dello *Stabat mater* di Rossini a Parma nell'estate del 1842, quando si forma una compagine *ad hoc* di 72 coristi («dilettanti, professori e coristi di ambo i sessi»)⁴³. Si ha la sensazione che

³⁵ L. ROSSI, *Sullo stato attuale della musica in Torino. Lettera I.^a. Della musica teatrale*, cit.

³⁶ Cfr. A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dall'anno 1829 al 1840*, cit., p. 88.

³⁷ Cfr. A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1845*, Parma, Tip. Ferrari, 1846, pp. 2.

³⁸ Cfr. A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1844*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1845, pp. 2-3.

³⁹ Ivi, p. 41.

⁴⁰ Cfr. A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1843*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1844, pp. 2-3.

⁴¹ Capitolato per l'appalto degli spettacoli nel Ducale Teatro di Parma dal 1.^o dicembre 1846 a tutto il novembre 1846, riportato in A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1845*, cit.

⁴² Parma, Archivio storico del Teatro Regio di Parma, *Capitolati e regolamenti: 1812-52*, Quaderno dei patti e delle condizioni pel rinnovamento dell'appalto per un triennio degli spettacoli soliti darsi ogni anno nel Teatro Comunitativo di Piacenza, p. 3, art. 14.

⁴³ Cfr. A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1842*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1843, p. 45.

questi casi fuori dalla norma costituiscano comunque il modello di riferimento per un coro ideale, anche e soprattutto per il confronto con le società corali che qualche decennio più tardi cominceranno a diffondersi, e che, certamente grazie al carattere volontaristico e non oneroso della partecipazione, potranno contare su organici più ampi di quelli teatrali.⁴⁴ Tuttavia, quando l'editore Edoardo Sonzogno organizza il cartellone 1888-89 al Teatro Costanzi di Roma con lo scopo di presentare allestimenti memorabili che fungano da traino alle opere e agli autori della sua scuderia, vanta anche il dispiego di masse ingenti fra le quali spicca una compagine di 70 coristi.⁴⁵ Ma all'epoca non è più un evento eccezionale poter disporre di un numero di coristi doppio rispetto a qualche decennio prima: per quella stessa stagione di carnevale, infatti, anche il Teatro Regio di Parma dispone di 70 coristi, come puntualmente fa rilevare la locandina.⁴⁶ Il programma prevede opere impegnative dal punto di vista corale, quali *Lohengrin*, *Faust* e *La gioconda*: circostanza perfettamente in linea con la predilezione per il gusto francese o francesizzante dello spettacolo operistico in voga nella seconda metà del secolo, e per questa stessa ragione determinante nell'evoluzione, almeno quantitativa, delle masse corali.

Tuttavia dobbiamo pensare che, sia pure con le debite eccezioni, la situazione generale non sia definitivamente mutata in meglio, se ancora nel 1883 un altro periodico napoletano – «Archivio musicale», testata dall'impostazione ormai musicologica – lamenta le carenze di sempre, sia per quanto concerne la consistenza dei cori, sia per la loro qualificazione che resta, ancora, squisitamente dilettantesca:

Non dissimuliamo che con tutta la buona volontà, con tutta l'energia non si potrebbero organizzare delle grandi masse – forse nemmeno delle piccole – corali. Spesso ci siamo trovati nella condizione di dover tacere, di non voler dare il resoconto ai nostri lettori di qualche concerto, di qualche esecuzione in generale; perché, come ci viene appunto adesso a proposito dei cori, avremmo voluto invece parlare di tutt'altro, di un peccato di origine, di scuola, o meglio di non scuola: avremmo voluto dire, in breve, che d'arte non se ne può fare perché gli elementi che ci forniscono i nostri conservatorii, e non parliamo di quello di Napoli solamente, ma dell'Italia in genere, sono elementi guasti, irriducibili, se pure gli istituti forniscono

⁴⁴ Cfr. M.G. SITÀ, *L'associazionismo a Milano*, cit.

⁴⁵ Cfr. MARCO CAPRA, *Casa Sonzogno tra giornalismo e impresariato*, in *Casa musicale Sonzogno*, a cura di Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali, Milano, Sonzogno, 1995, vol. I, pp. 243-290: 265.

⁴⁶ Parma, Archivio storico del Teatro Regio di Parma, *Avvisi teatrali: 1860-1913*.

qualche elemento di sorta, come avviene appunto per i cori, pei quali una scuola, sia pure dentro o fuori il nostro conservatorio, non esiste.⁴⁷

Intanto è cambiato il modo di scrivere per il coro e le funzioni ad esso assegnate. La vecchia idea di coro come unica voce interprete di un popolo, il «coro-nazione», ha lasciato a poco a poco il posto a una concezione che risponde a criteri di maggior differenziazione e caratterizzazione sociale, anche quando formalmente il carattere nazionale viene mantenuto. È il caso – per rimanere a Verdi, che rappresenta meglio di chiunque altro l'evoluzione del coro durante l'Ottocento – della scena del trionfo nell'*Aida* (atto II/2), in cui il popolo egizio, anche in un frangente che dovrebbe favorire la massima coesione sociale, si smembra e articola nelle sue varie componenti: donne, sacerdoti, popolo indistinto. Con l'omaggio a una definizione più naturalistica del popolo e alla moda del *colore locale*, il coro perde quella qualifica di *personaggio* che aveva assunto pochi decenni prima, quando era del tutto plausibile la definizione di 'aria per coro' attribuita a *Va, pensiero*, e si adatta a rappresentare una massa meglio definita e più realistica, ma certo più anonima. La polifonia si riappropria a poco a poco dello spazio che le compete, e la compagine corale si trova così alle prese con problemi esecutivi che esulano dalla sua tradizione più recente. La massa si smembra e si assottiglia nella trama polifonica, e l'orchestra entra nel gioco, quasi del tutto svincolata dalla vecchia mansione di tutrice del coro. «In tutto il pezzo l'orchestra è *descrittiva* e non mai semplicemente *accompagnante*, come nei cori di un tempo e di un'arte irrevocabile»,⁴⁸ afferma Amintore Galli⁴⁹ a proposito del coro *Fuoco di gioja* dell'*Otello* (I/1), nella bellissima analisi in occasione della prima assoluta nel febbraio 1887. Eppure i cori sembrano sempre gli stessi: «Riguardo alle masse corali, per la maggior parte composte da orecchianti, ed istruite con una pazienza inalterabile che s'avvicina all'eroismo, [...] non vi sono elogi che bastino»,⁵⁰ rileva un critico dopo la prima rappresentazione dell'opera a Brescia.

Al di là degli esiti, dunque, il divario fra esigenze compositive e possibilità degli esecutori rimane, latente e sempre uguale a se stesso. Con il *Falstaff*, sei anni dopo, la contraddizione si risolve, e la parabola corale semplicemente si chiude con il suo annientamento. In questo capolavoro del teatro da

⁴⁷ Cronaca. Napoli 10 Giugno 1883, «Archivio musicale», II/7, giugno 1883, pp. 231-233: 232.

⁴⁸ AMINTORE GALLI, *L'Otello di Verdi alla Scala di Milano*, «Il teatro illustrato», VII, 74, febbraio 1887, pp. 19-26: 20.

⁴⁹ Amintore Galli (Talamello, Rimini, 1845–Rimini, 1919), è critico musicale, compositore e insegnante. Dal 1874 al 1904 è direttore musicale della Casa editrice Sonzogno.

⁵⁰ Si tratta della recensione di Giovan Battista Nappi sulla «Perseveranza» di Milano, citato nella «Gazzetta musicale di Milano», XLII, 33, 13 agosto 1887, pp. 249-251: 251.

camera, la massa, sia pure quella disgregata e quasi dissolta dell'*Otello*, non ha ragion d'essere: sono gli stessi solisti a surrogarne le funzioni e a dare un volto agli individui che la compongono. E a loro, soprattutto, è affidata l'apoteosi finale, con quella grande fuga comica che prende le mosse – paradossalmente, dal nostro punto di vista – dall'invito di Falstaff: «Un coro e terminiam la scena».

MARCO CAPRA

Aspects of the use of the chorus in 19th-century Italian opera

If one glances through the Italian 18th-century treatises one gets the impression that the chorus and its use in opera were not subjects worthy of discussion; nor for that matter a problem, no matter whether one is referring to the Italian school of opera (with its distinct aversion for the choral element) or to the reforming experiences of the second half of the century (which, conversely, were mainly responsible for prompting the emancipation of the chorus). In the 19th century, on the other hand, the situation changed radically.

In the operas of the Metastasian school, even when choral moments were sometimes contemplated in the librettos, they were often ignored and reduced to solo numbers in the musical setting. Or alternatively, when such moments constituted the operatic finale, they were transformed into four-voice pieces to be performed by the soloists. Naturally there were exceptions to this practice. For example, at the inauguration of the Teatro di San Carlo in Naples in 1737, the choruses of Metastasio's *Achille in Sciro*, set to music by Domenico Sarri, were duly included: indeed this was probably the first occasion in which a genuine opera chorus was performed on the stage in Naples.¹ The choristers were pupils drawn from the various conservatories of the city; and it is precisely this fact (which we have every reason to believe was exceptional) that indirectly suggests that the reason why choruses were kept to a minimum or even eliminated altogether was simply that few Italian theatres at the time possessed choral companies. The situation gradually changed in the second half of the century, and this was a tendency that the reforming tendencies significantly accelerated. Indeed, at the start of the 19th century, Naples could boast the existence of a chorus school attached to the theatre. The institution of this school is stipulated in the contract of 1812:

[...] for the choruses, parts that are so essential in the grand operas, the government will establish a school without preference in the choice of voices, which will be operated in the ridotto of the Royal Theatre, whereas both the *maestro* and the maintenance of the room for the pupils' study will remain

¹ See HELMUT HUCKE, "L' 'Achille in Sciro' di Domenico Sarri e l'inaugurazione del teatro di San Carlo", in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, vol II: *L'opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa Napoli, 1987, pp. 21-32: 28.

at the expense of the impresario Barbaja, under the orders of the said superintendent.²

From this occurrence, which was evidently not unrelated to the influence of both the decade of French domination and reformed opera,³ one might legitimately anticipate a period of fertility, during which the increasing artistic importance of the chorus in Italian opera was matched by a teaching organization capable of guaranteeing the necessary qualitative and quantitative standards. But as it turned out, this did not happen. Indeed, with few exceptions, the situations at the theatres, from Naples right up to Turin, remained disturbingly in counter-tendency to the process of general artistic re-qualification that affected other fundamental sectors of operatic production, such as the orchestra and staging.

* * *

In 1878, the Neapolitan journal *La musica* (which together with other publications partially anticipated the earliest strictly musicological publications of the 1890s) outlines the progress made by the chorus. It starts by referring to the time when “the choruses took no part in the action and limited themselves to crying out ‘*giuriamo, celebriamo, cantiamo, distruggiamo, combattiamo*’, while all the time standing completely still; and even though the art benefited from making the multitudes speak, nonetheless they were almost an embarrassment by being kept in a repose that was ridiculous and often even contradictory to the meaning of the words”.⁴ But now, the journal continues, “the chorus is used for a completely different reason: it plays an important part in the action of the opera and serves to express the feelings of a people, an army, priestesses, maids of honour, and so forth”.⁵ In this way the chorus had become a distinct item in the distribution and structure of opera. And indeed it perhaps even anticipated certain radical innovations, if another mid 19th-century journal was spreading the rumour that Verdi was about to “introduce into the art one of those reforms that would be of great benefit to the Italian theatre”: in other words, to “attribute the greatest importance in opera to the choruses, while the part necessary for generating the dra-

² Quoted in FRANCESCO DEGRADA, “Al gran sole di Rossini”, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, pp. 133-168: 136.

³ See TOBIA R. TOSCANO, “Il rimpianto del primato perduto. Dalla Rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat”, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, pp. 75-118: 86.

⁴ “Ricordi dei giovani compositori. Il coro”, *La musica*, III/6, 18 marzo 1878, pp. 1-3.

⁵ *Ibid.*

matic action would be declaimed, instead of being sung. In this way the popular element would have a wide field in which to expand, and the music would better suit the aim that it sets itself as art".⁶ Through groundless, the rumour is nonetheless significant, for it implies an acceptance of the principle that the chorus was now sufficiently important to be considered "the first poetic and musical expression of peoples", according to a definition proposed by a Milanese periodical in 1848.⁷ Even Peter Lichtenthal's famous dictionary, published in 1826, betrays (most likely involuntarily) a certain operatic distortion when the author defines the chorus as a vocal piece whose object is "to express the feeling of an entire multitude of people".⁸

In this context it is surely perfectly natural that the chorus, with all its possible implications, should play an important part in Mazzini's vision of music and its social role.⁹ The chorus seems to have found an almost exemplary incarnation in Mazzini's new, European idea of "musical drama", viewed as the fusion of individuality and sociality (corresponding, not without a certain approximation and obviousness, as the opposition of the concepts of melody and harmony, of Italian and German music). This perfect synthesis, rendered by the phrase "collective individuality", apparently anticipated Verdi's early "choral" operas, obviously *Nabucco* and *I Lombardi alla prima crociata* in particular. It is worth quoting the passage Mazzini devotes to the chorus in full:

And why – if music theatre is to run parallel to the elements that are progressively invading society – why should the chorus, which in Greek theatre represented the unit for impressions and moral judgements, the consciousness of the many shining onto the Poet's mind, be given ampler development in modern music theatre, and not rise from the passive secondary sphere that it is assigned today to the solemn and complete representation of the popular element? Today the chorus is generally speaking like the people in Alfieri's tragedies, condemned to the expression of a single idea, a single feeling, in a single melody that sounds in concord on ten, twenty mouths. At times it seems more like an opportunity for relieving the principal singers than as a philosophically and musically distinct element. It prepares or reinforces the expressions of feelings or thoughts that one or other of the important characters happens to express, and nothing else. Or,

⁶ "I Coristi sostegno dell'opera", *Gazzetta musicale di Firenze*, II/14, 14 settembre 1854, p. 55.

⁷ "Il coro", *L'Italia musicale*, I/37, 15 marzo 1848, pp. 293-94: 293.

⁸ PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Antonio Fontana, 1826, p. 215.

⁹ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, Milano, 1836. For the following quotations, the edition used is that published in Milan by the Fratelli Bocca in 1943.

why could the chorus, a collective individuality, not achieve individual, independent and spontaneous life like the people of which it is the born interpreter? Why, in relation to the protagonist or protagonists, should it not constitute that element of contrast essential to every theatrical work? And why, in relation to itself, should it not more often depict – in the concertato numbers, with the alternation and entwining of diverse melodies, diverse musical phrases, interwoven, combined, harmonized with one another in questioning and response – the manifold and various sensations, opinions, feelings and desires that generally palpitate in the multitudes?¹⁰ Why should the genius lack the ways of rising musically from that inherent variety to the no less inherent unity that nonetheless issues, certainly and judiciously, from that conflict of tendencies and judgements? Why should it be difficult for him, when translating the consent achieved step by step and by way of persuasion, to rise to a general accord, by combining first two voices, then three, then four and so on in a series of ascending settings, and by an artifice similar to that which Haydn applied (if I remember correctly) in the *Creation* to express the moment when the light is poured from God's eyes over all things? O why should it not leap out all at once, from one to all, every time the consent emerges, swiftly and omnipotently like the “*Mora, Mora!*” uttered by [the people of] Palermo, from an inspiration, from a recollection of glory, from a memory of outrage, or from a present outrage? The ways of popular expression and musical translation are a thousand; not that I know them; but the genius knows them, or will know them when he wishes to apply his mind to it and when the other more vital conditions of improvement have been satisfied, giving him comfort to develop this as well. Rather, what will be indispensable are certain material improvements in the choruses, in both science and other aspects.

¹⁰ In another passage, Mazzini states: “Every man – and, more markedly, he who is chosen to be the actor in a drama – has his own tendencies, own characters and a style that is his own and not of others; in short, it is a concept that a whole life develops. Why not portray this concept in a musical expression that belongs to that individual and not to others? And why should you give a style of words to a man you do not deign with a style of singing? Why not avail oneself, more frequently and with more study, of the instrumentation in the accompaniments around each of the characters, to symbolize that tumult of affects, habits, instincts, material and moral tendencies that most frequently work on his mind, and incite it to desire, and enter to such an extent in the achievement of his destinies, in the ultimate decisions that contribute to fulfil the special event represented? Why not more types of melody where there are more types of character? Why, with the occasional recurrence of a musical phrase, of certain fundamental and striking notes, should you not reveal the tendency that most often dominates them, the influence of the organ that most often incites them?” (G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, pp. 157-58). As examples in this respect he cites the characters of Don Giovanni in Mozart's opera and Bertram in Meyerbeer's *Robert le diable*.

Today, except in Milan, where performances are at least commendable, the choruses are atrociously conducted in almost every respect.¹¹

Mazzini's concluding comment on the quality of performances perfectly rounds off a *cahier de doléances* typical of all the commentators throughout 19th century. The lack of a professional choral tradition in the theatres is unquestionably connected with the episodic, and utterly subordinate, role played by the chorus in Italian Baroque opera: a subordination all the more striking when compared to the overbearing monopoly of the soloists. This is not the place, however, to reflect on the causes for its neglect. Nonetheless, one's impression is that the chorus was probably the only element to be left out of the progressive professional evolution that involved the entire system of opera production – artistic, managerial and pragmatic – from the advent of commercial opera in the 1630s onwards.

I started off by mentioning the substantial indifference to the subject shown in the Italian pre-19th-century theoretical works. Further proof of the total insignificance of the choral element is that not even Benedetto Marcello makes the slightest mention of the chorus as a significant component of the operatic fashion of his time, whereas if only the situation had only offered him the pretext, he would surely not have wasted such a tempting opportunity for satirizing the choristers. The 19th-century literature, on the other hand, is rich in such satirical representations. Indeed, there is such a boundless wealth of anecdote that the chorus almost competes with the figures, like the *impresario* and the *prima donna*, that traditionally dominated such portrait galleries (or *physiologies*, to use the contemporary terminology).

So in the 19th century the chorus seems to have acquired a role of primary importance in the artistic and organizational structure of opera without its new status being immediately matched by the requisite qualitative growth. All the sources, both archival and journalistic, agree on the humble social background of the choristers and on their lack of adequate musical training. Here, for example, is the situation in Turin mid century, as related by the composer Luigi Rossi:¹²

Our choristers are not truly bad, but, to be honest, they very far from good, especially the women, who were introduced into our theatres not many years back. Hardly any of our choristers are capable of studying their parts by themselves, even sketchily. They are nearly all ear-singers (*orecchianti*)

¹¹ G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, pp. 159-62.

¹² Luigi Felice Rossi (Turin, 1805-1863), a pupil of Pietro Raimondi and Nicola Zingarelli in Naples, was a composer of sacred music and operas.

who are unable to learn their parts reasonably if not by dint of rehearsals, in which the poor director is continually forced to lead their voices with his own. The result is that too often they lack the confidence that alone can bring a performance to life. Their *forte* turns out either weak or strident and their *piano* (if they should ever attempt one) feeble, while their intonation is uncertain and their rhythm vacillating. The scant effect of our choruses is largely compounded also by the number of choristers, the scant consideration for the hugeness of the theatres and the power of the orchestras. Twenty-four male singers at the Teatro Regio is few, and twelve female singers is very few. The same applies more or less at the Teatro Carignano, where there are twelve men and eight women, and at the [Teatro] d'Angennes, where eight men make up the whole chorus. It appears, however, that the Turinese can expect to enjoy an improvement in the future, since the new contract of the two main theatres has provided for the establishment of a singing school specially for supplying the theatres with choristers.¹³

The above picture confirms the impression that, as regards quality, the concept and organization of the chorus was still confined to amateur practices and that in quantitative terms it played a secondary role in the overall distribution of the various components of the whole spectacle. Besides, the fact that a hasty attempt was made to remedy matters by establishing a school for choristers in the contract for the two theatres of royal pertinence (the Regio and the Carignano) suggests that the situation was still substantially the same as that stigmatized by Mazzini almost ten years earlier and that the resources were completely inadequate to satisfy the requirements of composers. It is worth remembering that when Luigi Rossi was outlining the situation in Turin in 1845, Verdi had already composed *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata* and *Ernani*, works in which the chorus plays a leading role in every respect. Markus Engelhardt has analyzed the different ways of using the chorus in the operas of the young Verdi, from his first opera *Oberto conte di San Bonifacio* of 1839 to *Stiffelio* of 1850.¹⁴ The resulting classification, which can also be extended to the operas of other composers in the same years, illustrates the different ramifications of the choral element in those operas: 1. *thematic presence of the chorus in the overtures*; 2. *the chorus that opens the act*; 3. *choral passages in the four main components of the standard solo scene*

¹³ LUIGI ROSSI, "Sullo stato attuale della musica in Torino. Lettera I.^a. Della musica teatrale", *Gazzetta musicale di Milano*, IV/4, 26 gennaio 1845, pp. 15-16.

¹⁴ MARKUS ENGELHARDT, "Posizioni e funzioni del coro nella drammaturgia musicale del primo Verdi", in *Una piacente estate di San Martino*. *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, pp. 151-69.

(tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta); 4. *the chorus of response*; 5. *the chorus in duet scenes*; 6. *separate choral pieces within the act*; 7. *the choral piece as an independent tableau*; 8. *the chorus as preparation of the finale*; 9. *the chorus in the concertato number*.

This broad range of options outlines a stable and consolidated system of elements, a compositional model in which the chorus had become an integral, well-foregrounded feature. In this context, the *Gazzetta musicale di Firenze* in 1855 can write without exaggeration that the chorus has become “a very essential part in operas, and that if the good or bad outcome of an opera always or almost always depends on the felicitous choice of the principal artists, no less does the chorus, by good or weak performances, contribute to enhance or diminish the effect to a very great degree”.¹⁵ But the central subject of the article in the Florentine journal concerns the need to provide for the musical training of the choristers, given the inadequacy of the choral masses and the gap between the composers’ artistic requirements and performing capacities:

Now since we have often had occasion, especially in recent times, to deplore very bad performances as regards choruses, also in our greatest theatre [the Teatro della Pergola], which boasts being the best provided, prompted by the love we profess for art, we dare to call for a reform, or at least a regenerating institution for the improvement and most essential education of such an important part of modern theatre.

It is certain that to interpret properly the best operatic compositions, both old and new, one would need choruses consisting not only of good voices, but also of individuals provided with sufficient musical knowledge who do not rely for guidance on just their ears, which in an ensemble of often intricate and difficult songs easily deviate from correct intonation and degenerate into deafening confusion. Such ear-singers will at most be able to correctly follow a popular song or psalmody, but will never execute perfectly an ensemble with varied modulations and subtle and awkward passages; nor will they even achieve their intent after many and frequent rehearsals, for such musicians will always cost the instructor-director a very great effort and will end up by becoming wearied and never succeeding in perfectly interpreting the composer’s ideas.

To remedy such a great inconvenience, there are those who would propose, on the example of Milan and perhaps of other cities as well, to make use of the pupils of the conservatories and public *licei*. There is no doubt that in this way one ill would be avoided, but one would certainly encounter

¹⁵ “I Coristi”, *Gazzetta musicale di Firenze*, II/32, 18 gennaio 1855, p. 125.

others. First of all, how does one force to sing in choruses people who are attending the public schools with no other intention than that of becoming artists and who might consider the condition of chorus singer imposed on them to be humiliating? How, all of a sudden, can one expect to replace and exclude people who gain their livelihood mainly from what they consider as their profession and the exclusive right of their group? Who will be the first to put his hand to such a bold and peremptory reform? And even if this were ever done, could one ever replace, with youthful and insufficiently developed voices, the strong and sonorous voices of the present choristers, who will nonetheless always be found exclusively among the working class? in that class where the more laborious and active habits contribute to a greater development of physical strength and more virile and sonorous voices?

It is not, therefore, in this way or on such foundations that we believe an essential reform among the choristers can be instituted, even though the reform is most necessary and the chorus is the only part of the modern theatre that does not keep up with musical progress. Instead, we believe that the easiest and surest enterprise for a reform of this kind can only be attained through instruction and the proper musical education of the masses.¹⁶

We deduce therefore that the problem censured by Mazzini in 1836, then reiterated in the similar terms by Luigi Rossi in Turin in 1845 and the anonymous Florentine columnist ten years later, was not an easy one to solve. Nor was it geographically limited, if in 1878 someone in Naples was still asking: “But where are the performers? For there would be performers wherever choral schools were instituted.”¹⁷

On closer inspection, the situation of the Italian choruses in the first half of the century would seem to be the same as that of the orchestras, which in the same period found themselves having to tackle operatic and symphonic music of broadly French and German provenance. Indeed a characteristic of the period is the widespread awareness that the Italian orchestras, which had originated and developed to satisfy the instrumental needs of Italian opera, were technically and stylistically ill-equipped to deal with other repertoires. The issue emerged with great clarity when the intellectual reaction to the opera monopoly, which was already spreading in the first half of the century, began to reap significant fruits from the 1850s onwards. It took various forms: the progressive establishment and diffusion of the concept of “classical

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ “Ricordi dei giovani compositori. Il coro”, pp. 1-3.

music”; the cultivation of instrumental music at the *società filarmoniche*; the birth of a number of specific associations and initiatives; and the emergence of a musicological approach already in the music journals of mid century. Also benefiting from this broad movement were the orchestras, which in any case had the advantage of having a professional basis and hence not encountering surpassing difficulties in adapting to new repertoires when the taste of audiences required it and the market offered the opportunity.

In line with this general tendency, a new ferment was also noted in the choral sector. Initiatives associating teaching and performance practice arose more or less everywhere, from Turin and Genoa to Florence and Milan. Milan in particular witnessed a flowering of associations in the second half of the century, some inspired by the experiences of the European choral societies, the French and German above all.¹⁸ The year 1874 saw the foundation of the Società del Quartetto Corale and the Società di Canto Corale, respectively on the initiatives of the German Martin Röder and Alberto Leoni, the inspiring force behind the Scuole Popolari di Musica. Both of these institutions were made up of amateurs of upper-middle class extraction (unlike the choruses in the theatres) and were the exact counterpart of the initiatives launched in Italy to cultivate and spread instrumental music (chamber music in particular, though foreign and past repertoires were also studied and performed). Also common to both was a desire to undermine the opera monopoly dominating Italian musical life. These choral societies, in Milan as elsewhere, addressed the performance of sacred music and secular choral works, so it would appear that they utterly failed to transmit to the operatic field either their underlying fervour or, above all, the general tendency to professional qualification.

In mid-century, however, we witness the birth of projects relating to opera. Worthy of note is that of the impresario Boracchi, who set up a music school for young choristers in Milan, as a support for the chorus at La Scala. The history of this school is worth outlining briefly here. The *Gazzetta musicale di Milano* offers the following report of its first school concert, a private event that took place at the Teatro della Canobbiana in November 1854:

Over fifty young people of both sexes took part in the experiment. On the whole they have good voices: among them, those of the mezzo-sopranos and second tenors or baritones seemed to prevail in freshness, evenness and power. However, there are also some metallic soprano voices, which

¹⁸ On this specific subject and on the other choral societies of the period, see: MARIA GRAZIA SITÀ, “L’associazionismo a Milano”, in *Milano musicale. 1861-1897*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 1999 (Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, 5), pp. 233-81: 248-60.

will bring a noticeable advantage to the chorus of women as a whole, which in truth is too deficient in true sopranos.

Three pieces were played: first, Rossini's *La Carità* chorus sung by the women, then that in F major from Act II of *Norma* performed by the men; finally, the third was that in A minor from the opening scene of *Mosè*, sung by the men and women combined. The performance was laudable for the ensemble, intonation and colouring. The performance of the three choruses was preceded by that of certain harmonious *solfeggi* specially written for the school by Maestro Carrer: these polyphonic *solfeggi* were also performed *en masse*.

All in all, I repeat, the concert could not have been more satisfying. These fifty young people, joined to the mass of the customary fifty other singers, will form a body of over a hundred voices, with a strong impact not only on the ears, but also on the eyes as well.¹⁹

From the same article we also learn that the school, which had been founded that very year, took in no less than 100 pupils, and that instruction, under the responsibility of Venceslao Cattaneo, aimed not only to teach good ensemble singing, but also to ensure that “every pupil should emit sounds with healthy method, in such a way that with practice the voices may benefit instead of suffer”, as well to provide a sufficient theoretical foundation for reading music.²⁰ The next year, when the impresario Boracchi went bankrupt, the Scuola di Canto per Coristi was re-established under the control of its former director Cattaneo thanks to the proceeds of a subscription. The new regulations of the school established that admission was restricted to boys aged 17-21 years and girls aged 15-21; and that definitive admission was possible only after three trial months and a confirmation exam. The course consisted of a first year open to all those who showed sufficient aptitude to belong to a chorus, and a further two years for the more gifted pupils, who could aspire to future employment in the theatre in secondary or comprimario roles. The regulations also stated that during the first year the lessons, which were common to the pupils of both sexes, took place daily for a duration of two hours for each sex; in the two following years, the lessons – in this case referred to as lessons of “bel canto” – were increased to three hours a day and were separate for the two sexes.²¹ Initiatives of this kind would appear to have depended exclusively on private enterprise. Following Boracchi's project was that of

¹⁹ “Rivista. (Milano, 25 novembre)”, *Gazzetta musicale di Milano*, XII/48, 29 novembre 1854, pp. 381-82: 382.

²⁰ *Ibid.*

²¹ “Rivista (Milano, 11 agosto)”, *Gazzetta musicale di Milano*, XIII/32, 12 agosto 1855, pp. 251-52.

the Bogetto brothers, who announced the foundation of a free singing school in Turin in 1857 “for forming choristers, secondary parts and *supplimenti*”. The Bogetto brothers, who were part-owners and impresarios of the Regio Ippodromo Vittorio Emanuele II,²² entrusted the direction of the school to Luigi Fabbria and organized a three-year course for pupils of both sexes, who could also be employed in the musical events produced at the Vittorio Emanuele (at fees proportioned to their skills).²³ Such initiatives, however, were sporadic and always encountered difficulties, as is confirmed by another project of a school for opera house choristers launched within the Conservatory of Milan in 1858, only to come to nothing and be hastily forgotten, in spite of the initial support, after the political-military events of the following year.²⁴

Though needful of reform – as attested not only by the complaints of critics and journalists, but above by the continual initiatives that arose in various places to improve standards – the opera house chorus seemed resistant to all treatment and remained tenaciously anchored to a characteristic physiognomy that traversed the whole century with few changes:

All it is, is some forty men, including cobblers, carpenters, shop-boys and *servitori di piazza* that keep us occupied at present. Together with some twenty quondam-*prime donne*, *ex-comprimarie* and *seconde-donne-emerite* they are called to fulfil an important role in the opera: that of the chorus. The chorus part in these operas is neither of little moment nor of little difficulty: it has its solo pieces; it takes part in the action and dialogue; and in the concertato numbers it is often required to perform a service that is awkward and of no little complexity. And yet all these arduous conditions are lightly overcome by a company of worthy people who have barely a sprinkling of music theory and often none at all: but, good and patient ear-singers as they are, and carefully instructed by their special *maestro*,

²² Inaugurated in 1856, and with a capacity of 4,500 seats, the Regio Ippodromo almost immediately lost its initial function as a circus venue to be adapted also for performances of opera and ballet.

²³ See “Torino. Scuola gratuita di canto per formare allievi coristi, seconde parti e supplimenti”, *Gazzetta musicale di Milano*, XV/24, 14 giugno 1857, pp. 190-91.

²⁴ “In 1858 a chorus school was projected, to be set up at the Conservatorio with the aim of providing the royal theatres with good choristers. The project was warmly welcomed by the Director, who presented a *regolamento interno* for the new institution and pressed the Direction of Public Works to set aside a special room. But when the events of 1859 occurred, the Conservatorio was occupied by the national troops until June of the following year, and nothing more was said about this project, although the opportunity to re-examine the matter presented itself in a new reform of the *regolamento*” (LODOVICO MELZI, *Cenni Storici sul R. Conservatorio di Musica di Milano*, Milano, R. Stabilimento Ricordi, 1873, pp.15-16).

they often manage to do their duty as best as they can. [...]

The choristers (and here I refer to those of the main theatres) generally do not do their parts badly, considering their importance and difficulty. This is well known by the composers, who would not lightly venture to expect more than so much from them, seeing that they act blindly [...].²⁵

This final consideration raises an important issue: that of the effects that the quality of these singers must have had on composers' choices. In his "Ricordi pei giovani compositori", the Neapolitan journalist already quoted writes of composers forced to lead the choristers "by the hand" in the performance of the pieces entrusted to them:

[...] a good *maestro* can show all his skill in the chorus provided that he has the performers; but the lack of good choristers prevents the *maestri* from making use of all the resources that this piece of music offers, with the result that the composers are often condemned to putting the melody in the orchestra, and to place the words of the chorus on the chords on which the melody is based, thereby making the human voice an accompaniment, to the detriment of art and good sense. And to these same accented chords often no correct placing is given, with the composer ordinarily doubling the parts, as is forbidden in counterpoint; and all of this is done to facilitate the weakest performers.²⁶

The writer's notes are illuminating for those who know of the criticisms made about the early Verdi, called the "father of choruses" in the 1840s, who was often accused of doubling the sung melody in the orchestra, unisons, parallel octaves and similar things. They also throw new light on both the conduct of his most successful choruses and their effect on audiences. For the most part they were unison choruses, which appear to dilate the cantabile section of a solo aria to the ultimate degree. In the light of this evidence, one could hazard the following hypothesis about the choral style of early Verdi, though the same also applies to other contemporaries and successors: that although this style was certainly due to a conscious choice in favour of immediate expression, i.e. to create a chorus that aspires to being the compact expression of a people (what we could call the "nation-chorus", as suggested by Gilles De Van),²⁷ it was probably also determined by practical requirements connected

²⁵ C. M., "Schizzi musicali. I Coristi", *Gazzetta musicale di Milano*, XI/44, 30 ottobre 1853, p. 191.

²⁶ "Ricordi pei giovani compositori. Il coro".

²⁷ "The protagonists of the first operas generally stand out against a background constituted by national communities (Hebrews against Assyrians, Lombards against the Infidel, Indians

with the characteristics and limitations of the choral forces to which they had to entrust their works.

In actual fact we know little about the rendering of choruses in performance. As a rule the articles on choruses and choristers offer judgements that are general and very often caricatured, and the reviews of individual operas are often very sparing of information on the subject. Moreover, even the composers in their letters generally behave in the same way.

Some objective data, however, can be gleaned on one aspect of by no means secondary importance: that of the actual size of the forces.

From Emanuele Muzio, a friend and pupil of Verdi, we learn that in the course of an academy given at the Teatro San Carlo in 1845 for the benefit of the nursery schools, the two main choruses of *Nabucco* and *I Lombardi* were sung by 120 women and 100 men accompanied by 200 instrumentalists.²⁸ The event, however, is hardly significant for our purposes, given the wholly exceptional context, that of a benefit performance. Even less to the purpose, for that matter, is the 370-strong chorus that sang Verdi's *Ave Maria* and *Pater noster* in Milan in 1880: a number that was attained by putting together at least six different groups (among which the chorus of La Scala, which one therefore assumes was much smaller).²⁹ In the first half of the 19th century, the situation in the larger theatres probably differed little from that at the start of the century in Naples, where, even in a period of relative splendour for choruses, the number of singers at the Teatro di San Carlo was fixed by contract at 30 men and women.³⁰ Only slightly lower is the number of singers active at the Teatro Regio in Turin in the mid 1840s, as we saw above.³¹ In Parma, for the opening of the new Teatro Ducale (the future Teatro Regio) in 1829 – an occasion of particular pomp and importance, therefore – the chorus numbered

against Spaniards) or groups of outcasts (brigands, corsairs, gypsies). The individual consequently appears as the exponent of an ethnic or social group whose values he assumes and shares. The compact nature of the community is manifested in the numerous choruses to be found in the early operas and which gave Verdi the nickname *papà dei cori*. While some have a secondary function, like the choruses of “handmaids”, “ladies in waiting”, “companions at arms”, the more celebrated ones generate an image of a community that is strong, united, free of all rifts, in short that of a nation: examples are “Va, pensiero” of *Nabucco*, “O Signore dal tetto natio” (*I Lombardi*) and even “Si ridesti il leon di Castiglia” (*Ernani*) right up to the choruses of *La Battaglia* or *Les Vêpres siciliennes*” (GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992; Italian reference in GILLES DE VAN, *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 169-70).

²⁸ Letter from Emanuele Muzio to Antonio Barezzi, dated 10 April 1845.

²⁹ See M. G. SITÀ, “L’associazionismo a Milano”, pp. 233-81: 254.

³⁰ See F. DEGRADA, “Al gran sole di Rossini”, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, pp. 133-168: 135.

³¹ See L. ROSSI, “Sullo stato attuale della musica in Torino”.

40 singers.³² At Carnival 1929/30, however, the number immediately dropped to 16,³³ as was besides established in the contract enforced from 26 December 1831 to 30 November 1840: “There will be a head of the choruses with at least 16 singers; female singers will be added when the spectacle requires it and it is considered necessary by the management”.³⁴ The agreement therefore provides for a lower limit for the chorus, with the possibility of employing others as “extras” whenever the needs of the operas programmed required them. In this context what also clearly emerges is that the use of women was an exceptional event and, as such, subject to the approval of superiors. This situation was both normal for the time (the number of male singers always outnumbered the female) and also geographically widespread, as we deduce from the article cited earlier on the situation of the theatres in Turin, which refers to “women introduced into our theatres not many years ago”.³⁵ But to return to the situation of Parma, the chorus settled at 24 singers during the year 1830; a figure that was unchanged at Carnival 1833/34, a season that saw the first local performance of *Norma* (a work in which the choral commitment was far from negligible).³⁶ In the 1840s the number oscillates between 26 in 1844/45³⁷ and 45 in 1843/44.³⁸ In Spring 1844, when the local premiere of *I lombardi alla prima crociata* was programmed, there were 35.³⁹ The previous year, during the 1842/43 Carnival season, for the local premiere of *Nabucco* there were 33 singers.⁴⁰ The standard, however, is that defined in art. 12 of the contract that applied from December 1846 to the end of 1849: “For every spectacle at both Carnival and Spring there will be twenty male singers and ten female singers”.⁴¹ In those years, however, the differences between the various theatres could be considerable, as attested by the case of the Teatro

³² See ALESSANDRO STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dall'anno 1829 al 1840*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1841, p. 2.

³³ *Ibid.* p. 17.

³⁴ Parma, Archivio storico del Teatro Regio, *Capitolati e regolamenti: 1812-52*, “Quaderno de' patti per l'Impresa degli Spettacoli del Ducale Teatro di Parma”, p. 2, art. 3.

³⁵ L. ROSSI, “Sullo stato attuale della musica in Torino”.

³⁶ See A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dall'anno 1829 al 1840*, p. 88.

³⁷ See A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1845*, Parma, Tip. Ferrari, 1846, pp. 2.

³⁸ See A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1844*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1845, pp. 2-3.

³⁹ *Ibid.* p. 41.

⁴⁰ See A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1843*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1844, pp. 2-3.

⁴¹ “Capitolato per l'appalto degli spettacoli nel Ducale Teatro di Parma dal 1.° dicembre 1846 a tutto il novembre 1846”, quoted in A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1845*.

Comunitativo of Piacenza, where the contract applying from December 1845 to November 1848 stipulated that for the Carnival and Spring seasons there would be no fewer than 12 men and 6 women in the chorus.⁴²

In the first half of the century the situation changed radically only at exceptional events: such as during the performance of Rossini's *Stabat mater* in Parma in Summer 1842, when a special chorus of 72 singers was formed ("amateurs, professors and choristers of both sexes").⁴³ One gets the sensation, however, that these exceptional cases constitute the model of reference for an ideal chorus, also and above all on account of the comparison with the choral societies which a few decades later were to begin to spread, and which, being voluntary and unburdened with financial worries, could certainly count on much larger forces than those of the theatres.⁴⁴ Nonetheless, when the publisher Edoardo Sonzogno planned the 1888/89 programme at the Teatro Costanzi of Rome with the aim of presenting memorable productions that might act as a "lure" to the operas and composers belonging to his firm, he also boasted the deployment of huge masses, and signally a chorus of 70.⁴⁵ But by that time it was no longer exceptional to deploy double the number of singers used a few decades earlier: for that same Carnival season the Teatro Regio of Parma used 70 singers, as is specifically pointed out on the playbill.⁴⁶ The programme included challenging operas from the choral point of view, such as *Lohengrin*, *Faust* and *La gioconda*: a circumstance that perfectly matched the French or French-influenced operatic taste that dominated the second half of the century and, for this reason, played a decisive role in the development of choral masses, at least in quantitative terms.

However, we are forced conclude that the general situation, naturally with due exceptions, cannot have definitively changed for the better, if still in 1883 another Neapolitan journal – the *Archivio musicale*, a journal that by this date had adopted a musicological approach – complains of the usual deficiencies regarding both the size of the choruses and their standard, which still remained purely amateurish:

⁴² Parma, Archivio storico del Teatro Regio di Parma, *Capitolati e regolamenti: 1812-52*, Quaderno dei patti e delle condizioni pel rinnovamento dell'appalto per un triennio degli spettacoli soliti darsi ogni anno nel Teatro Comunitativo di Piacenza", p. 3, art. 14.

⁴³ See A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1842*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1843, p. 45.

⁴⁴ See M. G. SITÀ, "L'associazionismo a Milano".

⁴⁵ See MARCO CAPRA, "Casa Sonzogno tra giornalismo e impresariato", in *Casa musicale Sonzogno*, a cura di Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali, Milano, Sonzogno, 1995, vol. I, pp. 243-90: 265.

⁴⁶ Parma, Archivio storico del Teatro Regio di Parma, *Avvisi teatrali: 1860-1913*.

We cannot pretend that, with all good will and every possible effort, one can be expected to organize large – perhaps even small – choral masses. Often we have found ourselves in the position of having to remain silent and not give our readers a more general account of certain concerts or performances; because, exactly as happens in the present case regarding choruses, we would instead have liked to speak of other things altogether, of an original cause for these ills, of a school, or rather non-school. In short, we would have liked to say that art cannot be created because the elements our conservatories supply (and I refer not only to that of Naples only, but of Italy a whole) are spoilt, irredeemable elements, even though these institutions provide certain elements of quality, as indeed occurs with choruses, for which a school, neither within nor without our conservatory, does not exist.⁴⁷

In the meantime the way of writing for the chorus and the functions it was assigned had changed. The old idea of the chorus as a single voice representing a people (the “nation-chorus”) had gradually made way for a conception that responded to criteria of greater differentiation and social characterization, even in cases when the national character was formally maintained. An example – to remain with Verdi, who better than anyone else represents the evolution of the chorus during the 19th century – is the Triumph scene of *Aida* (II/2). Here the Egyptian people, even in a situation where one would expect the greatest social cohesion, is dismembered and articulated into its various components: women, priests, the indistinct mass. With the tribute to a more naturalistic definition of a people and to the fashion for *local colour*, the chorus loses its connotation as a *character* that it had assumed a few decades earlier, when defining “Va, pensiero” as an “aria for chorus” was a completely plausible idea. Instead it adapted itself to representing a more defined and more realistic, yet certainly more anonymous, mass. Little by little polyphony reasserted its due role and the choral body found itself having to cope with performing problems that lay outside its more recent tradition. With its polyphonic texture the choral mass was divided and thinned, while the orchestra played its own part, by then almost completely released from its former task of acting as the chorus’s “guardian”. “Throughout the piece the orchestra is *descriptive* and never simply *accompanying*, as in the choruses of a former time and an irrevocable art”,⁴⁸ writes Amintore Galli⁴⁹ referring to the chorus “Fuoco di gioja” of *Otello* (I/1), in a fine analysis at the time of its premiere in February 1887. And yet the choruses

⁴⁷ “Cronaca. Napoli 10 Giugno 1883” *Archivio musicale*, II/7, giugno 1883, pp. 231-33: 232.

⁴⁸ AMINTORE GALLI, “L’*Otello* di Verdi alla Scala di Milano”, *Il teatro illustrato*, VII/74, febbraio 1887, pp. 19-26: 20.

⁴⁹ Amintore Galli (Talamello, Rimini, 1845 – Rimini, 1919) was music critic, composer and teacher. From 1874 to 1904 he was musical director of the publishing firm of Sonzogno.

always seem to be the same: “Concerning the choral masses, for the most part consisting of ear-singers coached with a stoic patience that verges on heroism, [...] no praise is enough”,⁵⁰ remarked a critic after the first performance of the opera in Brescia.

Quite apart from the results, therefore, the divide between compositional requirements and the singers’ competence remained the same, latent and always unchanging. With *Falstaff*, six years later, the contradiction was resolved, and this particular historical season of the chorus comes to a close simply with its annihilation. In this masterpiece of chamber theatre, the mass, even the splintered and almost dissolved mass of *Otello*, no longer had a *raison d’être*: it is the soloists themselves that take over its functions and give a face to the individuals that constitute it. Above all, it is to them that is entrusted the final apotheosis: the great comic fugue that takes its cue – paradoxically, we feel – from Falstaff’s invitation “Un coro e terminiam la scena” (A chorus and then let us end the scene).

⁵⁰ From Giovan Battista Nappi’s review in *Perseveranza* of Milan, quoted in the *Gazzetta musicale di Milano*, XLII/33, 13 agosto 1887, pp. 249-51: 251.

PAOLO RUSSO

I «cori d'accompagnamento». Per una drammaturgia d'un «bell'ornamento»

«Tutt'altra forma è l'aria moderna... con movimenti più o meno lenti e co' rispettivi ritornelli, frammischiati ... alcune volte dai cori: chiudendo colla così detta cabaletta, la quale anch'essa intrecciata coi Cori si fa sentire per lo meno due volte.¹»

Il coro intrecciato all'aria, dunque: una presenza nuova dell'operismo ottocentesco, teso ad articolare e compenetrare sempre più il numero musicale.² Nel 1836 è ormai considerata una modalità abituale per impiegare il coro nell'opera:³ in quanto pezzi «vocali a tre, quattro, e più voci raddoppiate, ed eseguite con orchestra o senza, avendo per oggetto di esprimere il sentimento di un'intera moltitudine di popolo», i cori possono infatti essere «concertati» e «formare quindi da per se soli un pezzo di musica» o essere, appunto, «d'accompagnamento, i quali in una aria sono subalterni, ed entrano talvolta soltanto nelle ultime cadenze».⁴

¹ PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Fontana, 1836, I, s. v. 'aria'.

² «Elementi che nell'opera seria settecentesca erano stati separati l'uno dall'altro – soli, coro *ensemble*, recitativo – nei primi decenni dell'Ottocento subiscono un processo di fusione i cui stadi essenziali sono riscontrabili nelle opere di Mayr e di Rossini. Troviamo intorno al 1830 una architettura complessa dove si accentua alternativamente la parte solista o quella del coro oppure quella dell'*ensemble*. La scala delle possibili realizzazioni porta, dall'aria a solo (ormai rara e rappresentata soprattutto dalla romanza) attraverso l'aria normale (che impiega il coro fra i suoi tempi e nella cabaletta) fino alla cosiddetta aria con coro (come quella di Oroveso 'Ah del Tebro' nel second'atto di *Norma*) e alla cosiddetta aria con pertichini [...] e inoltre si sviluppa in direzione dei veri e propri *ensembles*. Nella zona di passaggio dall'aria con pertichini all'*ensemble* vero e proprio (con coro) troviamo brani come la conclusione del secondo finale della *Norma* o il citato largo nel primo atto dei *Puritani*. In questa zona di passaggio il pubblico non era sempre capace di orientarsi»: FRIEDRICH LIPPMANN, *Lo stile belliniano in 'Norma'*, in *Opera e libretto I*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 211-234: 211.

³ A dispetto della sua riconosciuta rilevanza, l'uso del coro nell'opera italiana ottocentesca non è molto studiato, si cfr. comunque BEATE HANNEMANN, *Canti rivoluzionari e culto del sole: l'opera rivoluzionaria e massonica al teatro La Fenice 1797-1815*, in *'L'aere è fosco, il ciel s'imbruna'*. *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 299-314, PHILIP GOSSETT, *Becoming a citizen: The chorus in Risorgimento opera*, «Cambridge Opera Journal», II, 1, 1990, pp. 41-64 e JAMES PARAKILAS, *Political Representation and Chorus in Nineteenth-Century Opera*, «19th Century Music», XVI, 2, 1992, pp. 181-202.

⁴ P. LICHTENTHAL, *Dizionario cit.*, s.v. 'coro'.

Subalterni, presenti solo nelle ultime cadenze, eppure caratteristici delle arie moderne: se si raffrontano le voci 'aria' e 'coro' del *Dizionario e bibliografia della musica* di Pietro Lichtenthal si fatica a cogliere una chiara drammaturgia del coro nell'opera. È pacifico che debba esserci ma non è sempre chiara la funzione che deve svolgere, soprattutto quando partecipa alle arie soliste.

Secondo Lichtenthal⁵ il coro era entrato nell'opera sul modello dei greci, ma venne impiegato con parsimonia da Zeno e Metastasio, e prevalentemente in «alcune solenni occasione, p. e. nei sagrifizj, in una festa, in un trionfo ec.». Fu poi animato da Gluck che gli restituì

quel posto eminente che occupa tuttora presso i gran compositori: ... «il faut l'avoir vu, à ces répétitions, d'un bout du théâtre à l'autre, pousser, tirer, entraîner par les bras, prier, gronder, cajoler tour à tour les choristes, hommes et femmes, surpris de se voir mener ainsi, et passant de la surprise à la docilité, de la docilité à une expression, à des effets qui les échauffaient eux-mêmes, et leur communiquaient une partie de l'ame du compositeur; il faut l'avoir vu dans ce violent exercice, pour sentir toutes les obligations que lui a notre théâtre...».⁶

Se vediamo come il coro interviene e s'intreccia ai solisti in una delle più celebri opere di quegli anni, tuttavia, tale giudizio non parrebbe pienamente giustificato: nella sua *Norma* Bellini tralascia il coro nel Finale I cui affida solo poche incitazioni *da dentro* («Norma, all'ara»); limita gli interventi corali all'introduzione (n. 1), al finale secondo (n. 8), alla preghiera 'Casta diva' (n. 3) e all'aria di Oroveso 'Ah del Tebro' (n. 7): si ipotizza fosse stato Romani a insistere perché nell'opera fosse ridotto il ruolo del coro⁷ per potersi così concentrare sulla dinamica dell'intimo dramma affettivo senza tanta risonanza scenica a «far chiasso».⁸

Ben lungi dall'assumere quel ruolo dinamico e movimentato che Lichtenthal attribuisce al coro nell'opera moderna fin dai tempi di Gluck, in *Norma* esso interviene con grandi affreschi sonori statici e solenni. Solo nel-

⁵ Su Pietro Lichtenthal cfr. MARIANGELA DONÀ, *Peter Lichtenthal musicista e musicologo*, in *Ars iocundissima: Festschrift für Kurt Dorfmueller zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Horst Leuchtmann und Robert Münster, Tutzing, Schneider, 1984, pp. 49-63.

⁶ P. LICHTENTHAL, *ibid.*, cita qui Ginguené: l'ortografia francese approssimativa riproduce l'originale di Lichtenthal.

⁷ Su questa ipotesi, divulgata da Michele Scherillo, avanza dubbi JOHN ROSSELLI, *Bellini*, Milano, Ricordi, 1995, p. 116.

⁸ Lettera di Bellini del 24 agosto 1832, sulla quale cfr. F. LIPPMANN, *Lo stile belliniano in 'Norma'* cit., p. 214.

l'aria di Oroveso, cambia atteggiamento e dà sulla voce al solista: ne 'risucchia' per così la parte in una posizione di primo corifeo e trasforma il numero lirico in una gran pagina corale. Alle sollecitazioni bellicose di Oroveso risponde infatti con frammenti tratti dal suo numero assolo precedente (cfr. es. 1a e 1b).

È questo l'unico numero dell'opera, tra l'altro ridotto al solo cantabile,⁹ in cui il coro assurge a protagonista senza preoccuparsi di creare uno scenografico sfondo pittorresco.¹⁰ L'eccezione, tra l'altro, è chiaramente motivata da istanze drammatiche: qui l'intervento del coro serve a legare la tragedia privata di Norma tradita alle vicende del popolo e farle assumere quel rilievo pubblico che condurrà al finale II: il tema politico sostituisce insomma quel che in *Medea*, tragedia gemella e fonte letteraria diretta per *Norma*, rappresenta l'efferatezza dell'infanticidio.¹¹

In effetti Romani aveva dovuto affrontare un simile problema di integrazione tra dramma privato e dramma collettivo proprio nei suoi esordi librettistici, quando mise mano alla tragedia di Euripide per *Medea in Corinto* di Mayr¹² del 1813, un'epoca in cui la scelta di *Medea* come soggetto operistico dichiarava l'ambizione verso il mondo tragico elevato, verso il dramma esemplare e pubblico: in quel caso, però, e diversamente da quanto avrebbe fatto in *Norma*, per garantire rilievo universale alla vicenda mitica trasfusa in tragedia, Romani aveva trattato l'efferatezza dell'infanticidio entro un impianto drammatico monumentale con ricca presenza di cori.¹³ Poiché la varietà delle forme musicali corrisponde alla varietà di situazioni che ogni epoca o ogni autore ha ritenuto idonee all'intonazione musicale, il diverso utilizzo del coro nelle due opere, e soprattutto i diversi modi di integrarlo ai numeri solistici,

⁹ L'aria doveva essere completa ma venne poi tagliata nella redistribuzione del carico vocale per Carlo Negrini, creatore del ruolo di Oroveso: cfr. DAVIS KIMBELL, *Vincenzo Bellini, Norma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 37, 71.

¹⁰ È «Una delle arie dell'epoca in cui il coro ha qualcosa di proprio da dire»: MARIA ROSARIA ADAMO-FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, p. 417.

¹¹ Una esplicita reminiscenza del tema dell'infanticidio, delitto evitato per un soffio, è tuttavia presente anche in *Norma*: sulle fonti letterarie e in particolare sul parallelo tra *Medea* e *Norma* cfr., tra gli altri, PAOLO CECCHI, *Temi letterari e individuazione melodrammatica in 'Norma' di Vincenzo Bellini*, «Recercare», IX, 1997, pp. 121-153.

¹² È il primo libretto di Romani, prodotto sotto la diretta supervisione di Giovanni Simone Mayr per il San Carlo di Napoli, dove l'opera sarebbe andata in scena nel settembre 1813. Al proposito si veda il mio *'Medea in Corinto' di Felice Romani: storia, fonti e tradizioni di un libretto d'opera*, Firenze, Olschki, in corso di stampa.

¹³ Non è solo *Norma* che, nell'Ottocento, declina in toni intimi e 'decorosi' il dramma terribile di *Medea*: i rifacimenti del libretto di Romani per Selli (Roma 1839) e Mercadante (Napoli 1851), così come altre *Medee* musicali e letterarie ottocentesche dimostrano l'abbandono delle tinte forti nella rappresentazione della principessa barbara e l'indulgere a toni borghesi e quasi quotidiani se non addirittura femminili.

dimostra quanto radicalmente ne fosse cambiata la concezione nell'arco di soli due decenni, decenni dominati dalle opere di Mayr e Rossini. Per apprezzare alcune tappe di questa trasformazione è sufficiente infatti concentrarsi sulla loro produzione per il San Carlo, un teatro che si faceva vanto della magnificenza dei propri allestimenti, e della ricchezza degli interventi corali.

In *Medea in Corinto* il coro ha una presenza cospicua come effettivo ruolo drammatico e non soltanto come sfondo pittoresco: introduce entrambi gli atti, i suoi fugati e le sue esclamazioni danno evidenza e sostanza drammatica alle scene terribili¹⁴ dei due finali, dà il senso dell'incalzare degli eventi quando echeggia *da dentro* per uscire successivamente in scena, s'intreccia infine in molti numeri solistici. Talvolta si comporta da personaggio collettivo, tal'altra s'esibisce in veste di furie, o di popolo volta a volta festante intimorito minacciato, in altri casi assume poi funzioni di messaggero: in I,6 a mo' di coro greco intima l'esilio alla sposa di Giasone ma il suo intervento è limitato alla scena che introduce la prima cavatina di Medea;¹⁵ in II,12-13, invece, annuncia allo stesso Giasone la morte dell'amata Creusa e irrompe addirittura nel bel mezzo dell'aria 'Amor, per te penai' (n. 10), con cui il principe canta la serenità apparentemente raggiunta.

In quest'ultimo caso l'impatto drammatico è tale che il coro deforma le strutture del numero solistico: Romani inventa sezioni metriche capaci di sorprendere uno spettatore assuefatto alle convenzioni e aspettative d'ascendenza metastasiane, ancora molto efficaci nel 1813.¹⁶ L'aria sembrerebbe infatti chiudere una normale scena lirica settecentesca dove Giasone, solo, ha appena commentato in versi sciolti la propria fortuna amorosa. Il recitativo confluisce poi in una quartina di settenari a rima alterna che chiederebbe una seconda quartina bilanciata per la seconda sezione d'una normale aria col *da capo*. Ma in sua vece irrompe il coro che *da dentro* invoca aiuto: ai due ottonari 'd'invocazione del coro risponde Giasone per concludere la seconda quartina dell'aria. A quel punto il ritmo incalza, e passa da senari a ottonari, e nuovamente a senari, per una lunga sezione in cui il coro annuncia la morte di Creusa, Giasone esprime il proprio terrificato sconcerato e infine proclama propositi di vendetta. Il coro trasforma così una scena elegiaca apparentemente utile a sospendere momentaneamente l'azione del

¹⁴ Il *topos* delle scene terribili, per un periodo leggermente antecedente a quello di Mayr è stato studiato da MICHELA GARDA, *Da 'Alceste' a 'Idomeneo': le scene terribili nell'opera seria*, «Il Saggiatore musicale», I, 1994, pp. 335-360.

¹⁵ Già nel corso delle prime rappresentazioni Colbran tagliò la cavatina *O sommi dei* che fu poi definitivamente soppressa dall'opera. La scena introduttiva col coro in funzione dialogica restò invece presente in quasi tutte le riprese dell'opera, a quel punto monca del numero lirico.

¹⁶ Romani stesso, e Mayr con lui, le adotta in quest'opera nelle scene affidate a Egeo, rivale di Giasone e amante respinto di Creusa.

dramma,¹⁷ in una scena dinamica, compressa dall'incalzare degli eventi (cfr. il testo a p. 182-183).

Dal canto suo Mayr accoglie il suggerimento di Romani e intona la prima quartina con una melodia di fattura mozartiana, stabilmente incardinata nella tonalità d'impianto, Sib. Sebbene incisi introduttivi e ripetizioni interne variano con vezzi belcantistici la regolarità delle frasi, le due coppie di versi della prima quartina sono fondamentalmente intonate su frasi simmetriche di 4 + 4 battute. L'intera quartina è poi ripetuta su una seconda frase con *incipit* analogo alla precedente: la simmetria fraseologica è qui sbilanciata da una lunga cadenza di 10 battute che dilata il secondo membro (cfr. es. 2). L'andamento complessivo di questa prima sezione si può schematizzare così:¹⁸

Moderato¹⁹

[Introduzione orchestrale di 19 bb],

[2 bb.] a₄₊₄⁴ b₄₊₁₄⁰

La struttura è tipica dell'aria virtuosistica con asimmetrie variate incardinate su una metrica regolare, richiami tematici ma non vere ripetizioni del dettato melodico, sostanziale stabilità armonica. L'irruzione del coro *di dentro*, a b. 49, tuttavia, cambia radicalmente la forma: le esclamazioni e le voci rotte del popolo sono intonate in una lunga sezione armonicamente instabile che inizia in Sol minore e tocca le tonalità di Do min., Sol min., Mib magg., Re magg., Fa magg. prima di tornare alla tonalità d'impianto Sib. Il coro canta inoltre i propri versi della quartina di ottonari in quattro battute ciascuno, mentre Giasone ne impiega sei per concludere il proprio distico (cfr. es. 3): la quadratura della frase musicale richiede così una ripresa dei primi versi del coro per completarsi in otto battute.

[*Moderato*]

4 bb (coro, 1 verso, Sol minore) + 4 bb (coro, 1 verso, Sol minore) + 6 bb

(Giasone, 2 versi, Do minore) + 2 bb (ripresa del coro, 1 verso, Sol minore)

¹⁷ Nella fonte diretta di Romani, la tragedia *Medea in Corinto* di Domenico Morosini (Venezia 1806), infatti, questa scena costituisce effettivamente un momento elegiaco che scorre senza particolari sorprese. Provvedono le scene successive a cambiare repentinamente il clima emotivo verso la catastrofe tragica.

¹⁸ Con corona e pause, le prime due battute scorporano l'invocazione «Amor» dal primo verso e danno loro una funzione introduttiva che indico qui tra parentesi quadre. La melodia vera e propria inizia da b. 3 con i settenari organizzati a due a due su regolari frasi simmetriche di (2+2) + (2+2) battute ciascuna, armonicamente bilanciata nell'usuale giro armonico I-V | V-I.

¹⁹ In questo e negli schemi che seguiranno nel corso del capitolo, i pedici indicano i numeri di battute, gli apici i versi cantati, 0 indica eventuale testo ripetuto.

Il ritmo del coro dilata l'andamento convenzionale del rapporto tra testo e musica: la consuetudine vorrebbe intonati due versi ogni quattro battute,²⁰ ma qui l'orchestra ripete incisi melodici tra gli emistichi e dilata la successione delle esclamazioni; la frase di Giasone è invece ampliata da una sorta di progressione. L'effetto globale è di grande movimento e si contrappone alla sostanziale stabilità delle prime battute dell'aria.

Lo stesso avviene nel trattamento musicale della lassa²¹ di senari che segue, cantata dal coro ormai in scena e in dialogo con Giasone. Mayr ritocca l'assetto metrico: aggiunge un verso a Giasone e alcuni emistichi al coro, così da rendere meno meccanica l'alternanza tra i due interlocutori:

4 bb (coro – Giasone, 1 verso ciascuno, Mib), 4 bb (coro – Giasone, 1 verso ciascuno, Mib), 4 bb (coro, 2 versi, Mib), 4 bb (Giasone – coro, 1 verso ciascuno, Mib), 6 bb. (coro, 2 versi, con espansione dovuta a due bb. di progressione, modulante), 2 + 4 bb. (emistichio di Giasone – un verso e mezzo del coro: le due battute di Giasone funzionano come sospensione che ritarda l'avvio del conseguente della frase precedente, modulante a Reb).

Nella successiva quartina di ottonari continua il dialogo tra il principe e il popolo: la forma non chiude ancora, anzi resta a lungo sospesa tra Reb e Fa prima di cadenzare a Sib alla fine del primo distico.

Solo da qui, b. 113, tornato finalmente alla tonalità d'impianto, Mayr espande la melodia in periodi ampi e compiuti per i quali i due versi restanti della quartina non sono sufficienti e vengono perciò entrambi ripetuti: cantati inizialmente nelle canoniche quattro battute, vengono replicati con progressione in altre otto. Questa melodia di 4 + 8 battute è anticipata da una frase d'orchestra di quattro battute, analoga per timbro all'introduzione dell'aria: un richiamo che, assieme alla somiglianza del materiale tematico con la prima sezione, al ritorno dell'armonia iniziale e al netto cambiamento dell'accompagnamento orchestrale – già in primo piano a garantire compattezza metrica e fraseologica, passa ora in secondo piano e si riduce a sostegno del

²⁰ È questa una consuetudine già studiata per il repertorio rossiniano e post rossiniano nelle strutture melodiche definite *lyric forms*: anche in *Medea in Corinto*, tuttavia, è il rapporto più frequente. Sulla *lyric form* cfr. JOSEPH KERMAN, *Lyric Form and Flexibility in 'Simon Boccanegra'*, «Studi verdiani», I, 1982, pp. 47-62; M.R. ADAMO-F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini* cit., pp. 427-429. Più recenti sono STEVEN HUEBNER, *Lyric Form in 'Ottocento' Opera*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVII, 1992, pp. 123-147 e GIORGIO PAGANNONE, *Mobilità strutturale della 'lyric form'*. *Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi», VII, 20, maggio 1996, pp. 2-17.

²¹ Sull'uso del termine 'lassa', cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani, librettista*, Lucca, LIM, 1996, pp. 146 ss.

canto del tenore – configurano questa parte come un accenno di ripresa. Ormai stabilizzata la tonalità d'impianto, la lassa di senari che segue da b. 130 non porta novità di rilievo dal punto di vista armonico e suonerebbe dunque come coda cadenzante e vocalizzata, se non cantasse testo nuovo.²²

Il diverso statuto della seconda sezione, sostanzialmente assimilabile alla musica di scena, senza frasi o periodi coerentemente organizzati, consente di schematizzare quest'aria in forma tripartita con coda (ABA' + coda) giacché il percorso tonale, i richiami timbrici e tematici distinguono nettamente l'intonazione dei versi centrali del coro. Ma anche²³ come aria che in un unico movimento incorpora diverse sezioni (ABA'C)²⁴: se si prescinde dalle articolazioni armoniche e si osserva la fisionomia ritmica delle parti, infatti, la sezione cadenzante sugli ultimi senari ha un profilo incalzante che, seppure non confermato dal cambio di agogica, è però evidenziato (e

²² Vista la varietà con cui si presentano le forme di Mayr, intendo qui per 'coda' una sezione che rispetta, oltre al primo, almeno un altro dei tre requisiti individuati da ROBERT ANTHONY MOREEN, *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas*, PhD., Princeton University, 1975, p. 163: a) suspension of tonal movement: successive cadences are on the final tonic of the piece; b) suspension of text exposition: the text of a coda is entirely repetition; c) the important characters in the number sing together and equals. La definizione di coda data da Pietro Lichtenthal nel suo *Dizionario* consente d'altronde quest'uso del termine più retorico, che formale: «Coda, s. f. Nome che si dà al periodo aggiunto a quello che potrebbe terminare un pezzo di musica, ma senza finirlo in modo così completo e brioso» (corsivo mio).

²³ La partitura di *Medea in Corinto* mostra molto spesso ambiguità formali, soprattutto là dove rappresenta situazioni o affetti concitati e movimentati senza per questo rinnegare i riferimenti stilistici della tradizione belcantistica e virtuosistica. Il tentativo di soddisfare entrambe queste esigenze estetiche e drammatiche, teoricamente e storicamente divergenti, spinge Mayr a proporre soluzioni formali talvolta paradossali, come i frequenti accenni a placide riprese tematiche, che suonano come se fossero del tutto indifferenti alle catastrofi luttuose nel frattempo avvenute nelle sezioni dinamiche del numero. D'altronde, quanto Mayr sia ancora attratto dalle arie solistiche *dal segno* degli anni Ottanta è sottolineato da SCOTT L. BALTHAZAR, *Mayr and the Development of the Two-Movement Aria*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, atti del convegno internazionale di studi (Bergamo, 16-18 novembre 1995), a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, Assessorato allo Spettacolo, 1997, pp. 229-251.

²⁴ Sulle varie fogge che può presentare la struttura musicale forma prima della codifica rossiniana valga vedere SCOTT L. BALTHAZAR, *Mayr, Rossini and the Development of the Opera seria Duet: Some Preliminary Conclusions*, in *I vicini di Mozart, I: Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, pp. 377-398: 384 che osserva come già Cimarosa nei suoi duetti «incorporates into a two-tempo, slow-fast, design» le quattro sezioni della futura 'solita forma'. Strutture analoghe sono poi evidenziate da CHARLES BRAUNER, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Opera Seria in the First Third of the Nineteenth Century*, Ph.D. Yale University, 1972, che osserva come se molti duetti di Mayr sono quadripartiti nel libretto ma tripartiti nella musica (veloce, lento, veloce) perché uniscono il dialogo intermedio con il movimento veloce finale, altri inglobino, invece, tutte e quattro le sezioni in un unico movimento.

incoraggiato) dal movimento sincopato dell'orchestra (cfr. es. 4).
Riassumendo abbiamo:

Sezione A, Si bemolle maggiore
Amor per te penai;
per te più non sospiro;
la pace al cor donai:
per te respiro – amor...

Sezione B, Sol minore – Mi bemolle maggiore – Re bemolle maggiore –
Fa maggiore

CORO Accorrete.... Oh tradimento!...
Oh perfidia! Oh don funesto!
GIASONE Giusti dèi! Qual grido è questo!
Quale in sen mi desta orror!

SCENA 13

Donzelle, Corinti, Giasone

CORO O noi sventurate!...
O regno dolente...
GIASONE Che avvenne? Parlate
CORO Creusa innocente...
GIASONE Ohimè la consorte...
CORO In braccio di morte.
La veste fatale...
TUTTI veleno mortale...
in sen le portò.
GIASONE Io moro.
s'abbandona; il coro lo circonda e lo sostiene.
TUTTI Infelice!
Il cor gli mancò.
GIASONE *dopo alquanto pausa*
Dove sono? chi mi desta?
Sole, ancor per me risplendi?

Sezione A', Si bemolle maggiore
Cara sposa! Oh dio! M'attendi:
sul tuo petto io morirò
in atto di partire
Lasciatemi, o barbari...
seguirla vogl'io...

CORINTI No: vivi la vendica...
GIASONE Atroce, il cor mio
 vendetta farà.

Coda o C, Si bemolle

Ohimé! più non spero
in vita riposo...
Ho tutto perduto,
non sono più sposo...
Orrendo sul ciglio
un velo mi sta.

Parte seguito da' Corinti e dalle donzelle

Ci siamo dilungati molto, fors'anche troppo, sull'analisi di quest'aria perché mostra bene come Mayr riesca a coordinare la viva e dinamica presenza del coro con il rilievo del solista, l'incalzante movimento in scena con l'impianto di tradizione virtuosistica. La frammentaria sezione B organizza l'intervento del coro, che repentinamente interrompe lo sfogo amoroso di Giasone e annuncia, anche agli spettatori, l'avvio della catastrofe. La ripresa tonale (A'), un po' paradossale a quel punto, si giustifica come conferma dell'iniziale proposito di Giasone d'unirsi alla sposa, seppure oramai nella morte; la sezione cadenzante finale accompagna l'uscita di scena dell'eroe, che s'avvia alla vendetta. Ma a dar forma ad una simile successione di eventi e sentimenti sono i moduli tradizionali della variazione virtuosistica con frasi bilanciate, rese poi asimmetriche da ripetizioni interne e progressioni su materiale tematico sempre analogo e mai identico. L'intero numero oscilla di continuo tra semplici frasi tematiche ed ampie espansioni variate. La ridotta differenza strutturale tra frasi tematiche e frasi cadenzali, ambo costruite su incisi omogenei e accostati secondo principi di varietà più che di contrasto,²⁵ consente a Mayr di rendere autonoma anche la sezione cadenzante finale che, coi modi armonici e vocali della coda intona testo nuovo e non si limita alla ripetizione insistita di frammenti poetici già ascoltati nelle sezioni tematiche.

La strategia compositiva è in linea con la tradizione napoletana, i cui principali esponenti s'erano da tempo indaffarati a integrare sempre più profonda-

²⁵ Lo osserva anche Philip Gossett nell'introduzione all'edizione facsimile dello spartito di *Medea* edito da Carli (*Medea in Corinto... a facsimile edition of a printed piano-vocal score* New York, Garland, 1986): «Mayr made effort to 'modernize' his score ... by attempting to create longer lyrical periods in the Rossinian manner», e correggendo così il suo stile basato su «a succession of shorter fragments. In lyrical scenes this technique is rarely moving, but in highly dramatic scenes the succession of shorter phrases can be striking in its immediacy and emotional power».

mente il coro nel meccanismo drammatico:²⁶ la «moltitudine di popolo» non si limita ad un ruolo celebrativo ma interloquisce con autorevolezza con i solisti. Il risultato è che l'equilibrio formale si altera e le strutture dell'aria solistica ne risentono, accolgono la presenza del coro: danno forma a questa interazione perfino in quelle scene più caratterizzate in senso cerimoniale e festoso, dove tutto sommato al popolo non spetterebbe che un ruolo di magnificenza, ampiezza scenica, eco sonoro.

Nella sua aria di sortita ('Di gloria all'invito', n. 2), per esempio, Giasone è accolto vittorioso dal popolo di Corinto e dall'esercito degli Argonauti. La scena serve solo ad amplificare l'esordio del dramma con ampio sfarzo scenico,²⁷ evidenziato nel testo dall'uniformità metrica, dalla regolarità della scansione accentuativa e dalla ridondanza tra solista e coro. La cavatina è strutturata in quartine parallele di senari, diversificate per schemi di rime in relazione agli interlocutori cui Giasone si rivolge: in successione il re di Corinto, la principessa, i seguaci; è statica, perché nulla viene a turbare il trionfo dell'eroe; nella tradizione delle arie belliche è in Re maggiore con trombe, timpani e banda militare. Preceduta da un solenne coro cerimoniale in ottonari, prevalentemente omoritmico, la voce di Giasone si libra come vera affermazione di potenza, diremmo quasi di erotico esibizionismo.²⁸ La statura dell'eroe costringe poi il coro ad adeguarsi alla sua scansione in senari:²⁹ in quel metro è infatti

²⁶ Si ricordi che a Napoli aveva operato a lungo Calzabigi reduce della stagione riformatore gluciana a cui allude Lichtenthal, e assieme a lui (e in concorrenza con lui) avevano operato riformatori ben più radicali come De Gamerra. Sull'operismo napoletano di fine Settecento e sulla sua vena programmaticamente riformatrice cfr. FRANCO PIPERNO, *Teatro di stato e teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all'impresariato Barbaja*, in *Il teatro di San Carlo*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli, Guida, 1987, pp. 61-118 e TOBIA R. TOSCANO, *Il rimpianto del primato perduto: dalla rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat*, in *Il teatro di San Carlo, 1737-1987: l'opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa, 1987, pp. 77-118.

²⁷ Nella tradizione del mito di Medea una scena di trionfo analoga a quella di Romani si trova solo nella *Médée* di Cherubini dove il librettista Hoffmann aveva immaginato che il vello d'oro fosse stato portato a Corinto da tutti gli Argonauti. L'espedito aveva consentito a Hoffman di creare la giusta ampiezza scenica e retorica per introdurre il colpo di scena dell'improvviso e inaspettato apparire di Medea, che a sua volta adatta all'opera un celebre quadro dell'omonimo balletto di Noverre.

²⁸ È sufficiente d'altronde dar senso allegorico al primo verso per scioglierne le implicazioni erotiche. Sulle valenze erotiche del canto lirico cfr. il quadro di riflessioni e studi che tracciano MARCO BEGHELLI, *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, rispettivamente alle pp. 123-136, e DAVIDE DAOLMI-EMANUELE SENICI, *L'omosessualità è un modo di cantare. I contributi 'queer' all'indagine sull'opera in musica*, *ivi*, pp. 137-178.

²⁹ Il passaggio da ottonari a senari ben ritmati caratterizza il personaggio nello stereotipo dell'eroe e non dell'amante patetico – sul quale è invece tagliato il rivale Egeo: una simile successione si riscontra per esempio nella sortita da Arsace della *Semiramide* impasticciata da Da Ponte (1811). Cfr. DANIELA GOLDIN, *Vita, avventure e morte di Semiramide*, in EAD. *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 200.

scandita la strofa con cui il coro intercala a mo' di ritornello i suoi omaggi alla famiglia reale.

Inaspettatamente, però richiami tematici collegano il coro introduttivo all'esordio dell'eroe: nel suo primo distico, intonato come stentorea apostrofe vocalizzata, plateale e acuta, Giasone rivolge una frase di ben sette battute al sovrano, ma in realtà al pubblico che deve riconoscere subito lo *status* e la dignità sociale del personaggio. Come si vede nell'esempio n. 5, il periodo iniziale è ambivalente perché le prime sette battute variano il tema della seconda strofa del coro (bb. 49-53), che non tornerà più nel corso dell'aria; le altre presentano invece regolarità metrica nell'accompagnamento orchestrale prima assente,³⁰ e sono costruite su un andamento armonico e melodico nuovo, analogo a quello che intonerà di lì a poco le altre quartine dell'aria. Il tutto sembra insomma costruito con una sezione introduttiva di cerniera tra coro d'apertura e solista e un inizio dell'aria vera e propria introdotta dalle tre battute d'orchestra (bb. 8-10).³¹ Da quel momento infatti il coro e Giasone si alternano: l'eroe, già rivoltosi al sovrano in questa prima quartina, prosegue nelle due successive per rendere omaggio all'amata, e salutare poi il popolo tutto; ogni volta il coro acclama le sue dichiarazioni. Entro ogni frase o 'strofa' l'impianto tonale è assolutamente stabile, idoneo a garantire la coerenza della struttura sotto le imprevedibili foggie che assumono le varianti del canto solistico di Nozzari, vero «completamento e prolungamento del compositore».³²

Dopo la plateale apertura delle prime sette battute, 'Di gloria all'invito' è dunque costruita in un crescendo di sontuosità secondo moduli virtuosistici che potremmo definire a strofe variate. La seconda e la terza ripresa dell'eroe

³⁰ Cfr. la distinzione tra melodie 'aperte' e 'chiuse' in FRIEDRICH LIPPMANN, *Per un'esegesi dello stile rossiniano*, «Nuova rivista musicale italiana», II, 1968, pp. 813-856: 817, oltre al commento di SAVERIO LAMACCHIA, *'Solita forma' del duetto o del numero? L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», VI, 1999, pp. 119-144.

³¹ Anche l'articolazione armonica contribuisce a questa ambiguità: l'antecedente apre in tonica e chiude in dominante così da consentire al conseguente di ripartire in tonica. Ma le tre battute orchestrali intermedie provvedono a completare la cadenza avviata dall'antecedente e ad aprirne un'altra per lanciare il conseguente:

I-V || I-V⁷ - I-V-I

³² RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, VI, Torino, EdT, 1988, pp. 1-76: 8, utilizza queste parole per definire il ruolo del cantante nell'opera italiana e affrancarlo da una tradizione critica e storiografica che a lungo l'ha dipinto come strumento passivo, competitore o usurpatore del ruolo creativo dell'autore. Se le sue osservazioni valgono sempre nel caso dell'opera italiana, tanto più sono adeguate al caso di un cast d'eccezione come fu quello composto da Colbran, Nozzari e García per le recite di *Medea in Corinto*. Sulla questione cfr. anche DANIELA TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da 'Tancredi' a 'Semiramide'*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 11-17.

hanno andamento sufficientemente analogo alle bb. 11 e seguenti della prima per essere riconosciute, appunto, come riprese, sebbene si costruiscano su un fraseggio sintatticamente più coerente e regolare (cfr. es. 5).³³ I *refrains* del coro, così come le regolari e brevi introduzioni orchestrali a ogni ripresa di Giasone e la costanza del metro poetico e musicale danno rilievo agli interventi del tenore e lasciano percepire una struttura strofica molto netta, non inficiata nemmeno dall'improvviso scarto tonale alla dominante su cui è omogeneamente intonata la seconda quartina, con relativo 'applauso' del coro.

Coro introduttivo, Re maggiore

Fosti grande allor che apristi
 mari ignoti a ignote genti;
 grande allor che i Tauri ardenti
 il tuo braccio al suol prostrò.
 Ma più grande allor che pace
 col tuo sangue acquista un regno,
 quando al trono fai sostegno,
 che rovina minacciò.

Preludio, Re maggiore

GIASONE Di gloria all'invito
a Creonte fra l'armi volai;

Sezione A, Re Maggiore

per te s'io pugnai,
 tel dica il tuo cor.
 CORINTI Di gloria il sentiero
 tu calchi primiero;
 per te degni eroi
 soccombe il valor.

Sezione A', La maggiore

GIASONE Spronavami all'ire
a Creusa l'amato tuo nome;
 m'accrebbe l'ardire
 Imene ed Amor.
 CORINTI Di gloria, *etc.*

³³ La quartina rivolta all'amata, è articolata in nove battute (per la ripetizione di un emistichio nel finale) ma seguita poi da sei battute di coda; l'ultima quartina è cantata in altre nove battute (sempre per la ripetizione di un inciso verso il finale) prima che il coro s'aggiunga al solista in un'ampia coda finale di ben 26 battute.

Sezione A'', Re maggiore

GIASONE	Se amante e guerriero,
<i>ai suoi seguaci</i>	combatto con voi,
	è vano per noi
	nemico furor.

CORINTI	Per te degli eroi
	soccombe il valor.

La marcia trionfale del coro e la cavatina di Giasone, ancora con coro, si incastonano tra due lunghe sezioni di recitativo che espongono l'antefatto e hanno dunque principalmente valenza retorica. Intenzione di Romani non dovette essere quella di creare una 'scena e aria' ma un'ampia sequenza cerimoniale dove coro e solista si integrano in un disegno solenne e grandioso. Nonostante la sua esplicita funzione retorico cerimoniale, anzi grazie a questa, il coro partecipa alla scena e determina la forma musicale dell'aria del solista. Per Mayr si trattava di accogliere nelle forme del melodramma un universo teatrale articolato in cui alla musica erano riconosciuti diversi statuti espressivi, che al tono affettivo, accostava il cerimoniale e il pantomimico. Le imprevedibili morfologie adottate da Mayr corrispondono così ai diversi piani espressivi del libretto (affettivo / narrativo, azione interiore / azione esteriore) che Romani aveva derivato dalle varie fonti letterarie e spettacolari utilizzate – tragedia, opera, melologo, ballo: in questo progetto stanno anche le diverse funzioni assunte dal coro. Come dimostrano le frequenti oscillazioni formali che si riscontrano nelle sue opere, la ricerca di Mayr sulle forme musicali e sull'articolazione del numero non è progressiva,³⁴ non intende risolvere problemi tecnici compositivi o definire nuove strutture valide in ogni situazione drammatica, ma intende utilizzare modelli formali diversi in base a specifiche considerazioni drammatiche, cerimoniali, convenzionali.³⁵

³⁴ Sebbene, per esempio, la forma tripartita cantabile - tempo di mezzo - cabaletta alla Rossini si trovi già in *Adelaide* (1799), *Zamori* (1804), *Gli americani* (1806), *Tamerlano* (1813), essa non è un tratto costante dell'operismo di Mayr. Nemmeno compare nella *Rosa bianca e la rosa rossa* (1813), dove pure si trovano tre arie in più movimenti: qui d'altronde la varietà è tale che le anche arie bipartite non sono suddivise nei movimenti lento-veloce. Sulla questione cfr. C. BRAUNER, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Opera Seria* cit., p. 220 e S. L. BALTHAZAR, *Mayr and the Development of the Two-Movement Aria*, cit.

³⁵ Esempio è per esempio il caso dell'*Ercole in Lidia*, rappresentato a Vienna nel 1803, che LEOPOLD M. KANTNER, '*Ercole in Lidia*' di Giovanni Simone Mayr e la sua tradizione in Vienna, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra* cit., pp. 279-284 intende come deciso passo innovativo nella produzione dell'opera seria di Mayr, mentre probabilmente va inteso come occasionale adesione ai gusti più francesizzanti (i. e. cosmopoliti, ma non necessariamente 'progressisti') di quella corte: il «ridimensionamento dell'elemento virtuosistico, di *bravour*», l'abbondanza del recitativo accompagnato, il ruolo del coro, la strumentata-

Il ruolo di primo piano assunto dal coro in queste arie dà la misura dell'ampiezza della sperimentazione napoletana a fine Settecento e inizio Ottocento,³⁶ sperimentazione di forme e di situazioni drammatiche 'musicabili', che la musica cioè potesse aspirare a esprimere con mezzi propri, magari coordinando l'integrazione tra coro e pantomima.³⁷ Nella *Medea in Corinto* sono infatti contemplate tutte le tipologie di presenza drammatica del coro elencate poi da Lichtenthal:

sia che il coro esprima con immagini contrastate il tumulto di una sedizione, o le parti si sfidino mutuamente o l'uno domandi ciò che l'altro ricusa, e difenda ciò che il suo avversario vuol attaccare; sia che riuniti da un sol interesse, i personaggi dimostrino i loro timori, il loro spavento, la loro gioia innocente o feroce, la loro riconoscenza, indirizzino voti al cielo, si leghino con un giuramento solenne, sia che in una festa trionfale un intero popolo innalzi fino al cielo canti di vittoria: il coro è uno dei più bei ornamenti della scena lirica, ed offre colle sue masse imponenti il complesso più magnifico dell'unione della melodia all'armonia, e delle voci all'orchestra.

È questa la tradizione con cui pochi anni dopo il varo di *Medea in Corinto* deve fare i conti Rossini al suo esordio napoletano, quando lo si avvisava che stava per avventurarsi in un teatro che risuonava «ancora dei melodiosi accenti delle *Medea* e della *Cora* dell'egregio sig. Mayr».³⁸ E tuttavia se congettano gli interventi corali nelle opere napoletane di Rossini – e per quanto grossolano sia questo metodo di analisi³⁹ – si nota che in verità il coro ha un

zione con largo uso di ottoni e arpa, gli elementi marziali, e lo «stile bombastico, grandioso, alla Grand'opéra» non sembrano, infatti, neppure questi, conquiste definitive di Mayr ma opzioni stilistiche tra tante da usare all'occorrenza (e magari anche prima del 1803).

³⁶ Già nella moderata *Fedra* di Salvioni e Paisiello (1788), per dirne una, è prevista una scena drammatica in cui all'apparire del Toro marino inviato da Nettuno a ghermire Ippolito, il coro irrompe improvvisamente e deforma la regolare struttura d'un duetto d'amore tra il principe e Aricia. Cfr. PAOLO RUSSO, *Fedra o Aricia: le ragioni delle cagioni episodiche*, in *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, atti del convegno (Taranto, 20-23 giugno 2002), a cura di Francesco Paolo Russo, in corso di stampa.

³⁷ Sull'introduzione del ballo 'analogo' nell'opera cfr. ANDREA CHEGAI, *Sul 'Ballo analogo' settecentesco: una drammaturgia di confine fra opera e azione coreutica*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Miloss*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1996, pp. 139-175.

³⁸ Il «Giornale delle due Sicile», in un citatissimo articolo del 25 settembre 1815.

³⁹ È evidente che un simile approccio quantitativo prescinde dalle dimensioni e dall'impegno compositivo di ciascun numero lirico, e deforma quindi la percezione dell'effettiva incidenza del ruolo drammatico del coro. È però significativo della quantità e varietà di situazioni in cui esso può essere coinvolto.

ruolo molto variabile;⁴⁰ poco frequenti sono inoltre le occasioni in cui il coro non è soltanto «concertato» destinato cioè a «formare da per se solo un pezzo di musica» d'introduzione o d'ambientazione dopo una mutazione scenica, ma «d'accompagnamento» che lo intrecci cioè all'aria solista. La tabella I elenca tutti i pezzi con coro nelle opere napoletane serie di Rossini – introduzioni e finali d'atto compresi – ma esplicita solo i casi in cui il coro si intreccia a numeri solisti.

Tabella I

Elisabetta, regina d'Inghilterra (1815)

nn. 1-4, 8, 10, 11, 15; n. 3: cavatina di Elisabetta; n. 11: scena e aria di Norfolk; n. 15: scena e rondò di Elisabetta

Otello (1816)

nn. 1, 2, 5, 9, 10; n. 2: cavatina di Otello

Armida (1817)

nn. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 15; n. 5: scena e aria di Gerlando

Mosé in Egitto (1818)

nn. 1, 2, 5, 7, 8, 10, 11, 12; n. 2: quintetto con coro; n. 7: aria di Amaltea; n. 8: scena e quartetto; n. 11: aria di Elcia; n. 12: preghiera di Mosé

Ricciardo e Zoraide (1818)

nn. 1-3, 5, 6, 8, 9, 12, 14, 15; n. 2: scena e cavatina di Agorante; n. 12: scena e quartetto; n. 15: gran scena di Zoraide

Ermione (1819)

nn. 1-3, 6, 7, 9, 10; n. 3: duetto di Ermione e Pirro; n. 6: aria di Pirro; n. 9: gran scena di Ermione

La Donna del Lago (1819)

nn. 1-2, 6, 7, 9, 10, 12, 13; n. 2: coro e duetto di Elena e Uberto; n. 6: coro e cavatina di Rodrigo; n. 9: duetto e terzetto di Elena, Uberto e Rodrigo; n. 10: aria di Malcom

Maometto II (1820)

nn. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 11; n. 3: scena e terzettone; n. 4: coro e cavatina di Maometto; n. 8: scena e aria di Maometto

Zelmira (1822)

nn. 1, nn. 4, 5, 6, 8, [8], 10, 11; n. 4: coro e cavatina di Ilo; n. 5: duetto di Ilo e Zelmira; n. 6: aria di Antenore; n. 8: coro e aria di Emma; n. 10: quintetto

⁴⁰ Cfr. D. TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio* cit., p. 19, che rivede una osservazione di FRANCESCO DEGRADA, *Al gran sole di Rossini*, in *Il teatro di San Carlo, 1737-1987* cit., pp. 133-168: 136 e 164.

Con l'eccezione delle opere di tradizione quaresimale⁴¹ – come il *Mosé in Egitto* (ma prima ancora il «dramma con cori» *Ciro in Babilonia*), – il coro parrebbe spesso marginale, soprattutto in drammi come *Otello*, *Armida* o *Ermione* più concentrate sulle vicende individuali; perfino in opere come *Maometto II* o *Zelmira* dove la ricerca formale è radicale, le masse corali ne sono poco coinvolte e comunque principalmente negli ampi numeri d'assieme: introduzioni, finali, oltre che in quel numero incredibile per dimensioni e concezione drammatica che è il terzettone del prim'atto del *Maometto*.

In queste opere infatti muta radicalmente la drammaturgia del coro e il suo apporto all'aria solista: la standardizzazione delle forme che le caratterizza si ripercuote sulla varietà formale e drammatica cui era stato impiegato precedentemente nelle sperimentazioni napoletane e di Mayr in particolare. Ora non è più elemento drammatico dinamico che deforma la struttura dell'aria ma normalmente si riduce a corona cerimoniale che sottolinea ed enfatizza le articolazioni della struttura standard nel tempo di mezzo, nella volta della cabaletta e nella coda. Carlo Ritorni avrebbe d'altronde osservato poco dopo che sebbene «coi rondò va unito il coro, né perciò quelli si dicono meno essere pezzi *assoli*» d'altronde «un semplice suono d'istrumenti fa lo stesso uffizio» del coro *da dentro* e in generale «qualche volta un altro interlocutore, specialmente secondario, nella cavatina piucché nei rondò, fa invece del coro, ciocché dicesi pertichino, accompagnando subalternamente».⁴² Vi sono infatti casi in cui la sua presenza è ancora più marginale: nell'aria di Gernando in *Armida* (n. 5) interviene soltanto nel tempo di mezzo con una invocazione *da dentro* che consente al tenore di far scattare la cabaletta. Nel rondò finale di *Elisabetta regina d'Inghilterra* si limita ad animare il tempo di mezzo irrompendo in scena e a festeggiare il lieto fine con poche battute conclusive: ad intrecciarsi con il tempo d'attacco e il cantabile dell'aria di Elisabetta provvede il coro «di musicisti»⁴³ composto dai soli Leicester, Matilde, Guglielmo. Le arie di Pirro nell'*Ermione* (n. 6) e di Antenore in *Zelmira* (n. 6) – arie che pure sperimentano nuovi agglomerati vocali e un primo tentativo di superare la schematicità del numero chiuso – utilizzano il coro nei punti canonici ma non ne sfruttano la presenza per alterare la forma del numero lirico: in *Ermione*

⁴¹ Su questa tradizione cfr. gli studi di FRANCO PIPERNO, *Il 'Mosè in Egitto' e la tradizione napoletana di opere bibliche*, in *Gioachino Rossini 1792-1992: Il testo e la scena*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 255-271; *'Stellati sogli' e 'immagini portentose'*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 267-298.

⁴² *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica, compilati da Carlo Ritorni*, Milano, Giacomo Pirola, 1841, pp. 42-43.

⁴³ *Ammaestramenti* cit., p. 140: «Distinguo due generi di coro. Quando favellano turbe, quando cantano musicisti».

l'interesse è concentrato nell'interazione tra Pirro e gli altri solisti, Oreste Andromaca Ermione, nell'adagio quasi trasformato in duetto tra quest'ultima e Pirro, e nella fusione tra tempo di mezzo e cabaletta; il coro interviene solo nella coda dell'adagio e nella volta e coda della cabaletta. Nell'aria di Antenore in *Zelmira*, eccezionalmente, il coro sottrae addirittura l'adagio dell'aria al solista ma la percezione complessiva è comunque banalmente quella di un numero frastagliato con tradizionale pezzo corale in un unico movimento⁴⁴ frammisto al tempo d'attacco e al tempo di mezzo: la sua presenza è quindi sostanzialmente indifferente per la struttura dell'aria.⁴⁵

Eventuali eccezioni risaltano, pertanto, appunto come tali: la ricchezza del coro nella cavatina di Elisabetta (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, n. 3), per esempio, rende interessante, nell'opera che presentava Rossini per la prima volta al pubblico napoletano, un celebre autoimprestito dall'*Aureliano in Palmira* e veste con panni seri una cavatina comica che stava per essere riutilizzata nel *Barbiere di Siviglia*;⁴⁶ il coro conclusivo di *Armide*, con gesto drammatico plateale impedisce ad Armida di cantare la propria cabaletta, e s'integra con la pantomima dei demoni che tirano il carro della maga.

Ridotto a poco più che un pertichino, in generale il coro parrebbe davvero superfluo, soprattutto fino a che in un numero lirico consideriamo significativa solo la sua struttura formale. Poiché tuttavia la percezione che, allora come oggi, si aveva dell'opera riconosceva un ruolo rilevante alla presenza dei cori, val la pena di interrogarsi su quale fosse il nuovo quadro drammatico a cui esso contribuiva con il suo fascino, val la pena di chiedersi quale altra chiave di lettura possa funzionare nello stabilire il senso dei numeri operistici, un senso che possa accogliere anche il coro con la sua prevedibilità formale.

Allo scopo può servire verificare come Rossini costruisca uno dei *topoi* più tipici dell'operismo sancarlino. In *Otello* (1816), *Ricciardo e Zoraide* (1818), *La Donna del lago* (1819), *Maometto II*, *Zelmira* prevede infatti una di quelle scene di trionfo dell'eroe-amoroso tanto care a Nozzari e particolar-

⁴⁴ Sui cori in un unico movimento che entrano a far parte di insiemi più vasti o semplicemente abbinati a un altro pezzo cantabile, cfr. D. TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio* cit., p. 47.

⁴⁵ Se ne veda l'analisi in S. LAMACCHIA, *L'aria in quattro tempi nel primo Ottocento* cit., p. 130, dove osserva che «nell'aria della *Zelmira* il coro sottrae addirittura ad Antenore il ruolo di solista per un intero tempo cantabile. Nondimeno, lo schema drammatico musicale... non cambia».

⁴⁶ La cabaletta di Elisabetta è ripresa dalla cabaletta *Ma se mi toccano* di Rosina. Cfr. il saggio di JEREMY COMMONS introduttivo alla edizione discografica di *Elisabetta regina d'Inghilterra*, Opera Rara-orc22. Philip Gossett nella introduzione al facsimile della partitura autografa di *Otello* edita da Garland nel 1979 chiarisce che «while [*Elisabetta* e *La gazzetta*] remaining above the level of *pasticcis*, show the composer nervously presenting himself to the demanding Neapolitan public by borrowing many of the better pages from early operas» (p. I).

mente curate da Mayr nella sua *Medea*. Coro, marcia di trionfo e banda sul palco costruiscono scene sontuose analoghe a quelle che accolse Giasone nella Corinto di Creonte e Creusa (e Medea). Probabilmente doveva essere prevista anche in *Elisabetta* perché il coro n. 4 e il successivo recitativo di Nozzari sembrano preparare con tutti i crismi una stentorea cavatina che invece incredibilmente manca.

In *Otello* e *Ricciardo* la situazione drammatica è ricalcata pari pari sulla *Medea in Corinto*: in tutti e tre i casi siamo ad inizio dell'opera (n. 2) e abbiamo un eroe amoroso che rientra vincitore accolto dal popolo e dall'esercito festante. Le cavatine di Otello e Agorante, tuttavia, non seguono direttamente la marcia e il coro introduttivo, ma sono preceduta da alcune battute in recitativo, prima di articolarsi poi nelle forme dell'aria quadripartita.⁴⁷ Le tre strofe che in Mayr servivano ad esaltare il virtuosismo del tenore sullo sfondo di un numero essenzialmente corale vengono riconcepite in termini solistici, come alternanza di momenti affettivi diversi, e il passaggio da una passione all'altra viene giustificato da mozioni interiori dell'animo dell'eroe: il tenore si trova riconvertito da stentoreo esibizionista a soggetto portatore di emozioni più complesse e sfumate.

OTELLO (I,1-2: Introduzione e Cavatina di Otello, nn. 1-2)

CORO	Viva Otello, viva il prode delle schiere invitto duce! Or per lui di nuova luce torna l'Adria a sfolgorar. Lui guidò virtù fra l'armi, militò con lui fortuna, s'oscurò l'Odrisia luna del suo brando al fulminar	Allegro, 4/4 Fa
OTELLO	Vincemmo o prodi. I perfidi nemici caddero estinti. Al lor furor ritolsi [...]	Vivace marziale 4/4 Re
	A sì per voi già sento nuovo valor nel petto. Per voi d'un nuovo affetto sento infiammarsi il cor. (Premio maggior di questo da me sperar non lice:	Andantino, 6/8 La

⁴⁷ Sulle arie quadripartite cfr. S. LAMACCHIA, 'Solita forma' del duetto o del numero? cit.

ma allor sarò felice
quando il coroni Amor.)
JAGO (T'affrena! la vendetta
cauti dobbiam celar.)
CORO Non indugiar; t'affretta [Tempo I 4/4] Re
deh vieni a trionfar!
OTELLO (Amor dirada il nembo
cagion di tanti affanni,
comincia co' tuoi vanni
la speme a ravvivar.)
CORO Non indugiar, t'affretta
Deh! vieni a trionfar.

RICCIARDO E ZORAIDE (I,1: Introduzione e Cavatina, nn. 1-2)

CORO Cinto di nuovi allori Andantino Marziale 2/4 Do
riede Agorante a noi,
degli africani eroi
primiero nel valor.
Tra bellici sudori
fiaccò l'orgoglio insano
del temerario Ircano
col brando punitor.

AGORANTE Popoli della Nubia, ecco tra voi
il vostro duce, il re; vinsi, dispersi
i ribelli seguaci
del fuggitivo Ircano,
ei, che nato nell'Asia, in questi lidi
fondò nascente impero, e ardì negare
di sua figlia Zoraide a me la mano,
che pur ritolsi al rapitor Ricciardo,
per cui sdegnoso contro me già move
tutte d'Europa le nemiche schiere;
proveranno ancor queste il mio potere.
Minacci pur: disprezzo Marziale 4/4 Fa
quel suo furore insano.
Con questa invitta mano
di lui trionferò.
Sul trono a suo dispetto Andantino 6/8 Lab
tutti i trionfi miei

	coronerà colei che il core m'involò.	
CORO	Sì, con quel serto istesso, che offrirti è a noi concesso, che amor per te formò.	Allegro 4/4 modulante
AGORANTE	Or di regnar per voi tutta la gioja io sento; e tanto è il mio contento, che esprimerlo non so.	Allegro 4/4 Fa

La notevole analogia delle due arie non deve stupire: i libretti per *Otello* e *Ricciardo e Zoraide* sono infatti usciti dalla medesima penna di Francesco Berio di Salsa. In libretti successivi, invece, – nella *Donna del lago*, in *Zelmira* (entrambi di Andrea Leone Tottola) e in *Maometto* – per la medesima situazione drammatica, Rossini toglie il recitativo tra il coro introduttivo e l'aria così che il coro stesso funga quasi da scena introduttiva. Il coro torna poi ad animare solo le sezioni standard: nella cavatina di *Maometto II* (n. 4), che pure riesce a dar forma alle quattro sezioni canoniche con due sole quartine di testo, il coro si inserisce nel tempo di mezzo ed echeggia poi nella volta e nella coda della cabaletta.

MAOMETTO Sorgete, e in sì bel giorno,
 o prodi miei guerrieri,
 a Maometto intorno
 venite ad esultar.

CORO Del mondo al vincitor
 eterno plauso e onor.

MAOMETTO Duce di tanti eroi,
 crollar farò gl'imperi,
 e volerò con voi
 del mondo a trionfar.

Nella cavatina di Ilo, n. 4 della *Zelmira*, partecipa sia alla cabaletta in quinari ben profilata 'Cara, deh attendimi' sia alla sezione precedente che fonde tratti da tempo d'attacco e cantabile:⁴⁸ il suo apporto è però decisamente

⁴⁸ Sul profilo melodico delle varie sezioni del numero cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Per un'esegesi dello stile rossiniano*, «Nuova rivista musicale italiana», II, 1968, p. 813-856: 917 e poi S. LAMACCHIA, *L'aria in quattro tempi nel primo Ottocento* cit., pp. 122.

secondario rispetto allo spaesamento creato da questo esordio irregolare. Nell'aria di Rodrigo della *Donna del lago* (n. 6), infine, il coro interrompe più volte il canto solista con materiale tematico della prima sezione del numero e garantisce una notevole compattezza che potrebbe richiamare il canto con *refrain* visto nella *Medea in Corinto*: a ben vedere però, neanche qui la vera novità sta nell'integrazione tra solista e coro, ma nell'esordio dell'aria con una sezione cabalettistica. Rodrigo, eroe amante sì ma arrogante e insensibile che tenta di forzare Elisabetta alle nozze impostele dal padre, esordisce infatti nel tempo d'attacco con una breve melodia aperta che ha già il piglio ma soprattutto la forma di una cabaletta. Dal canto suo il coro si limita ad asseverare questa percezione: interloquisce fin da questa prima sezione nella 'volta' (cfr. es. 6) e nella coda, e ripete la medesima formula nella vera cabaletta conclusiva.

Lo sfarzo serve a dar voce all'arroganza di Rodrigo: la sua cavatina d'altra parte deve imporsi con rilievo all'attenzione dello spettatore perché è una delle poche apparizioni di Rodrigo, personaggio emotivamente poco rilevante – tanto da essere presente in un solo altro numero dell'opera (terzetto n. 9) oltre che in questa cavatina e, ovviamente, nel finale (n. 7) –, ma anche personaggio drammaticamente essenziale poiché procura tutte le principali peripezie della vicenda.

In questo caso, quindi, ma anche negli altri sopra accennati, il coro assolve dunque ad una funzione principalmente retorica, destinata ad amplificare degnamente alcune situazioni drammatiche. La sua presenza nelle code vocalizzate e non tematiche conferisce loro una esplicita funzione drammatico-assertiva,⁴⁹ soprattutto qualora abbiano estensioni largamente superiori alla sezione tematica o s'incarichino di presentare parti di testo rilevanti dal punto di vista narrativo e drammatico. Nelle ridotte dimensioni delle singole sezioni del numero, quando sono arricchite dal coro queste sezioni cadenzali assolvono al medesimo ruolo retorico della stretta nella macroforma del numero – secondo Lichtenthal «una specie di perorazione, e una parte essenziale del discorso musicale».⁵⁰

La nuova percezione del ruolo del coro era esplicitata già allora dall'«Avvertimento al pubblico» premesso al libretto del *Barbiere di Siviglia* che imputa alcuni scostamenti dall'originale di Beaumarchais alla «necessità di introdurre nel soggetto medesimo i cori, sì perché voluti dal moderno uso, sì perché indispensabili all'effetto musicale in un teatro di una ragguardevole

⁴⁹ Su questo vale partire da G. PAGANNONE, *Mobilità strutturale della 'lyric form'* cit., e ID., *Tra 'cadenze felicità felicità felicità' e 'melodie lunghe lunghe lunghe'*, «Il Saggiatore musicale», IV, 1997, pp. 53-86.

⁵⁰ P. LICHTENTHAL, *Dizionario* cit., s.v. 'stretta'.

ampiezza». Il rilievo retorico che il coro riversa sul numero musicale a cui s'intreccia, s'estende come per sineddoche anche all'intero rito sociale della rappresentazione teatrale: per travestire in stile comico una cabaletta seria come quella di Elisabetta per Rosina era necessario togliere il coro, ma in un teatro d'una ragguardevole ampiezza perfino in un'opera buffa esso era percepito ormai come necessario ornamento, nonostante che «l'incidenza del tratto epico (la funzione drammatico musicale riservata al coro è di tipo eminentemente narrativo) crei scarti sistematici nella percezione del tempo della rappresentazione, di fatto inadeguata alla commedia per musica».⁵¹

Una volta ridefinito il suo ruolo da drammatico-coreutico⁵² a retorico celebrativo, il coro contribuisce in modo decisivo a determinare la gerarchia delle arie (e dei personaggi). In tutte le arie che abbiamo sopra indicato – dalle cavatine di Otello e Agorante a quelle di Rodrigo, Maometto e Ilo – emerge soprattutto nelle code con esplicite funzioni drammatico-assertive; in quella di Rodrigo, la forma è costruita con due apparenti cabalette in modo da creare più occasioni di volte e code così che il coro possa aumentare i propri interventi e il proprio 'peso' drammatico'. In generale quando s'intrufola al termine di un'aria costruita nella convenzionale architettura in tre o quattro parti, il coro ne modifica le proporzioni, ne sposta il baricentro, amplifica una sezione a scapito delle altre, e soprattutto deforma l'equilibrio tra sezione tematica e sezione cadenzale. Ne risultano forme che potremmo definire «end-accented», in analogia ai finali dotati di una stretta più estesa rispetto al *concertato* intermedio.⁵³ Ne abbiamo già viste in Mayr, in quei numeri lirici in cui la sezione enfatica conclusiva assumeva dimensioni largamente superiori a quelle tematiche, o esponeva parti di testo rilevanti dal punto di vista narrativo e drammatico; nell'operismo rossiniano, e poi in quello di Bellini e Donizetti, tuttavia, sono sempre più frequenti. Come si vede dalla tabella II, le code delle cavatine sono molto estese in rapporto all'intero numero eppure devono limitarsi per la presenza della banda sul palco che contribuisce all'enfasi nel numero; nei casi che per situazione drammatica non possono contemplare la banda militare il fenomeno è ancor più macroscopico come si vede nell'aria di Antenore di cui, vista la forma irregolare, diamo il conteggio della sola cabaletta.

⁵¹ FEDELE D'AMICO, *A proposito d'un 'Tancredi'*, in *Colloquium 'Die stilistische Entwicklung der Italienischen Musik Zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden'*, (Rom 1978), Laaber, Arno Volk-Laaber Verlag, 1982 (Analecta musicologica, XXI), pp. 61-71.

⁵² Sull'intreccio tra ruolo coreutico e corale in Rossini cfr. *Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo, teatrale in Italia*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

⁵³ La definizione è di S. L. BALTHAZAR, *Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale* cit., p. 237: una traduzione italiana che prendesse a prestito la terminologia metrica, le definirebbe forme tronche: rispetterebbe la sostanza ma tradirebbe il corretto equilibrio formale.

Tabella II

Otello, n. 2 Cavatina di Otello

battute	11 di introduzione orchestrale	vivace marziale, 4/4, Re
”	21 di tempo d’attacco,	vivace marziale, 4/4, Re
”	19 di cantabile	andantino, 6/8, La
”	12 di tempo di mezzo	I tempo, 4/4, Re
”	63 di cabaletta:	I tempo, 4/4, Re
	23 di prima sezione	
	5 di volta	
	35 di seconda sezione con coda	
”	40 di marcia conclusiva.	

Ricciardo e Zoraide, n. 2 Cavatina di Agorante

battute	17 di introduzione	
”	37 di tempo d’attacco	marziale, 4/4, Fa
”	36 di cantabile,	andantino, 6/8, Lab,
”	16 di tempo di mezzo	allegro, 4/4, modulante
”	77 di cabaletta:	allegro, 4/4, Fa
	23 prima sezione	
	11 di volta	
	43 di seconda sezione con coda	
”	38 di marcia della banda sul palco	

Donna del lago, n. 6 Cavatina di Rodrigo

battute	40 di marcia	allegro moderato, 4/4, Do
”	64 di coro	allegro moderato, 4/4, Do
”	205 di Aria	
”	65 di tempo d’attacco:	a piacere, 4/4, Do
	23 di prima sezione	
	21 di ponte con coro e materiale tratto dalla marcia introduttiva	
	15 di ripresa abbreviata con coro	
	6 di coda con coro	
”	58 di cantabile	andante con moto 2/4 Fa
”	15 t. di mezzo del coro con materiale della introduzione	allegro, 4/4, modulante
”	67 di cabaletta:	allegro, 4/4, Do
	15 di prima sezione	
	13 di volta	
	40 di ripresa con coda e marcia conclusiva	

Zelmira, n. 6, Aria di Antenore

...

battute	89 di cabaletta:	allegro, 3/4, La
	17 di prima sezione,	
	14 di volta,	
	58 di seconda sezione con coda	

La trasformazione dell'intervento del coro da situazione drammatica dinamica a enfasi retorica cerimoniale nei confronti del solista si può considerare una convezione consolidata nel corso degli anni venti dell'Ottocento, e si ripercuote sul repertorio precedente assimilandolo. Nel 1829, pochi anni prima della *Norma*, il Teatro Carcano decise di presentare al pubblico milanese i successi europei di Giuditta Pasta,⁵⁴ recuperò *Medea in Corinto* e chiese a Mayr alcuni ritocchi alla partitura,⁵⁵ tra questi una nuova cavatina per il trionfo di Giasone, 'Di gloria all'invito'. La struttura che abbiamo sopra definito 'a strofe variate', venne riformulata e l'exasperazione delle differenze di fraseggio, di agogica, di accompagnamento, di contenuto testuale della strofa intermedia, trasformò la cavatina in una vera aria quadripartita; fra gli omaggi a Creusa e a Creonte, Romani inserì, infatti, una riflessione nostalgica *a parte* dell'eroe su Medea, la consorte ripudiata, e Mayr la intonò come vero e proprio cantabile.

CORINTI Grande sei, primier varcando
nuovo mar fra ignote genti;
grande sei, ché i Tauri ardenti
il tuo braccio al suol prostrò.
Ma più grande allor che pace
col tuo sangue acquista un regno,
quando al trono fai sostegno,
che rovina minacciò.

GIASONE Sposa, signore, è pago
il comun voto: io vinsi. Oh me felice!
che almen potei mostrarvi, amico il fato,
he un cor non serbo a' benefizi ingrato.

a Creonte Di gloria all'invito
tra l'armi volai;
per te s'io pugnai
tel dica il tuo cor.

⁵⁴ Cfr. il mio *Giuditta Pasta cantante pantomima*, «Musica e storia», X, 2002/2, pp. 497-532.

⁵⁵ Sulla vicenda il mio '*Medea in Corinto*' di Felice Romani cit.

- CORINTI Di gloria il sentiero
 tu calchi primiero;
 per te degli eroi
 soccombe il valor.
- GIASONE (Pur, fra sì liete immagini,
 Medea scordar non so:
 è un'empia, è ver, ma misera,
 ma questo cor l'amò.)
- L'amante, l'amico
 voleste a difesa?
 Corinto fu illesa:
 nemici non ha.
- Di sposo, di figlio
 chiedeste il valore?
 Corinto terrore
 di Grecia sarà.
- CORO La patria fu illesa
 nemici non ha:
 Corinto terrore
 di Grecia sarà.

Il cerchio si chiude e Mayr riprende a Rossini ciò che gli aveva prestato ai suoi esordi napoletani: il calco per questa riscrittura sta infatti nelle cavatine di Otello e Agorante. Alcuni versi in recitativo staccano l'aria dal coro precedente, Mayr evita poi i richiami tematici tra le sezioni corali e l'aria, sovrappone l'esercito e il popolo al solista solo nei punti di articolazione della forma, ma soprattutto dilata notevolmente la coda conclusiva: quel che era un grande affresco corale d'esordio⁵⁶ si trasforma in una vera e propria aria del primo tenore.⁵⁷ Nella versione del Carcano, d'altra parte, il ruolo di Giasone s'era notevolmente accresciuto, almeno nell'economia globale della compagnia: ad Egeo, l'altro primo tenore a suo tempo interpretato da García, venne tagliata un'aria del second'atto (II,10) e il suo ruolo fu ridotto a poco più che una seconda parte.

⁵⁶ Sulle funzioni drammatiche dei numeri musicali in *Medea in Corinto*, cfr. il mio *'Medea in Corinto' di Felice Romani e Johann Simon Mayr*, dissertazione per il Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali, Università di Bologna, a. a. 2001-2002, relatori Lorenzo Bianconi e Paolo Fabbri.

⁵⁷ Una lettura di *Di gloria all'invito* come modello delle arie quadripartite si trova in S. LAMACCHIA, *'Solita forma' del duetto o del numero?* cit.

Esempi musicali
Example musical

Es. / Ex. 1a - *Norma*, Coro e sortita di Oroveso, bb. 41-46.

191

Unbre vein

Unbre vein

- ciam - po, unbre vein ciam - po non ci tur - bi, non ciar -

- ciam - po, unbre vein ciam - po non ci tur - bi, non ciar -

Es. / Ex. 1b - *Norma*, Coro e sortita di Oroveso, bb. 139-141.

Musical score for Coro and Oroveso from *Norma*, measures 139-141. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: a vocal line for Oroveso (bass clef), two vocal lines for the Coro (treble and bass clefs), and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "Di - vo - riam in cor - lo sde - gno, tal che co - vi...".

OROVESO

Di - vo - riam in cor - lo sde - gno, tal che
co - vi...
co - vi...

Es. / Ex. 2 - *Medea in Corinto*, Scena e aria di Giasone, Amor per te penai, bb. 71-79.

a - mor per te per te pe - na - i per te più non so -
 pi - ro La pa - ce al cor do - na - i per
 te ve - sti - pi - ro amor per te per te pe - na - i per

Es. / Ex. 3 - *Medea in Corinto*, Scena e aria di Giasone, Amor per te penai, bb. 95-105.

496

Coro di dentro.

Cor-re - te

O tradi - men - to

Cor-re - te

GIASONE.

fi - da

Gusti

O don fu - nes - to

Dei qual gridòe ques - to oh Dei quale in

The image shows a page of a musical score for 'Medea in Corinto' by Paolo Russo. It features a chorus of six voices (three men and three women) and a solo part for Giasone. The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are in Italian. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The page number 496 is centered at the top. The chorus part is marked 'Coro di dentro.' and the solo part is marked 'GIASONE.'. The lyrics are: 'Cor-re - te', 'O tradi - men - to', 'Cor-re - te', 'fi - da', 'Gusti', 'O don fu - nes - to', 'Dei qual gridòe ques - to oh Dei quale in'.

Es. / Ex. 4 - *Medea in Corinto*, Scena e aria di Giasone, Amor per te penai, bb. 186-230.

tro - ceil cor mio ven - det - ta fa - rà si ven -

olet - ta fa - rà oi -

mè più non spe - ro in - vi - ta ri - po - so ho tut - to per -

du - to non so - no più spo - so or - ren - do sul

ci - glio un ve - lo mi - sta or - ren - do su'

177

ci - glio un ve - lo mi - stà - - - un ve - lo mi -

stà an - dia - mo a - tro - ce il cor
non tar - dar tu la ven - dica a -
non tar - dar tu la ven - dica a -

mio ven - det - ta ven - det - ta fa - ra si a - tro - ce il cor
tro - ce ven - det - ta su lei piom - be - rà a - tro - ce ven -
tro - ce ven - det - ta su lei piom - be - rà a - tro - ce ven -

mio ven - det - ta fa - rà ven - det - ta - fa -
 det - ta su lei piom - be - rà su lei piom - be -
 det - ta su lei piom - be - rà su lei piom - be -

ri ven - det - ta fa - rà ven - det - ta fa - rà
 ra su lei piom - be - rà si piom - be - rà
 rà su lei piom - be - rà si piom - be - rà

(1779 .)

Es. / Ex. 5 - *Medea in Corinto*, Cavatina di Giasone, Di gloria all'invito, bb. 9-14, 30-37, 56-65.

per

te sio pi - - - gna - - - - - i tel di - - ca tel

spro - na - vami all' j - - re. I a - ma - - to tuo

no - - - me niac - creb - - be lar - di - - - re j - me - ne i - -

ab se a-mante

rie-ro com - batto combatto per vo - - - i va do per-

so - i per noi ne-mi - - co fu - - - - - rer - - - -

per fa de gli e.

per te + v.

Cres.

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal and piano accompaniment. The score is written in a single system with multiple staves. At the top, there is a vocal line with the lyrics "ab se a-mante". Below it, there are two piano accompaniment staves. The next section features a vocal line with the lyrics "rie-ro com - batto combatto per vo - - - i va do per-". This is followed by another vocal line with the lyrics "so - i per noi ne-mi - - co fu - - - - - rer - - - -". Below the vocal lines, there are two piano accompaniment staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Cres." (Crescendo). The overall style is that of a classical or romantic-era musical score.

Es. / Ex. 6 - Donna del lago, Cavatina di Rodrigo, bb. 146-153.

146

Ott. *ff* *colla parte* *[a tempo]*

Ob. *ff*

Cl. *in Do* *ff*

Fg. *ff*

Cor. *in Do*

Trb. *in Do* *a2*

Trbn. *[I, II]* *ff*

Tp. *in Do* *tr* *ff*

Gr. C. [Flauti] *ff*

Rod. *[a piacere]* *[a tempo]*
Ec - co-mi a vo - i,

C O R O
pa - trio amor o'in-va-da, deh! gui - da - ci a tri - on
pa - trio amor o'in-va-da, deh! gui - da - ci a tri - on.

I *ff* *colla parte* *[a tempo]*

II *ff*

Vlo *ff*

Vc. e Cb. *ff*

150

[col canto] [a tempo]

Ott.

Ob.

Cl.
in Do

Fg.

Cor.
in Do

Trb.
in Do
a2

Trbu.
[I,II]
[III]

Tp.
in Do

Gr.C.
[Piatti]

Rod.

[a piacere] [a tempo]

ec - co-mi a vo - i; se me-co sie-te, io vo - -

- far!

- far!

[col canto] [a tempo]

I

Vni

II

Vlo

Vc. e
Cb.

ff

ff

ff

ff

PAOLO RUSSO

The “cori d’accompagnamento”.
Towards a dramaturgy of “bell’ornamento”

“A completely different form is the modern aria... with slow or not so slow movements and with its respective *ritornelli*, intermixed... sometimes with choruses: ending with the so-called cabaletta, which, again interwoven with choruses, is heard at least twice.¹”

The chorus interwoven with the aria, therefore: a new feature in 19th-century opera, one increasingly tending to articulate and permeate the musical number.² By 1836 it was viewed as a customary way of using the chorus in opera.³ As vocal pieces “for three, four or more voices, doubled and performed with or without orchestra, having as their object that of expressing the feelings of an entire multitude of people”, the choruses could in fact be “*concertati*” and “therefore form by themselves a piece of music” or be choruses “*d’accompagnamento*, which play a subordinate role in an aria and sometimes enter only in the final cadences”.⁴

¹ PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Fontana, 1836, I, under the entry “Aria”.

² “Elements that in 18th-century opera seria had been kept separate one from the other – solos, chorus ensemble, recitative – in the first decades of the 19th century undergo a process of fusion, the essential stages of which can be detected in the operas of Mayr and Rossini. Around 1839 we find a complex architecture in which the solo part, that of the chorus and that of the ensemble are accentuated in alternation. The gamut of possible realizations ranges from the solo aria (by then rare and represented above all by the *romanza*) through the normal aria (which uses the chorus between its sections and in the cabaletta) up to the so-called aria with chorus (like Oroveso’s “Ah del Tebro” in the second act of *Norma*) and the so-called *aria con pertichini* (...), also developing in the direction of the genuine ensembles. In the area of passage from the *aria con pertichini* to the genuine ensemble (with chorus) we find pieces like the conclusion of the second finale of *Norma* or the already mentioned *largo* in the first act of *I Puritani*. In this area of passage the public was not always capable of finding its bearings”: FRIEDRICH LIPPMANN, “Lo stile belliniano in ‘Norma’”, in *Opera e libretto I*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 211-234: 211.

³ In spite of its acknowledged importance, the use of the chorus in Italian 19th-century opera has not been greatly studied. Nonetheless, see BEATE HANNEMANN, “Canti rivoluzionari e culto del sole: l’opera rivoluzionaria e massonica al teatro La Fenice 1797-1815”, in “*L’aere è fosco, il ciel s’imbruna*”. *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 299-314, PHILIP GOSSETT, “Becoming a citizen: the chorus in Risorgimento opera”, in *Cambridge Opera Journal*, II/1, 1990, pp. 41-64 and JAMES PARAKILAS, “Political representation and chorus in nineteenth-century opera”, in *19th Century Music*, XVI/2, 1992, pp. 181-202.

⁴ LICHTENTHAL, *Dizionario*, under the entry “Coro”.

“Subordinate”, “present only in the final cadences”, yet nonetheless features of the “modern aria”: if one compares the entries for “aria” and “chorus” in Pietro Lichtenthal’s *Dizionario e bibliografia della musica* one is hard pressed to find a clear dramatic conception of the chorus in opera. Though its presence is undisputed, it is not always clear what its function is, above all when it takes part in the solo arias.

According to Lichtenthal⁵ the chorus had entered opera adopting the Greek model, but was used sparingly by Zeno and Metastasio, and then prevalently in “certain solemn occasions, e.g. sacrifices, celebrations, triumphs, etc.” It was then revived by Gluck, who restored to it

that eminent position that it still occupies with the great composers: ... “il faut l’avoir vu, à ces répétitions, d’un bout du théâtre à l’autre, pousser, tirer, entraîner par les bras, prier, gronder, cajoler tour à tour les choristes, hommes et femmes, surpris de se voir mener ainsi, et passant de la surprise à la docilité, de la docilité à une expression, à des effets qui les échauffaient eux-mêmes, et leur communiquaient une partie de l’âme du compositeur; il faut l’avoir vu dans ce violent exercice, pour sentir toutes les obligations que lui a notre théâtre...”⁶

If, however, we observe how the chorus participates and interweaves with the soloists in one of the most famous operas of those years, this opinion does not seem fully justified. In his *Norma* Bellini almost completely neglects the chorus in the first-act finale, giving it only a few incitements *da dentro* (“Norma, all’ara”). He limits the choral passages to the *introduzione* (no. 1), the second-act finale (no. 8), the prayer “Casta diva” (no. 3) and Oroveso’s aria “Ah del Tebro” (no. 7). It is conjectured that it was Romani who insisted that the role of the chorus should be reduced,⁷ so as to concentrate on the dynamics of the intimate emotional drama, without so much theatrical resonance and “making of noise”.⁸

Far from assuming that active, dynamic role that Lichtenthal attributes to the chorus in modern opera ever since the time of Gluck, in *Norma* it pro-

⁵ On Pietro Lichtenthal, see MARIANGELA DONÀ, “Peter Lichtenthal musicista e musicologo”, in *Ars iocundissima: Festschrift für Kurt Dorfmueller zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Horst Leuchtmann und Robert Münster, Tutzing, Schneider, 1984, pp. 49-63.

⁶ LICHTENTHAL, *ibid.*, here quoting Ginguené: the approximate French spelling is that of Lichtenthal’s original.

⁷ Though doubts about this hypothesis of Scherillo’s are expressed in JOHN ROSSELLI, *Bellini*, Milano, Ricordi, 1995, p. 116.

⁸ Letter from Bellini of 24 August 1832, on which see LIPPMANN, “Lo stile belliniano in ‘Norma’”, p. 214.

vides large, static and solemn sonic tableaux. Only in Oroveso's aria do we find a different attitude. Here the chorus effectively closes the soloist's mouth, thereby reducing his part to that of first coryphaeus and turning the number into a great choral passage. It responds to Oroveso's warlike incitements with fragments drawn from his previous solo number (exs 1a and 1b).

This is the only number in the opera, and then only in the cantabile section,⁹ in which the chorus assumes a leading role without merely forming a picturesque theatrical backdrop.¹⁰ The exception, besides, is clearly motivated by dramatic needs: here the intervention of the chorus serves to connect the private tragedy of the betrayed Norma to the destiny of a people and give it that public significance that prepares from the second-act finale. In short, the political theme replaces what in *Medea*, its 'twin' as a tragedy and a direct literary source for *Norma*, was represented by the savagery of infanticide.¹¹

In fact Romani had had to deal with a similar problem of integrating private drama and collective drama in his very earliest work, when he put his hand to Euripides's tragedy for Mayr's *Medea in Corinto* of 1813,¹² at a time when the choice of *Medea* as an opera subject betrayed an aspiration to the elevated tragic world and to exemplary public drama. In this case, however, and in contrast with what he would do later in *Norma*, in order to ensure universal significance to this mythical story poured into a tragedy mould, Romani treated the savagery of the infanticide within a monumental dramatic framework and provided a rich presence of choruses.¹³ Since the variety of musical forms corresponds to the variety of situations that each age or each artist sees fit to set to music, the different uses of the chorus in the two operas,

⁹ The aria was to have been complete, but was then cut when the distribution of the voices was revised for Carlo Negrini, who created the role of Oroveso: see DAVID KIMBELL, *Vincenzo Bellini, Norma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 37, 71.

¹⁰ It is "Una delle arie dell'epoca in cui il coro ha qualcosa di proprio da dire": MARIA ROSARIA ADAMO - FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, p. 417.

¹¹ Nonetheless, an explicit reminiscence of the theme of infanticide is present also in *Norma*, though the crime is avoided by a very narrow margin. On the literary sources and particularly on the parallel between *Medea* and *Norma*, see, among others, PAOLO CECCHI, "Temi letterari e individuazione melodrammatica in 'Norma' di Vincenzo Bellini", in *Recercare*, IX, 1997, pp. 121-153.

¹² This was Romani's first libretto, produced under the direct supervision of Johann Simon Mayr for the San Carlo of Naples, where the opera was staged in September 1813. On this subject, see my "*Medea in Corinto*" di Felice Romani: storia, fonti e tradizioni di un libretto d'opera, Firenze, Olschki, in press.

¹³ *Norma* is not the only 19th-century opera to portray the terrible drama of *Medea* in intimate and 'decorous' tones: the reworkings of Romani's libretto for Selli (Rome 1839) and Mercadante (Naples 1851), like other 19th-century musical and literary *Medea* settings abandon the intenser modes of representing the barbarous princess and resort to more bourgeois, almost quotidian if not even feminine, tones.

and above all the different ways of combining the chorus with the solo number, show how radically the idea of the chorus had changed in just two decades (the decades dominated by the operas of Mayr and Rossini). To appreciate certain stages of this transformation it is sufficient to concentrate on their production for the Teatro San Carlo, a theatre that made a boast of magnificent productions with an abundance of choral moments.

In *Medea in Corinto* the chorus has a substantial presence. It has a genuinely dramatic role and is not merely a picturesque backdrop. It introduces both the acts; its fugatos and exclamations give relief and dramatic substance to the harrowing scenes of the two finales;¹⁴ it gives a sense of the precipitation of events when it echoes “from within”, only later to come on stage; and finally, it becomes interwoven with many of the solo numbers. At times it behaves as a collective character, at others it appears in the garb of furies, or of a people at times joyful, frightened or threatened; in other cases it assumes the functions of messenger. In I,6, in the manner of a Greek chorus, it enjoins Giasone’s bride to go into exile, though its intervention is limited to the scene that introduces Medea’s first cavatina.¹⁵ In II,12-13, on the other hand, it announces to Giasone himself the death of his beloved Creusa and even breaks right into the middle of the aria “Amor, per te penai” (no. 10), while the prince is singing of the serenity he thinks he has achieved.

In this last case the dramatic impact is such that the chorus actually upsets the structures of the solo number: Romani devises metrical sections that would have surprised a spectator accustomed to the Metastasian conventions and expectations, which were still very much in force in 1813.¹⁶ In fact the aria would seem to round off a normal 18th-century operatic scene in which Giasone, alone, has just commented, in *versi sciolti*, on his own good fortune in love. The recitative then runs into a quatrain of alternately rhyming *settenari*, which as a rule would be followed by a second symmetrical quatrain for the second section of a normal *da capo* aria. But instead the chorus interrupts *da dentro* (from within) and calls for help: to the two *ottonari* of the chorus’s appeal Giasone responds to conclude the second quatrain of the aria. At that point the pace is quickened, shifting from *senari* to *ottonari*, and again back

¹⁴ The *topos* of the “terrible”, though referring to a period slightly prior to that of Mayr, has been studied by MICHELA GARDA, “Da ‘Alceste’ a ‘Idomeneo’: le scene terribili nell’opera seria”, *Il Saggiatore musicale*, I, 1994, pp. 335-360.

¹⁵ Already during the first performances Colbran cut the cavatina “O sommi dei”, which was subsequently definitively suppressed from the opera. The introductory scene with the chorus performing a dialogic function, instead remained present in almost all the repeats of the opera, which by that stage lacked the lyrical number.

¹⁶ Romani himself, and Mayr with him, adopts them in this opera in the scenes entrusted to Egeo, Giasone’s rival and the suitor rejected by Creusa.

to *senari* for a long section in which the chorus divulges Creusa's death, Giasone expresses his terror and dismay and finally announces his plans of vengeance. The chorus thus transforms an elegiac scene, that seems to have served to suspend the dramatic events momentarily,¹⁷ into a dynamic scene, compressed by the relentless march of events (see the text at pp. 222-223).

On his part Mayr goes along with Romani's suggestion and sets the first quatrain to a melody in a Mozartian vein, stably rooted in the home key of B flat. Although the regularity of the phrases is varied with introductory motifs and internal repetitions together with belcanto allurements, the two pairs of lines of the first quatrain are basically set to symmetrical phrases of 4 + 4 bars. The entire quatrain is then repeated to a second phrase with an incipit similar to the preceding one: the phraseological symmetry is here upset by a long 10-bar cadential section that expands the second segment (ex. 2). The overall unfolding of this first section can be set out as follows:¹⁸

Moderato¹⁹

[Orchestral introduction of 19 bb],

[2 bb.] a₄₊₄⁴ b₄₊₁₄⁰

The structure is typical of the virtuoso aria, containing varied asymmetries that rest on a regular metrical structure, thematic recollections (though not genuine repetitions of the melodic material) and substantial harmonic stability. The intrusion of the chorus from within at b. 49, however, radically changes the form: the exclamations and the fragmented voices of the populace are set in a long, harmonically unstable section that begins in G minor and touches on the keys of C minor, G minor, E flat major, D major and F major before returning to the home key of B flat. Moreover, the chorus sings its lines of the *ottonari* quatrain to music of fours bars each, whereas Giasone uses six bars to conclude his own distich (ex. 3): the balancing of the musical phrase thus requires a repeat of the chorus's first lines to complete the eight bar pattern.

¹⁷ In Romani's direct source, the tragedy *Medea in Corinto* by Domenico Morosini (Venice, 1806), this scene is in fact an elegiac moment that unfolds without particular surprises. It is the following scenes that rapidly direct the emotional climate towards the tragic catastrophe.

¹⁸ With fermatas and rests, the first two bars detach the invocation "Amor" from the first line, giving them an introductory function indicated here in square brackets. The melody proper begins at b. 3 with the paired *settenari* set to regular symmetrical phrases of (2+2) + (2+2) bars each, harmonically balanced in the customary harmonic progression of I-V | V-I.

¹⁹ In this table and in those that follow in the course of the article, the subscript numbers indicate the number of bars, the superscript that of lines sung, with 0 indicating cases of repeated text.

[*Moderato*]

4 bb (chorus, 1 line, G minor) + 4 bb (chorus, 1 line, G minor) + 6 bb (Giasone, 2 lines, C minor) + 2 bb (reprise of the chorus, 1 line, G minor)

The pace of the chorus dilatates the conventional relationship between text and music: while custom would require two lines to be set for every four bars,²⁰ here the orchestra repeats melodic elements between the hemistichs and dilatates the succession of exclamations. Giasone's phrase, on the other hand, is amplified by means of a sort of sequence. The global effect is one of great movement, in contrast with the substantial stability of the first part of the aria.

The same occurs in the musical treatment of the following *lassa*²¹ of *senari* sung by the chorus, by this time on stage and in dialogue with Giasone. Here Mayr adjusts the metrical scheme: he adds a line for Giasone and a few hemistichs for the chorus, thereby reducing the mechanical character of their exchanges:

4 bb (chorus – Giasone, 1 line each, Eb), 4 bb (chorus – Giasone, 1 line each, Eb), 4 bb (chorus, 2 lines, Eb), 4 bb (Giasone – chorus, 1 line each, Eb), 6 bb. (chorus, 2 lines, with expansion due to 2 bb. of sequence, modulating), 2 + 4 bb. (hemistich for Giasone – a line and a half for the chorus: Giasone's two bars function as a suspension delaying the start of the consequent of the previous phrase, modulating to Db).

In the following quatrain of *ottonari* the dialogue between prince and populace continues and the form is still not concluded. Instead for some time the music remains suspended between D flat and F before cadencing on B flat at the end of the first distich.

Only here, at b. 113, after finally returning to the home key, does Mayr expand the melody into broad, complete periods. For this the two remaining lines of the quatrain are insufficient and are thus both repeated: they are first

²⁰ This is a custom already studied in the melodic structures defined as "lyric forms" for the Rossini and post-Rossini repertoires: even in *Medea in Corinto*, however, it is the most frequent ratio. On the *lyric form*, see JOSEPH KERMAN, "Lyric form and flexibility in 'Simon Boccanegra'", in *Studi verdiani*, I, 1982, pp. 47-62; and ADAMO - LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, pp. 427-429. More recent are STEVEN HUEBNER, "Lyric form in "ottocento" opera", in *Journal of the Royal Musical Association*, CXVII, 1992, pp. 123-147; and GIORGIO PAGANNONE, "Mobilità strutturale della 'lyric form'. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento", in *Analisi*, VII/20, maggio 1996, pp. 2-17.

²¹ On the use of the term *lassa*, see ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani, librettista*, Lucca, LIM, 1996, pp. 146 ff.

sung to the canonical four bars, then repeated in sequence to another eight. This melody of 4 + 8 bars is anticipated by an orchestral phrase of four bars, similar in timbre to the introduction of the aria. This recollection, along with the similarity of the thematic material to the first section, the return of the initial harmony and the evident change in orchestral accompaniment – first foregrounded to ensure metrical and phraseological compactness, then moved to the background and restricted to sustaining the tenor line – give this part the appearance of a kind of reprise. With the home key by then stabilized, the *lassa* of *senari* that follows from b. 130 introduces no important novelties from the harmonic point of view and would therefore have the appearance of a cadential vocalized coda, were it not for the new text sung.²²

Considering the different substance of the second section, which can be substantially likened to the music of a *scena*, lacking coherently organized phrases or periods, we could describe this piece as an aria in ternary form with coda (ABA' + coda), given that the setting of the central lines sung by the chorus is clearly distinguished not only in tonal development, but also in timbral patterns and thematic materials. Yet it can also be seen²³ as an aria incorporating different sections (ABA'C) within a single movement.²⁴ For if one

²² Given the variety displayed in Mayr's forms, by "coda" I here mean a section that complies with the first and at least one other of the three requisites identified by ROBERT ANTHONY MOREEN, *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas*, Ph.D., Princeton University, 1975, p. 163: a) suspension of tonal movement: successive cadences are on the final tonic of the piece; b) suspension of text exposition: the text of a coda is entirely repetition; c) the important characters in the number sing together as equals. The definition of coda given by Pietro Lichenthal in his *Dizionario*, on the other hand, proposes the following rhetorical, rather than formal, use of the term: "Coda, *s.f.* Nome che si dà al periodo aggiunto a quello che potrebbe terminare un pezzo di musica, ma senza finirlo in modo così *completo e brioso*" (my italics).

²³ The score of *Medea in Corinto* very often shows formal ambiguities, above all where it represents animated and excited situations or states of mind, though without thereby rejecting the stylistic references of the virtuoso belcanto tradition. The attempt to satisfy both of these aesthetic and dramatic requirements, which are theoretically and historically divergent, prompts Mayr to propose formal solutions that are sometimes paradoxical, like for example the frequent hints of placid thematic reprises, which seem to show complete indifference to the calamities that in the meantime had occurred in the dynamic sections of the number. Besides, Mayr's continued partiality for the *dal segno* solo aria of the 1780s is stressed by SCOTT L. BALTHAZAR, "Mayr and the Development of the Two-Movement Aria", in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, Atti del convegno internazionale di studi (Bergamo, 16-18 novembre 1995), a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo. Assessorato allo Spettacolo, 1997, pp. 229-251.

²⁴ On the various patterns that can be presented by the musical structure before Rossini's codification, see SCOTT L. BALTHAZAR, "Mayr, Rossini and the development of the opera seria duet: some preliminary conclusions", in *I vicini di Mozart, I: Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, pp. 377-398: 384, which observes that Cimarosa already in his duets "incorporates into a two-tempo, slow-fast, design" the four sec-

leaves aside the harmonic articulations and observes the rhythmic features of the different parts, the cadential section on the final *senari* has an urgency which, though not confirmed by a change in tempo, is nonetheless evidenced (and emphasized) by the syncopated movement of the orchestra.

To summarize, we have:

Section A, B flat major

Amor per te penai;
 per te più non sospiro;
 la pace al cor donai:
 per te respiro – amor...

Section B, G minor – E flat major – D flat major– F major

CORO Accorrete.... Oh tradimento!...
 Oh perfidia! Oh don funesto!
 GIASONE Giusti dèi! Qual grido è questo!
 Quale in sen mi desta orror!

SCENA 13

Maidens, Corinthians, Giasone

CORO O noi sventurate!...
 O regno dolente...
 GIASONE Che avvenne? Parlate
 CORO Creusa innocente...
 GIASONE Ohimè la consorte...
 CORO In braccio di morte.
 La veste fatale...
 TUTTI veleno mortale...
 in sen le portò.

GIASONE Io moro.

He collapses; the chorus surrounds him and sustains him.

TUTTI Infelice!
 Il cor gli mancò.

GIASONE *after a certain pause*

Dove sono? chi mi desta?
 Sole, ancor per me risplendi?

tions of the future *solita forma*. Similar structures are then evidenced by CHARLES BRAUNER, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Opera Seria in the First Third of the Nineteenth Century*, Ph.D. Yale University, 1972, who observes that while many duets by Mayr have four parts in the libretto but only three in the music (fast, slow, fast) because they combine intermediate dialogue with the final fast movement, others instead comprise all four sections in a single movement.

Section A', B flat major

Cara sposa! Oh dio! M'attendi:
sul tuo petto io morirò

in the act of leaving

Lasciatemi, o barbari...
seguirla vogl'io...

CORINTI No: vivi la vendica...

GIASONE Atroce, il cor mio
vendetta farà.

Coda or C, B flat major

Ohimé! più non spero
in vita riposo...
Ho tutto perduto,
non sono più sposo...
Orrendo sul ciglio
un velo mi sta.

He departs, followed by the Corinthians and maidens

We have dwelt at considerable (perhaps excessive) length on the analysis of this aria because it effectively shows how Mayr succeeds in co-ordinating the vital, dynamic presence of the chorus with the prominence of the soloist and reconciling the pressing stage action with the formal features of the virtuoso tradition. The fragmentary B section organizes the intervention of the chorus that suddenly interrupts Giasone's amorous outburst and announces (also to the spectators) the beginning of the catastrophe. The tonal reprise (A'), which might seem a little paradoxical at that point, is instead justified as a confirmation of Giasone's initial proposal to unite himself with his bride, though this time in death. The final cadential section accompanies the exit of the hero, who sets off to take vengeance. What give form to a similar succession of events and feelings are the traditional formulas of the virtuoso variation with their balanced phrases, subsequently rendered asymmetrical by internal repetitions and sequences, using thematic material that is always similar though never identical. The entire number oscillates continually between simple thematic phrases and broad varied expansions. Thanks to the limited structural difference between the thematic phrases and cadential phrases, both of which are made up of comparable figures laid out according to principles of variety rather than contrast,²⁵ Mayr succeeds in distin-

²⁵ As is observed also by Philip Gossett in his introduction to the facsimile edition of the Carli score of *Medea* (*Medea in Corinto... a facsimile edition of a printed piano-vocal score*, New

guishing even the final cadential section, which retains the harmonic and vocal features of the coda, yet sets new text instead of restricting itself to the insistent repetition of poetic fragments already heard during the thematic sections.

The above compositional strategy is in line with the Neapolitan tradition, whose main exponents had for some time been engaged in make the chorus integrate more deeply in the plot.²⁶ The “multitude of the people” is not to be limited to a celebrational role, but must instead engage with the soloists in an authoritative manner. The result is that the formal balance is upset and the structures of the solo aria modified to accommodate the chorus. Such interaction occurs even in those scenes that are given the strongest ceremonial and festive character; where, all things considered, one would expect the role of the people to be that of imparting magnificence, theatrical breadth and musical resonance.

For example, let us examine the *aria di sortita* (“Di gloria all’invito”, no. 2) of the victorious Giasone, acclaimed by the people of Corinth and the army of the Argonauts. The scene serves only to amplify the opening of the drama with grand theatrical ostentation.²⁷ This is stressed in the text by metrical uniformity, the regularity of the accentual scansion and the redundancy of the exchanges between soloist and chorus. The cavatina is laid out in parallel quatrains of *senari*, with different rhyme schemes depending on who Giasone is addressing: in succession the King of Corinth, the Princess, his followers. It is static, because nothing is allowed to disturb the hero’s triumph. In line with the tradition of warlike arias, it is in D major, with trumpets, timpani and mil-

York, Garland, 1986): “Mayr made effort to ‘modernize’ his score ... by attempting to create longer lyrical periods in the Rossinian manner”, and thus correcting his style based on “a succession of shorter fragments. In lyrical scenes this technique is rarely moving, but in highly dramatic scenes the succession of shorter phrases can be striking in its immediacy and emotional power.”

²⁶ It is worth remembering that Calzabigi had worked in Naples for a long time following the period of Gluckian reform to which Lichtenthal alludes, and that together with him (and in competition with him) there had also been much more radical reformers like De Gamerra. On late-18th-century Neapolitan opera and its programmatically reforming tendencies, see FRANCO PIPERNO, “Teatro di stato e teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all’impresariato Barbaja”, in *Il teatro di San Carlo*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli, Guida, 1987, pp. 61-118 and TOBIA R. TOSCANO, “Il rimpianto del primato perduto: dalla rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat”, in *Il teatro di San Carlo, 1737-1987: l’opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa, 1987, pp. 77-118.

²⁷ Within the tradition of the Medea myth a triumph scene similar to that of Romani is found only in Cherubini’s *Médée*, where the librettist Hoffmann imagines the golden fleece having been brought to Corinth by all the Argonauts. This expedient had allowed Hoffman to create the necessary theatrical and rhetorical breadth for introducing the coup de theatre of Medea’s sudden and unexpected appearance, which in turn adapts a famous tableau from the Noverre ballet of the same name.

itary band. Preceded by a solemn, prevalently homorhythmic, ceremonial chorus in *ottonari*, the voice of Giasone unfolds in a genuine affirmation of power, indeed one might almost say of erotic exhibitionism.²⁸ The stature of the hero is such that the chorus adapts to his *senari*,²⁹ for this is the metre adopted for the strophe with which the chorus interjects, as a kind of *ritornello*, his tributes to the royal family.

Unexpectedly, however, there are thematic recollections that connect the introductory chorus to the hero's first appearance. In his first distich, set as a stentorian apostrophe (vocalized, ostentatious and high-pitched), Giasone addresses a phrase of a good seven bars to the King (though in actual fact to the audience) aimed at immediately establishing the character's status and social dignity. As we see in the example 5, the initial period is ambivalent because the first seven bars vary the theme of the chorus's second strophe (bb. 49-53), which no longer reappears in the course of the aria; the remaining bars, on the other hand, present metrical regularity in the orchestral accompaniment (first absent),³⁰ and are based on a new harmonic and melodic pattern, similar to that used shortly after to set the aria's following quatrains. The whole thing seems to be constructed with an introductory section acting as a hinge between the opening chorus plus soloist and the start of the aria proper introduced by the three orchestral bars (bb. 8-10).³¹ From that moment on, the chorus and Giasone alternate: after addressing the King in this first quatrain, the hero continues in the two successive quatrains to pay homage to his beloved and then greet the whole populace, with the chorus acclaiming his

²⁸ To grasp the erotic implications it is sufficient to attribute an allegorical meaning to the first line. For an assessment of current thinking and study on eroticism in opera singing, see MARCO BEGHELLI, "Erotismo canoro", and DAVIDE DAOLMI - EMANUELE SENICI, "'L'omosessualità è un modo di cantare'. I contributi 'queer' all'indagine sull'opera in musica", both in *Il Saggiatore musicale*, VII, 2000, respectively at pp. 123-136 and 137-178.

²⁹ The passage from *ottonari* to strongly rhythmical *senari* establishes the character as the stereotype of the hero and not the pathetic lover (a figure instead represented by the rival Egeo). A similar succession is found for example in Arsace's *aria di sortita* in Da Ponte's pasticcio of *Semiramide* (1811). See DANIELA GOLDIN, "Vita, avventure e morte di Semiramide", in EAD. *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 200.

³⁰ See the distinction between "open" and "closed" melodies in FRIEDRICH LIPPMANN, "Per un'esegesi dello stile rossiniano", in *Nuova rivista musicale italiana*, II, 1968, pp. 813-856: 817, as well as the comment in SAVERIO LAMACCHIA, "'Solita forma' del duetto o del numero? L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento", in *Il Saggiatore musicale*, VI, 1999, pp. 119-144.

³¹ Even the harmonic organization contributes to this ambiguity: the antecedent opens in the tonic and closes in the dominant so as to allow the consequent to start again in the tonic. But the three intermediate orchestral bars complete the cadence initiated by the antecedent and open another to launch the consequent:

I-V || I-V⁷ - I-V-I

statements each time. Within each phrase or ‘strophe’ the tonal plan is absolutely stable, thereby guaranteeing a coherent structure beneath the unpredictable aspect of the variants that Nozzari, the composer’s true “completion and prolongation”, would introduce in the solo song.³²

After the ostentatious opening of the first seven bars, “Di gloria all’invito” is thus built up as a crescendo of opulence, in accordance with virtuosic schemes that we could call “varied strophe” modules. The hero’s second and third strophes move in a sufficiently similar way to bb. 11ff. of the first to be identified as reprises, even if their phrasing is syntactically more consistent and regular.³³ Thanks to the chorus *refrains*, the regular and brief orchestral introductions at each of Giasone’s reprises and the stability of the poetic and musical metre, the tenor’s interventions emerge in strong relief and we perceive a very clear strophic structure, which is not even compromised by the sudden tonal shift to the dominant in which the second quatrain, with its respective choral acclamation, is consistently set.

Introductory chorus, D major

Fosti grande allor che apristi
 mari ignoti a ignote genti;
 grande allor che i Tauri ardenti
 il tuo braccio al suol prostrò.
 Ma più grande allor che pace
 col tuo sangue acquista un regno,
 quando al trono fai sostegno,
 che rovina minacciò.

Prelude, D major

GIASONE
a Creonte

Di gloria all’invito
 fra l’armi volai;

³² RENATO DI BENEDETTO, “Poetiche e polemiche”, in *Storia dell’opera italiana*, VI, Torino, EdT, 1988, pp. 1-76: 8, uses these words to define the role of the singer in Italian opera and to free it of a critical and historiographical tradition that had long depicted it as that of a passive instrument, competitor or usurper of the composer’s creative role. If his observations always apply in the case of Italian opera, they are all the more suitable in the case of an exceptional cast such as that composed of Colbran, Nozzari and García for the performances of *Medea in Corinto*. On this issue, see also DANIELA TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da “Tancredi” a “Semiramide”*, Roma, Torre d’Orfeo, 1996, pp. 11-17.

³³ The quatrain addressed to his beloved is made up of nine bars (owing to the repetition of a hemistich at the end) but then followed by six bars of coda; the last quatrain is sung in another nine bars (again owing to the repetition of an element towards the end) before the chorus joins the soloist in a broad final coda of as many as 26 bars.

Section A, D major

	per te s’io pugnai, tel dica il tuo cor.
CORINTI	Di gloria il sentiero tu calchi primiero; per te degni eroi soccombe il valor.

Section A’, A major

GIASONE <i>a Creusa</i>	Spronavami all’ire l’amato tuo nome; m’accrebbe l’ardire Imene ed Amor.
CORINTI	Di gloria, <i>etc.</i>

Section A”, D major

GIASONE <i>to his follower</i>	Se amante e guerriero, combatto con voi, è vano per noi nemico furor.
CORINTI	Per te degli eroi soccombe il valor.

The chorus’s triumphal march and Giasone’s cavatina, again with chorus, are wedged in between two long sections of recitative that expound the *antefatto* and thus have a mainly rhetorical function. Romani’s intention cannot have been that of creating a “scena e aria”, but instead a broad ceremonial sequence where chorus and soloist come together in a solemn and grandiose design. In spite of its explicit ceremonial rhetorical function, or indeed because of it, the chorus plays a role in the scene and determines the musical form of the soloist’s aria. For Mayr it was a matter of introducing a more complex theatrical conception into the forms of opera: one in which music was accorded various expressive manners, and in which the affective tone could be accompanied by the ceremonial and pantomimic. The unpredictable morphologies adopted by Mayr thus correspond to the different expressive planes of the libretto (affective/narrative, interior action/exterior action) that Romani had derived from the various literary and theatrical sources used: tragedy, opera, melologue, ballet. The different functions assumed by the chorus belong to this same project. As is shown by the frequent formal oscillations in his operas, Mayr’s exploration of musical forms and the ways of articulat-

ing musical numbers was not progressive,³⁴ and it aimed neither to resolve compositional technical problems nor to define new structures that could be applied to any dramatic situation. Instead its purpose was to adopt different formal models in accordance with specific dramatic, ceremonial and conventional considerations.³⁵

The prominent role played by the chorus in these arias gives a measure of the breadth of Neapolitan experimentation in the late 18th and early 19th century.³⁶ It was an experimentation with the forms and dramatic situations that are capable of being ‘set to music’, i.e. that music can aspire to express with its own means, perhaps even by co-ordinating the integration between chorus and pantomime.³⁷ As it turns out, *Medea in Corinto* contemplates all the typologies of the chorus’s dramatic presence later listed by Lichtenthal:

Whether the chorus expresses the tumult of an uprising with contrasting images, or the different parts challenge one another reciprocally, or one demands what the other rejects and defends what his adversary wishes to

³⁴ For example, although the Rossiniesque three-part form of cantabile - tempo di mezzo - cabaletta is already found in *Adelaide* (1799), *Zamori* (1804), *Gli americani* (1806) and *Tamerlano* (1813), it is not a constant feature of Mayr’s operatic approach. It does not even appear in *La rosa bianca e la rosa rossa* (1813), an opera that also includes three arias in different movements: here, though, the variety is such that even the two-part arias fail to be subdivided into slow-fast movements. On this matter, see Charles Brauner, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Opera Seria in the First Third of the Nineteenth Century*, p. 220 and SCOTT L. BALTHAZAR, “Mayr and the development of the two-movement aria”.

³⁵ An exemplary case, for instance, is that of *Ercole in Lidia*, performed in Vienna in 1803, which LEOPOLD M. KANTNER, “‘Ercole in Lidia’ di Giovanni Simone Mayr e la sua tradizione in Vienna”, in *Giovanni Simone Mayr: l’opera teatrale e la musica sacra*, pp. 279-284 views as a decisively innovative step in Mayr’s opera seria output, whereas it should probably be understood as an occasional adherence to the more French (i.e. cosmopolitan, though not necessarily progressive) taste of that court. Indeed, not even the “reduction of the virtuoso element, of *bravour*”, the abundance of accompanied recitative, the role of the chorus, the scoring with extensive use of brass and harp, the martial elements, and the “bombastic, grandiose style in the manner of Grand’opéra” seem to be definitive conquests on Mayr’s part so much as stylistic options among the many to be used when occasion required (and perhaps even before 1803).

³⁶ Even in the moderate *Fedra* of Salvioni and Paisiello (1788), to give just one example, we find a dramatic scene in which at the appearance of the sea-bull sent by Neptune to attack Ippolito, the chorus suddenly breaks in and upsets the regular structure of a love duet between the Prince and Aricia. See PAOLO RUSSO, “Fedra o Aricia: le ragioni delle cagioni episodiche”, in *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, atti del convegno (Taranto 20-23 giugno 2002), a cura di Francesco Paolo Russo, in press.

³⁷ On the introduction of the *ballo ‘analogo’* in opera, see ANDREA CHEGAI, “Sul ‘Ballo analogo’ settecentesco: una drammaturgia di confine fra opera e azione coreutica”, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Miloss*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1996, pp. 139-175.

attack; whether, united by one sole interest, the characters show their fears, their fright, their joy (be it innocent or fierce), their approval, utter vows to heaven or come together in a solemn oath; whether at a triumphal celebration an entire people raises songs of victory to heaven: [whatever the case,] the chorus is one of the finest ornaments of the opera stage, and with its imposing masses offers the most magnificent manifestation of the union of melody and harmony, voices and orchestra.

This, therefore, was the tradition with which, a few years after the appearance of *Medea in Corinto*, Rossini had to come to terms at his Neapolitan debut, when he was told that he was about to venture into a theatre that still resounded “of the melodious accents of the *Medea* and *Cora* of the egregious Mayr”.³⁸ And yet if we count the choral passages in Rossini’s Neapolitan operas – crude though such a method of analysis may be³⁹ – we note that the chorus actually has a very variable role.⁴⁰ Moreover, the occasions when the chorus is not only “concertato” (i.e. intended to “form by itself alone a piece of music” of introduction or scene-setting after a change of scene), but “*d’accompagnamento*” (i.e. interwoven with the solo aria) are not so frequent. Table 1 lists all the pieces with chorus in Rossini’s Neapolitan *opere serie* – including *introduzioni* and act finales – but gives further details only in the cases where the chorus interweaves with the solo numbers.

Table 1

Elisabetta, regina d’Inghilterra (1815)

nos. 1-4, 8, 10, 11, 15; no. 3: Elisabetta’s cavatina; no. 11: Norfolk’s scena and aria; no. 15: Elisabetta’s scena and rondò

Otello (1816)

nos.1, 2, 5, 9, 10; no. 2: Otello’s cavatina

Armida (1817)

nos.1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 15; no. 5: Gernando’s scena and aria

Mosé in Egitto (1818)

nos. 1, 2, 5, 7, 8, 10, 11, 12; no. 2: quintet with chorus; no. 7: Amaltea’s aria; no. 8: scena and quartet; no. 11: Elcia’s aria; no. 12: Mosé’s prayer

³⁸ The *Giornale delle due Sicile*, in a much quoted article of 25 September 1815.

³⁹ Clearly the quantitative approach fails to take into account the size and compositional commitment of each operatic number and hence distorts one’s perception of the effective impact of the chorus’s dramatic role. It does, however, give some idea of the quantity and variety of situations in which it could be involved.

⁴⁰ DANIELA TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio*, p. 19, prompted by an observation in FRANCESCO DEGRADA, “Al gran sole di Rossini”, in *Il teatro di San Carlo, 1737-1987*, pp. 136 and 164.

Ricciardo e Zoraide (1818)

nos. 1-3, 5, 6, 8, 9, 12, 14, 15; no. 2: Agorante's scena and cavatina; no. 12: scena and quartet; no. 15: Zoraide's *gran scena*

Ermione (1819)

nos. 1-3, 6, 7, 9, 10; no. 3: Ermione and Pirro's duet; no. 6: Pirro's aria; no. 9: Ermione's *gran scena*

La Donna del Lago (1819)

nos. 1-2, 6, 7, 9, 10, 12, 13; no. 2: chorus and Elena and Uberto's duet; no. 6: chorus and Rodrigo's cavatina; no. 9: duet and *terzetto* for Elena, Uberto and Rodrigo; no. 10: Malcom's aria

Maometto II (1820)

nos. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 11; no. 3: scena and *terzettone*; no. 4: chorus and Maometto's cavatina; no. 8: scena and Maometto's aria

Zelmira (1822)

nos. 1, 4, 5, 6, 8, [8], 10, 11; no. 4: chorus and Ilo's cavatina; no. 5: Ilo and Zelmira's duet; no. 6: Antenore's aria; no. 8: chorus and Emma's aria; no. 10: quintet

With the exception of the Lenten operas⁴¹ – such as *Mosé in Egitto* (though, before that, also the "dramma con cori" *Ciro in Babilonia*) – the chorus would often seem to be marginal, above all in operas such as *Otello*, *Armida* or *Ermione* which focus more on individual events. Even in works like *Maometto II* or *Zelmira*, which show a radical approach to form, the choral masses are scantily involved and then for the most part only in the large ensemble numbers: *introduzioni*, *finali*, as well as as that incredible number (for size and dramatic conception) that is the *terzettone* of the first act of *Maometto*.

In these operas the dramaturgy of the chorus and its contribution to the solo aria changes radically. With the formal standardization they display, we no find the formal and dramatic variety that had previously characterized Neapolitan experimentation with the chorus, and that of Mayr in particular. Now the chorus is no longer a dynamic dramatic element that distorts the structure of the aria. Instead it normally limits itself to acting as a ceremonial 'crown', underscoring and emphasizing the articulations of the standard structure during the *tempo di mezzo*, the volta of the cabaletta and the coda. Shortly after, Carlo Ritorni was to observe that even if "the chorus is to be

⁴¹ On this tradition, see the studies of FRANCO PIPERNO, "Il 'Mosè in Egitto' e la tradizione napoletana di opere bibliche", in *Gioachino Rossini 1792-1992: Il testo e la scena*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 255-271; "'Stellati sogli' e 'immagini portentose'", in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 267-298.

combined with the *rondò*, not for that reason is it considered any the less a solo piece"; besides, "the mere sound of instruments can have the same function" as the chorus *da dentro* (from within); and in general "sometimes another character, especially a secondary character, in the cavatina rather than the *rondò*, inserts instead of the chorus what is called a *pertichino*, accompanying subordinately".⁴² There are also cases where the chorus's presence is even more marginal. In Gernando's aria in *Armida* (no. 5) it contributes only the invocation (from within) during the *tempo di mezzo* that triggers the tenor's cabaletta. In the *rondò finale* of *Elisabetta regina d'Inghilterra* it limits itself to animating the *tempo di mezzo* by bursting onto the stage and celebrating the happy ending with a few concluding bars. As for the element interweaving with the *tempo d'attacco* and cantabile of *Elisabetta's* aria, that role falls to a chorus "of musicians"⁴³ consisting of just Leicester, Matilde and Guglielmo. As for the arias of Pirro in *Ermione* (no. 6) and Antenore in *Zelmira* (no. 6), arias that in other respects experiment with new vocal combinations and make a first attempt to overcome the rigidity of the closed number, they use the chorus in the designated points, but do not exploit its presence to change the form of the operatic number. In *Ermione* the interest is focused on the interaction between Pirro and the other soloists (Oreste, Andromaca, Ermione), first in the adagio, which is almost turned into a duet for Ermione and Pirro, and then in the fusion between *tempo di mezzo* and cabaletta. The chorus intervenes only in the coda of the adagio and in the volta and coda of the cabaletta. In Antenore's aria in *Zelmira*, the chorus exceptionally even takes over the adagio from the soloist, though one's overall perception is nonetheless simply that of a fragmented number with a traditional choral piece in a single movement,⁴⁴ combined with the *tempo d'attacco* and *tempo di mezzo*. Its presence fails to affect the structure of the aria in any substantial way.⁴⁵

The exceptions, therefore, stand out precisely as such. For example, in *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, the opera that introduced Rossini to the Neapolitan public for the first time, the prominent choral contribution to *Elisabetta's* cavatina (no. 3) lends interest to a celebrated case of self-borrowing

⁴² *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica, compilati da Carlo Ritorni*, Milano, Giacomo Pirola, 1841, pp. 42-43.

⁴³ RITORNI, *Ammaestramenti* cit., p. 140: "I distinguish between two kinds of chorus. When the crowds speak and when the musicians sing".

⁴⁴ On the single-movement choruses that play a part in larger ensembles or are simply combined with another cantabile piece, see DANIELA TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio*, p. 47.

⁴⁵ See the analysis in LAMACCHIA, "'Solita forma' del duetto o del numero?", p. 130, where the author observes that "in the aria of *Zelmira* the chorus even takes the role of soloist away from Antenore for an entire cantabile movement. Nonetheless, the operatic scheme ... remains unchanged".

from *Aureliano in Palmira* and cloaks in serious garb a comic cavatina that was later to be reused in *Il barbiere di Siviglia*.⁴⁶ As for the concluding chorus of *Armide*, with a dramatically ostentatious gesture it prevents Armida from singing her cabaletta and combines with the pantomime sung by the demons drawing the sorceress's chariot.

Reduced to little more than a *pertichino*, in general the chorus would genuinely appear to be superfluous, particularly if we consider only its formal structure in the operatic number. However, since an important role was (and still is now) attributed to the presence of choruses in perceptions of opera, it is worth assessing the new dramatic framework to which its appeal contributed. It is also worth asking oneself what other reading might make sense of operatic numbers in a way that also accounts for the chorus and its formal predictability.

To this end it may help to assess how Rossini exploits one of the most typical *topoi* of Teatro San Carlo opera. In *Otello* (1816), *Ricciardo e Zoraide* (1818), *La Donna del lago* (1819), *Maometto II* and *Zelmira* he introduces examples of those triumph scenes for the hero-lover that were so dear to Nozzari and had been conceived with particular care by Mayr in his *Medea*. Sumptuous scenes like that in which Giasone was welcomed in the Corinth of Creonte and Creusa (and Medea) are guaranteed by the presence of the chorus, a triumphal march and an on-stage band. A similar scene was most likely planned also in *Elisabetta*, because chorus no. 4 and Nozzari's successive recitative seem to show every sign of preparation for a stentorian cavatina, which instead is remarkably lacking.

In *Otello* and *Ricciardo* the dramatic situation is patterned precisely after that of *Medea in Corinto*: in all three cases it is the beginning of the opera (no. 2) and there is a hero-lover returning victorious, acclaimed by the populace and a festive army. The cavatinas of *Otello* and *Agorante*, however, do not directly follow the march and introductory chorus, but are instead preceded by a few bars of recitative, before duly falling into the four-part aria structure.⁴⁷ The three strophes, which in Mayr served to exalt the virtuosity of the tenor against the background of an essentially choral number, are here reconceived in solo terms as an alternation of different affective moments. The passage from one emotion to another is justified by inner changes in the hero's mind: the tenor is transformed from stentorian exhibitionist to the bearer of more complex and nuanced emotions.

⁴⁶ *Elisabetta's* cabaletta was reused as Rosina's cabaletta "Ma se mi toccano". See Jeremy Commons's introductory essay to the recording of *Elisabetta regina d'Inghilterra* on Opera Rara-arc22. In his introduction to the facsimile of the autograph score of *Otello* published by Garland in 1979, Philip Gossett points out that *Elisabetta* and *La gazzetta*, "while remaining above the level of *pasticci*, show the composer nervously presenting himself to the demanding Neapolitan public by borrowing many of the better pages from early operas" (p. I).

⁴⁷ On the four-part arias, see LAMACCHIA, "'Solita forma' del duetto o del numero?"

OTELLO (I,1-2: Introduzione and Otello's Cavatina, nos. 1-2)

CORO	Viva Otello, viva il prode delle schiere invito duce! Or per lui di nuova luce torna l'Adria a sfolgorar. Lui guidò virtù fra l'armi, militò con lui fortuna, s'oscurò l'Odrisia luna del suo brando al fulminar	Allegro, 4/4 F
OTELLO	Vincemmo o prodi. I perfidi nemici caddero estinti. Al lor furor ritolsi [...]	
	A sì per voi già sento nuovo valor nel petto. Per voi d'un nuovo affetto sento infiammarsi il cor. (Premio maggior di questo da me sperar non lice: ma allor sarò felice quando il coroni Amor.)	Vivace marziale 4/4 D Andantino, 6/8 A
JAGO	(T'affrena! la vendetta cauti dobbiam celar.)	
CORO	Non indugiar; t'affretta deh vieni a trionfar!	[Tempo I 4/4] D
OTELLO	(Amor dirada il nembo cagion di tanti affanni, comincia co' tuoi vanni la speme a ravvivar.)	
CORO	Non indugiar, t'affretta Deh! vieni a trionfar.	

RICCIARDO E ZORAIDE (I,1: Introduzione and Cavatina, nos. 1-2)

CORO	Cinto di nuovi allori riede Agorante a noi, degli africani eroi primiero nel valor. Tra bellici sudori fiaccò l'orgoglio insano del temerario Ircano col brando punitor.	Andantino Marziale 2/4 C
------	---	--------------------------

- AGORANTE Popoli della Nubia, ecco tra voi
il vostro duce, il re; vinsi, dispersi
i ribelli seguaci
del fuggitivo Ircano,
ei, che nato nell'Asia, in questi lidi
fondò nascente impero, e ardì negare
di sua figlia Zoraide a me la mano,
che pur ritolsi al rapitor Ricciardo,
per cui sdegnoso contro me già move
tutte d'Europa le nemiche schiere;
proveranno ancor queste il mio potere.
- Minacci pur: disprezzo Marziale 4/4 F
quel suo furore insano.
Con questa invitta mano
di lui trionferò.
- Sul trono a suo dispetto Andantino 6/8 Ab
tutti i trionfi miei
coronerà colei
che il core m'involò.
- CORO Sì, con quel serto istesso, Allegro 4/4 modulante
che offrirvi è a noi concesso,
che amor per te formò.
- AGORANTE Or di regnar per voi Allegro 4/4 F
tutta la gioja io sento;
e tanto è il mio contento,
che esprimerlo non so.

The remarkable similarity between the two arias should be no surprise, for the librettos for *Otello* and *Ricciardo e Zoraide* were both written by the same man, Francesco Berio di Salsa. Instead, in successive librettos – in *La donna del lago*, *Zelmira* (both by Andrea Leone Tottola) and *Maometto* – for exactly the same dramatic situation, Rossini removes the recitative between introductory chorus and aria so that the chorus itself can act almost as an introductory *scena*. Subsequently the chorus returns to animate only the standard sections: in *Maometto II*'s cavatina (no. 4), which even succeeds in providing for the four canonic sections with only two quatrains of text, the choir is inserted in the *tempo di mezzo* and echoes in the volta and coda of the cabaletta.

- MAOMETTO Sorgete, e in sì bel giorno,
o prodi miei guerrieri,
a Maometto intorno
venite ad esultar.

CORO Del mondo al vincitor
eterno plauso e onor.

MAOMETTO Duce di tanti eroi,
crollar farò gl'imperi,
e volerò con voi
del mondo a trionfar.

In Ilo's cavatina, no. 4 of *Zelmira*, the chorus participates both in the clearly delineated cabaletta in *quinari* "Cara, deh attendimi" and in the preceding section, which merges features of both *tempo d'attacco* and *cantabile*.⁴⁸ Its contribution, however, is decidedly secondary compared to the upset created by this irregular opening. In Rodrigo's aria of *La donna del lago* (no. 6), finally, the chorus interrupts the soloist's singing on different occasions with thematic material from the first section of the number. This guarantees a notable sense of compactness that could recall the refrain singing of *Medea in Corinto*. On closer inspection, however, the true novelty here lies not so much in the integration of soloist and chorus as in the fact of opening the aria with a cabaletta-like section. For Rodrigo, who though a hero-lover is arrogant and insensitive and tries to force Elisabetta into the marriage imposed by her father, begins in the *tempo d'attacco* with a short open melody that already has the character, and above all the form, of a cabaletta. On its part, the chorus limits itself to confirming this impression: it engages in dialogue right from this first section in the 'volta' (ex. 6) and coda, and repeats the same formula in the true concluding cabaletta.

This display serves to provide fitting expression for Rodrigo's arrogance. Moreover, his cavatina needs to make a strong mark on the audience's attention because it is one of Rodrigo's few appearances, for though he is a character of scant emotional importance – he appears in only one other number of the opera (terzetto no. 9) apart from this cavatina and, obviously, the finale (no. 7) – he is nonetheless dramatically essential in so far as he brings about all the main turns of the plot.

In this case, therefore, but also in the others mentioned above, the chorus performs a mainly rhetorical function, to throw certain dramatic situations into due relief. Its presence in the vocalized and non-thematic codas fulfils an explicitly dramatic-assertive function,⁴⁹ above all when these sections are considerably

⁴⁸ On the melodic profile of the various sections of the number, see FRIEDRICH LIPPMANN, "Per un'esegesi dello stile rossiniano", *Nuova rivista musicale italiana*, II, 1968, p. 813-856: 917 and also LAMACCHIA, "'Solita forma' del duetto o del numero?", p. 122.

⁴⁹ On this point, it is worth starting with PAGANNONE, "Mobilità strutturale della 'lyric form'" and ID., "Tra 'cadenze felicità felicità felicità' e 'melodie lunghe lunghe lunghe'", in *Il Saggiatore musicale*, IV, 1997, pp. 53-86.

longer than the thematic ones or include elements of text of narrative and dramatic importance. In the restricted context of the individual sections of the operatic number, these cadential sections, when enriched by the chorus, fulfil the same rhetorical role as the *stretta* in the macro-form of the number – according to Lichtenthal “a kind of peroration, and an essential part of the musical discourse”.⁵⁰

We find this new perception of the chorus’s role already elucidated in the “Avvertimento al pubblico” introducing the libretto of *Il barbiere di Siviglia*. Here certain divergences from Beaumarchais’ original are attributed to the “need to introduce the choruses into the subject itself, both because they are desired by modern use and also because they are indispensable to the musical effect in a theatre of considerable size”. The rhetorical importance that the chorus confers on the musical number with which it is interwoven, extends (as if by synecdoche) also to the entire social rite of the operatic performance. In order to transform a *seria* cabaletta like that of Elisabetta into one for Rosina in the comic style, it would have normally been necessary to remove the chorus. But in a large-sized theatre it was by then felt to be a necessary ornament even in an *opera buffa*, in spite of the fact that “the intrusion of the epic manner (the musical-dramatic function attributed to the chorus is eminently narrative in type) creates systematic discrepancies in the perception of time, unsuited to comic opera”.⁵¹

Once its role has been redefined from dramatic-choreutic⁵² to rhetorical-celebrational, the chorus makes a decisive contribution to establishing the hierarchy of the arias (and of the characters). In all the arias cited above – from the cavatinas of Otello and Agorante to those of Rodrigo, Maometto and Ilo – the chorus emerges above all in the codas where it performs an explicitly dramatic-assertive role. In that of Rodrigo, the form apparently comprises two cabalettas, thereby creating various occasions for voltas and codas, increasing the number of choral interventions and enhancing the dramatic ‘weight’ of the chorus. In general when the chorus intrudes at the end of an aria built according to the conventional three- or four-part structure, it alters its proportions, shifts its centre of gravity, amplifies one section to the detriment of the others, and above all distorts the balance between the thematic and cadential sections. This results in forms that we could describe as ‘end-accented’, in analogy with the finales in which the *stretta* is more extended

⁵⁰ LICHTENTHAL, *Dizionario cit.*, s.v. “stretta”.

⁵¹ FEDELE D’AMICO, “A proposito d’un ‘Tancredi’”, in *Colloquium “Die stilistische Entwicklung der Italienischen Musik Zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden”* (Rom 1978), Laber, Arno Volk - Laaber Verlag, 1982 (Analecta musicologica, .xxi), pp. 61-71.

⁵² On the link between choreutic and choral roles in Rossini, see *Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo, teatrale in Italia*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

than the intermediate *concertato*.⁵³ We have already seen examples in Mayr, in those numbers where the emphatic concluding section either was considerably longer than the thematic sections or else declaimed parts of text of narrative and dramatic importance. In the operas of Rossini, and then in those of Bellini and Donizetti, such instances are increasingly frequent. As Table 2 shows, the codas of the cavatinas are very extended in relation to the whole number and yet necessarily limited owing to the presence of the *banda* on stage which contributes to the emphasis of the number. In the cases that do not contemplate the use of the *banda*, owing to the dramatic situation, the phenomenon is even more conspicuous, as we see in Antenore's aria. For this aria, considering its irregular form, we include the figures for the cabaletta alone.

Table 2

Otello, no. 2 Otello's cavatina

bb.	11 of orchestral introduction	vivace marziale, 4/4, D
"	21 of tempo d'attacco,	vivace marziale, 4/4, D
"	19 of cantabile	andantino, 6/8, A
"	12 of tempo di mezzo	I tempo, 4/4, D
"	63 of cabaletta:	I tempo, 4/4, D
	23 first section	
	5 volta	
	35 second section with coda	
"	40 of concluding march.	

Ricciardo e Zoraide, no. 2 Agorante's cavatina

bb.	17 of introduction	
"	37 of tempo d'attacco	marziale, 4/4, F
"	36 of cantabile	andantino, 6/8, Ab,
"	16 of tempo di mezzo	allegro, 4/4, modulating
"	77 of cabaletta:	allegro, 4/4, F
	23 first section	
	11 volta	
	43 second section with coda	

⁵³ The definition is that of SCOTT L. BALTHAZAR, "Mayr, Rossini, and the development of the early concertato finale", p. 237: a possible Italian translation (borrowing from metrical terminology) would be *forme tronche* (truncated forms): i.e. respecting the substance, but upsetting the correct formal balance.

Between the tributes to Creusa and Creonte, Romani inserted a nostalgic reflection aside for the hero on Medea, the rejected bride, which Mayr set as an authentic cantabile.

CORINTI Grande sei, primier varcando
nuovo mar fra ignote genti;
grande sei, ché i Tauri ardenti
il tuo braccio al suol prostrò.
Ma più grande allor che pace
col tuo sangue acquista un regno,
quando al trono fai sostegno,
che rovina minacciò.

GIASONE Sposa, signore, è pago
il comun voto: io vinsi. Oh me felice!
che almen potei mostrarvi, amico il fato,
he un cor non serbo a' benefizi ingrato.

a Creonte Di gloria all'invito
tra l'armi volai;
per te s'io pugnai
tel dica il tuo cor.

CORINTI Di gloria il sentiero
tu calchi primiero;
per te degli eroi
soccombe il valor.

GIASONE (Pur, fra sì liete immagini,
Medea scordar non so:
è un'empia, è ver, ma misera,
ma questo cor l'amò.)

L'amante, l'amico
voleste a difesa?
Corinto fu illesa:
nemici non ha.
Di sposo, di figlio
chiedeste il valore?
Corinto terrore
di Grecia sarà.

CORO La patria fu illesa

nemici non ha:
Corinto terrore
di Grecia sarà.

History has therefore come full circle and we now find Mayr taking back from Rossini what he had lent him at his Neapolitan debut, because the model for this revision is that found in the cavatinas of *Otello* and *Agorante*. First, the aria is separated from the preceding chorus by a few lines of recitative. Then Mayr avoids the thematic reminiscences between choral sections and aria. Third, the army and the populace are superimposed on the soloist only at the form's points of articulation. And above all, the concluding coda is considerably expanded. What was previously a grand opening choral tableau⁵⁶ was turned into a genuine aria for the first tenor.⁵⁷ Quite apart from that, the version for the Teatro Carcano considerably increased Giasone's role, at least with respect to the overall distribution of the cast: Egeo, the other first tenor originally sung by Garcia, had an aria cut from Act Two (II,10) and his role reduced to little more than a secondary part.

⁵⁶ On the dramatic functions of the musical numbers in *Medea in Corinto*, see my "*Medea in Corinto*" di Felice Romani.

⁵⁷ A reading of "Di gloria all'invito" as a model of the four-part aria is given in LAMACCHIA, "'Solita forma' del duetto o del numero?".

I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche

Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi

L'idea che la musica delle epoche passate possa essere eseguita filologicamente è un'acquisizione propria del XX secolo: a partire dagli inizi del Novecento si è progressivamente sviluppata come disciplina autonoma l'indagine sulle prassi esecutive dei diversi generi ed epoche, dapprima nei paesi tedeschi sotto il nome di *Aufführungspraxis*, quindi in quelli anglossassoni come *Performance practice*.

In Italia la disciplina 'prassi esecutiva' non ha avuto in passato vita facile, sia presso le istituzioni deputate alla formazione, Università e Conservatori, sia nell'editoria: d'altro canto pare quasi ovvio che una disciplina che implica una cooperazione tra musicologi, musicisti e, in alcuni settori specifici, anche costruttori di strumenti, stenti ad affermarsi in Italia, dove da sempre vige una rigida demarcazione fra gli studi teorico-musicologici e quelli musicali pratici. Va tuttavia rilevata per gli ultimi anni una progressiva apertura verso la disciplina, soprattutto nell'offerta formativa di Università, Conservatori, Istituti di formazione superiore, Scuole di musica, Associazioni che propongono corsi, seminari, incontri, laboratori, in particolare sulle prassi esecutive della musica antica.

Benvenute sono dunque quelle iniziative tese a colmare questo divario ed a contribuire ad un più armonico sviluppo degli studi musicologici e di una prassi esecutiva filologicamente adeguata. Per quanto riguarda l'ambito della coralità, ha vita recente, ma già un'intensa attività, la Scuola superiore per direttori di coro, istituita ad Arezzo dalla Fondazione Guido d'Arezzo, che prevede un corso triennale per direttori e, da quest'anno, anche un corso annuale di prassi esecutiva vocale per coristi non professionisti, in cui formazione teorica e prassi procedono parallelamente per formare al rispetto di norme, convenzioni e consuetudini proprie dell'esecuzione ed interpretazione di ciascun repertorio corale. Sempre di recente attivazione è il master annuale di primo livello in 'Filologia musicale e prassi esecutiva' della Facoltà di Musicologia di Cremona rivolto a musicologi e musicisti laureati o diplomati che si propone di colmare quella distanza fra studi teorici e pratici, tra formazione universitaria e conservatoriale.

Manca ancora nel panorama italiano un'attività consolidata di ricerca ed una produzione editoriale di rilievo. In ambito editoriale non trova analogo riscontro, ad esempio, l'uscita negli ultimi anni di guide, compendi, rassegne bibliografiche, soprattutto nell'editoria anglofona (si vedano ad esempio i due volumi *Performance practice* del 1989, curati da Howard

Meyer Brown e Stanley Sadie per gli «Handbooks in music» del *New Grove*, ma anche le sezioni quinta e sesta del *Companion to Medieval and Renaissance music* a cura di Tess Knighton e David Fallows (1997), i più recenti *The historical performance of music: an introduction* di Colin Lawson e Robin Stowell per i «Cambridge handbooks to the historical performance of music» (1999) e *A performer's guide to medieval music* (2000), a cura di Ross W. Duffin, indirizzati a musicologi e musicisti, nei quali si definiscono i confini della disciplina e si offre un panorama aggiornato sulle principali acquisizioni nei diversi settori della disciplina e sulla bibliografia di riferimento.

Per quanto riguarda le riviste, nel panorama internazionale troviamo periodici espressamente dedicati alla prassi esecutiva – ad es., gli statunitensi «Historical performance: the journal of Early Music America» e «Performance practice review» o il «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», organo della Schola Cantorum Basiliensis – o che dedicano spazio a questi temi, come la rivista inglese «Early music», tra le più sensibili in ambito internazionale, nelle cui pagine hanno trovato eco contributi, *querelles*, confronti importantissimi per la disciplina (si veda, a titolo di esempio, la serie di interventi che si sono succeduti dal 1987 al 1996, di Richard Sherr, Jean Lionnet, Graham Dixon e Noel O'Regan sulla prassi esecutiva nella cappella papale tra Cinque e Seicento, e in particolare della musica di Palestrina).

In Italia le riviste musicologiche offrono solo sporadicamente contributi sulle prassi esecutive (come ad es. nelle pagine di questa rivista il già segnalato intervento di Silvia Scozzi sulla prassi esecutiva vocale nelle *Cantigas de Santa Maria* e nel *Llibre Vermell*); riviste di cultura musicale quali «La Cartellina» e «Hortus Musicus» offrono una divulgazione delle conoscenze del settore, ma non sono sempre facilmente reperibili.

La bibliografia che segue è chiaramente orientata alla prassi esecutiva della musica antica, con netta prevalenza di titoli in lingua inglese: è auspicabile una maggiore attenzione delle riviste musicologiche italiane alle questioni proprie della prassi esecutiva, proponendo nuovi saggi e interventi, ma anche agevolando la diffusione dei contributi significativi in ambito internazionale. Credo sia utile e valga la pena, ad esempio, sulla scorta di un bel saggio di Daniel Leech-Wilkinson (*The modern invention of medieval music*, 2002), dare spazio nelle pagine di questa rubrica al dibattito fra due concezioni assolutamente contrastanti della prassi esecutiva della musica medievale, da un lato, quella che Leech-Wilkinson definisce «moderna invenzione della musica medievale», in cui la voce è accompagnata da una ricca strumentazione, timbricamente cangiante, che ha caratterizzato la maggior parte delle interpretazioni del XX secolo (pensiamo, ad esempio, alle incisioni ormai storiche di René Clemencic),

dall'altra, la recente rivalutazione in ambito musicologico dello stile «a cappella», in cui l'esecuzione è affidata alle sole voci, meno accattivante e anche commercialmente meno attraente, chiedendosi (e la domanda vale per tutte le altre epoche e repertori): «ma come suonava, realmente, la musica medievale»?

Monophonic and polyphonic repertoires in the musical and musicological journals

A column of bibliographical information presented by Cecilia Luzzi

The idea that the music of past ages can be performed authentically is a notion peculiar to the last century: investigations into the performance practice of the different genres and periods developed gradually as an independent discipline from the early years of the 20th century onwards, first in the Germanic countries as *Aufführungspraxis*, then in the English-speaking world as *performance practice*.

In Italy this discipline (known as *prassi esecutiva*) has not had an easy life in the past, either in the institutions of higher education (universities and conservatories) or in print. Indeed, it should probably come as no surprise that a discipline implying a co-operation between musicologists, musicians and (in specific sectors) even instrument builders has had difficulty taking root here, for in this country there has always been a rigid dividing line between theoretical-musicological studies and practical musical training. In the last few years, however, we have noticed a steady growth of interest in the subject, above all in the courses offered at the universities, conservatories, institutes of higher education and schools of music, as well as among the associations that propose special courses, seminars, meetings and workshops on the performance practice of early music.

Most welcome, therefore, are the initiatives that try to fill this gap, thereby contributing to a more harmonious development of musicological studies and advancing the cause of authentic performance practice. As regards choral singing, a recent (yet fully functioning) institution is the *Scuola Superiore per Direttori di Coro* established by the Fondazione Guido d'Arezzo in the town of Arezzo itself. It offers a three-year course for choir conductors and also, from this year, an annual course in vocal performance practice for non-professional choristers, in which the parallel focus on theoretical and practical training helps to encourage respect for the rules, conventions and customs specific to the performance and interpretation of each choral repertoire. Another recent initiative is the annual master in 'musical philology and performance practice' at the Faculty of Musicology in Cremona, a course addressed to musicologists and graduate musicians that aims to bridge the gap between theoretical and practical studies, between university and conservatory education.

What is still lacking in Italy is the presence of consolidated research activities and significant publishing ventures. As regards publications, for example, Italy cannot compete with the guides, compendia and bibliographical surveys published elsewhere in recent years, above in the English-speaking

world. Of these, prominent examples are the two volumes of *Performance Practice* of 1989, edited by Howard Meyer Brown and Stanley Sadie for the *New Grove* “Handbooks in music” series, the fifth and sixth sections of the *Companion to Medieval and Renaissance Music*, edited by Tess Knighton and David Fallows (1997), the more recent *The Historical Performance of Music: an Introduction* by Colin Lawson and Robin Stowell for the “Cambridge handbooks to the historical performance of music” (1999) and *A Performer’s Guide to Medieval Music* (2000), edited by Ross W. Duffin. These works, addressed to musicologists and musicians alike, help to establish the boundaries of the discipline and, more particularly, offer both updated surveys of the main findings in the various sectors and relevant bibliographies.

In addition, if we glance at the international range of journals, we find several periodicals expressly dedicated to performance practice: for example, the American *Historical Performance: the Journal of Early Music America* and *Performance Practice Review* or the *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, organ of the Schola Cantorum Basiliensis. There are also others that devote considerable space to the same themes. In particular, the British journal *Early Music*, one of the most sensitive in the international field. Its issues offer a platform for contributions, *querelles* and debates of crucial importance to the discipline: a good example is the succession of articles published from 1987 to 1996 by Richard Sherr, Jean Lionnet, Graham Dixon and Noel O’Regan on performance practice in the papal chapel in the 16th/17th centuries, and particularly in the music of Palestrina.

In Italy, on the other hand, the musicological periodicals generally offer only sporadic contributions on performance practice, as with Silvia Scozzi’s article on vocal performance practice in the *Cantigas de Santa Maria* and the *Llibre Vermell*, published in a previous issue of this journal. Other musical journals such as *La Cartellina* and *Hortus Musicus* also help to disseminate knowledge in this sector, but they are not always readily accessible.

As a result, the following bibliography, which focuses on the performance practice of early music, is understandably dominated by titles in English. I appeal to the Italian journals, therefore, to devote more attention to the subject, either by encouraging new articles and studies or by publishing some of the more significant international contributions. For example, it would be useful and instructive to devote some space to the debate between two utterly contrasting approaches to the performance of medieval music, as evidenced in a fine essay by Daniel Leech-Wilkinson (*The modern invention of medieval music*, 2002). On the one hand, we have what Leech-Wilkinson calls the “modern invention of medieval music”, in which the voice is accompanied by a rich and varied exhibition of instrument sonorities: a feature of most 20th-century interpretations (one is reminded, for example, of René Clemencic’s by-now-historic recordings). On the other, musicologists have recently

reassessed the “a cappella” style and called for performances by voices only: a less appealing and commercially less attractive option, to be sure, but one that nonetheless prompts the question (relevant to all periods and repertoires): “But what did medieval music really sound like?”

Rassegna bibliografica / *Bibliographical survey*

- GIOVANNI ACCIAI, *Problemi di prassi esecutiva nella polifonia rinascimentale*, «La Cartellina», XXIV, 125, 2000, pp. 54-61; XXIV, 127, 2000, pp. 45-51.
- RINALDO ALESSANDRINI, *Performance practice in the Seconda Pratica madrigal*, «Early Music», XXVII, 4, 1999, pp. 632-639.
- A performer's guide to medieval music*, a cura di Ross W. Duffin, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2000.
- Companion to Medieval and Renaissance music*, a cura di Tess Knighton e David Fallows, Oxford-New York, Oxford University Press, 1997.
- RODOLFO BARONCINI, *Voci e strumenti nella 'processione in piazza San Marco': considerazioni metodologiche in margine a un celebre dipinto di Gentile Bellini*, «Fonti musicali italiane», V, 2000, pp. 77-88.
- LEON BOTSTEIN, *Toward a history of listening*, «The Musical Quarterly», LXXXII, 1998, pp. 427-431.
- ROGERS COVEY-CRUMP, *Pythagoras at the forges: tuning in early music*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 317-326.
- LIANE CURTIS, *Mode*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 255-264.
- GRAHAM DIXON, *The performance of Palestrina: some questions, but fewer answers*, «Early Music», XXII, 1994, pp. 666-675.
- MICHELANGELO GABBRIELLI, *Girolamo Dalla Casa e l'arte di «far Passaggi»*, «Hortus Musicus», III, 9, 2002, pp. 64-65.
- MICHELANGELO GABBRIELLI, *La riscoperta della polifonia antica nell'Ottocento in Italia (I-II). La polifonia antica nel pensiero dell'Ottocento*, «Hortus Musicus», III, 10, 2002, pp. 44-47; III, 11, 2002, pp. 96-98.
- JAMES GARRATT, *Performing Renaissance church music in Nineteenth-Century Germany: issues and challenges in the study of performative reception*, «Music & Letters», LXXXIII, 2, 2002, pp. 187-236.
- JOHN HAINES, *The Arabic style of performing medieval music*, «Early Music», XXIX, pp. 369-378.
- ID., *The footnote quarrels of the modal theory: a remarkable episode in the reception of medieval music*, «Early Music History», XX, pp. 1-34.
- PAUL HILLIER, *Framing the life of the words*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 307-310.
- COLIN LAWSON - ROBIN STOWELL, *The historical performance of music: an introduction*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1999 (Cambridge handbooks to the historical performance of music).
- DANIEL LEECH-WILKINSON, *The modern invention of medieval music. Scholarship, ideology, performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

- JEAN LIONNET, *Performance practice in the papal chapel during the 17th century*, «Early Music», XV, 1987, pp 4-15.
- DEBORAH KAUFFMAN, *Performance traditions and motet composition at the convent school at Saint-Cyr*, «Early Music», XXIX, 2, 2001, pp. 234-249
- KENNET KREITNER, *Renaissance pitch*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 275-283.
- WALTER MARZILLI, *Problematiche relative all'intonazione nell'esecuzione della musica corale*, «La Cartellina», XXIV, 125, 2000, pp. 26-32 [I parte]; 130, 2000, pp. 41-52 [II parte].
- HONEY MECONI, *Is underlay necessary?*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 284-291.
- GIULIANA MONTANARI, *La manualistica vocale del Cinquecento italiano: Giovanni Battista Bovicelli*, «Hortus Musicus», III, 10, 2002, pp. 74-77.
- GIULIANA MONTANARI, *Le convenienze e le sconvenienze del canto. Il trattato di Pietro Cerone*, «Hortus Musicus», III, 10, 2002, pp. 74-77.
- JAN NUCHELMANS, *Finding the right context: where to perform early music*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 300-304.
- NOEL O'REGAN, *The performance of Palestrina: some further observations*, «Early Music», XXIV, 1996, pp. 145-154.
- CHRISTOPHER PAGE, *Around the performance of a 13th-century motet*, «Early Music», XXVIII, 3, 2000, pp. 343-357 [musical examples *on line*: www3.oup.co.uk/earlyj/special/].
- JOHN POTTER, *Reconstructing lost voices*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 311-316.
- MARIA LUISA SÁNCHEZ CARBONE, *Voci e cantanti: ventotto capitoli di considerazioni generali sulla voce e sull'arte del canto di Heinrich Panofka*, «La Cartellina», XXV, 132, 2001, pp. 20-26 [I parte]; XXV, 133, 2001, pp. 16-22 [II parte].
- SILVIA SCOZZI, *Problemi di prassi esecutiva vocale nelle 'Cantigas de Santa Maria' e nel 'Llibre Vermell' in relazione alle registrazioni discografiche*, «Polifonie», II, 3, 2002, pp. 291-304 (trad. ingl. pp. 305-315).
- EPHRAIM SEGERMAN, *Tempo and tactus after 1500*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 337-344.
- RICHARD SHERR, *Performance practice in the papal chapel during the 16th century*, «Early Music», XV, 1987, pp 453-462.
- ID., *Tempo to 1500*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 327-336.
- BERNARD THOMAS, *Divisions in Renaissance music*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 345-353.
- BRUNO TURNER, *The editor: diplomat or dictator?*, in *Companion to Medieval and Renaissance music cit.*, pp. 249-254.

ROB C. WEGMAN, *Musica ficta*, in *Companion to Medieval and Renaissance music* cit., pp. 265-274.

ID., 'Musical understanding' in the 15th century, «Early Music», XXX, 1, 2002, pp. 46-67.

ALISON WRAY, *Restored pronunciation for the performance of vocal music*, in *Companion to Medieval and Renaissance music* cit., pp. 292-299.

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo
News from the Guido d'Arezzo Foundation

CECILIA LUZZI

La tavola rotonda *Mito e maschera. Il coro come 'dramatis persona'*
(Arezzo, 28 agosto 2003)

Una tavola rotonda sulla prassi esecutiva corale dal titolo *Mito e maschera. Il coro come 'dramatis persona'* ha inaugurato la cinquantunesima edizione del Concorso Polifonico. Nella giornata di giovedì 28 agosto si è rinnovata quella che, dall'edizione 2000, è divenuta una consuetudine, parte integrante del Concorso: un incontro di approfondimento e insieme di aggiornamento sulle ricerche musicologiche relative a temi strettamente connessi con il mondo della coralità. I cinque interventi della tavola rotonda di quest'anno – coordinata da Ivano Cavallini – hanno esaminato da prospettive diverse le funzioni primarie che il coro assolve in alcuni generi di teatro nella storia di «lunga durata» della drammaturgia: dalle origini preclassiche, in particolare nel mondo etrusco, alle manifestazioni cinquecentesche nel teatro comico senese e nella mascherata polifonica, a quelle sette-ottocentesche dell'opera. Funzioni che vanno da quella antropologica in cui il coro è espressione rituale della religiosità collettiva, a quella spettacolare, esornativa o come già nella drammaturgia classica, funzione mimetica, di personaggio, oppure, nella drammaturgia moderna, voce dell'autore. Gli interventi presentati hanno inteso dissodare un terreno ancora incolto, offrire primi spunti di riflessione in vista di indagini più sistematiche che offrano un quadro il più possibile completo delle funzioni e dei tratti stilistici che il coro assume nella storia del teatro.

Nella relazione introduttiva l'etruscologo Armando Cherici ha offerto una ricognizione sul ruolo del coro e della coralità nel mondo etrusco (*Alle origini preclassiche della maschera e del mito: il mondo etrusco*). Partendo da una prospettiva antropologica secondo la quale religione e dramma hanno una vita iniziale parallela, in quanto spiegazione della realtà la prima e sua interpretazione collettiva il secondo, Cherici ha rilevato anche nella cultura etrusca – come testimoniato da Tertulliano nel suo *De spectaculis* – una presenza di azioni drammatiche all'interno dei riti, nelle quali, come già alle origini della drammaturgia greca e romana, il coro è protagonista e voce della collettività. Questa stretta relazione fra tempio e teatro, che si registra nel mondo sannitico ed etrusco, è una testimonianza fondamentale per ciò che riguarda il mondo pre-classico ed è confermata dalla presenza del teatro nel recinto sacro accanto al tempio.

Maria Luisi (*'Cantiamo tutti, e tu canta con noi'. Note sull'impiego del coro nel teatro comico senese*) ha osservato questa «coralità» d'impronta popolare nel teatro comico senese prodotto nei primi trenta-quaranta anni del

Cinquecento da quel gruppo di autori-attori di estrazione artigiana, definiti per lungo tempo dalla storiografia come pre-Rozzi. Un teatro caratterizzato da una drammaturgia semplice, ludica e quasi rituale, che trova il suo apice spettacolare nell'espressione musicale. La presenza musicale in questo repertorio, corrisponde almeno a tre diverse tipologie, come semplice richiamo classicistico in fine di commedia (canzone finale), impiego continuo dello stacco musicale all'interno dello svolgimento della trama (una sorta di primitive intromesse) e infine all'assunzione della musica come parte fondante di tutta l'azione scenica. In tutte e tre le tipologie la presenza della coralità è intesa come moderna applicazione di un'eredità classica, rispondente alla definizione di Angelo Ingegneri alcuni anni più tardi, in cui il coro, è una «congregazione di persone, ridottesi insieme a cantare, et a ballare, et a simili diporti, e trattenimenti» (*Della poesia rappresentativa*, 1598). In questo repertorio si possono incontrare commedie come il *Bernino* (1516) e la *Scatizza* (1523) di Pierantonio Legacci che portano in scena una vera e propria festa con balli e canti collettivi, alla cui partecipazione viene invitato anche il pubblico; oppure opere come la *Veglia villanesca* (1521) di Francesco Fonsi, tutta basata su giochi d'improvvisazione, essenzialmente di tipo musicale e ancora una volta impostati sul coinvolgimento del pubblico. Fino ad arrivare a forme in cui è difficile stabilire il confine tra l'evento teatrale e l'esperienza ludico-rituale collettiva come le *Egloghe* maggiaiole di Leonardo Maestrelli detto Mescolino, composte intorno al 1510 e basate su una trama esilissima, semplice pretesto per attivare meccanismi spettacolari estremamente coinvolgenti.

Rimanendo in ambito cinquecentesco, l'intervento di Ivano Cavallini (*Il 'theatrum mundi' nella mascherata polifonica*) ha offerto alcuni spunti per un'indagine di più ampia portata sulla mascherata, un genere musicale e teatrale – ammesso sia lecito parlare di genere –, di cui possiamo rintracciare le origini a Firenze e Siena, ma che si è sviluppato autonomamente a Venezia e in area padana nella seconda metà del Cinquecento assumendo da altri generi musicali, quali ad esempio canto carnascialesco, frottola, villanesca, giustiniiana, greghesca, i principali tratti stilistici. Il progetto di un'indagine sistematica sulle mascherate, che Alfred Einstein definì un genere «parassita», potrà orientarsi verso tre diversi percorsi, indagando aspetti musicali e drammaturgici in aree geografiche ben specifiche, oppure esaminandole per generi musicali a sé stanti (frottola, canto carnascialesco, villanesca, ecc.) ma anche orientandosi all'analisi dei singoli tipi ('Pantoloni', 'Tedeschi', ecc.).

Le relazioni successive hanno registrato presenza e funzioni del coro nel teatro d'opera, in particolare Paolo Russo (*Le arie intrecciate ai cori: drammaturgia di un «bell'ornamento»*) ha preso in esame l'uso del coro intrecciato all'aria solista nell'operismo italiano fra Sette e Ottocento. Nell'ambito della generale ridefinizione degli scopi espressivi a cui venne destinata l'opera seria fra le poetiche riformatrici settecentesche e la codifica delle forme

operata da Rossini, i cori sono passati infatti da ingredienti necessari alla costruzione musicale di dinamiche situazioni drammatiche, a corone cerimoniali che arricchiscono l'enfasi retorica delle arie solistiche. Dal punto di vista formale vengono di conseguenza relegati in posizione subalterna, ed entrano talvolta soltanto nelle ultime cadenze, oltre che nei *tempi di mezzo*, nei ponti delle cabalette, nelle code. Una drammaturgia del coro ottocentesco non può dunque prescindere da un'analisi retorico-cerimoniale del numero lirico che valorizzi l'equilibrio complessivo delle sezioni del numero e il bilanciamento delle parti oltre allo studio delle melodie più orecchiabili e memorabili esposte nelle *lyric form*.

L'intervento di Marco Capra (*La funzione del coro nell'Opera italiana dell'Ottocento*) si è orientato alla realtà dell'Opera italiana dell'Ottocento, in cui il coro sembra essere l'unica componente della produzione del tutto refrattaria al processo di qualificazione artistica che investe gli altri settori dello spettacolo, ponendosi in aperta contraddizione con il ruolo primario che viene invece assumendo nell'economia musicale e drammatica dell'Opera. Un ruolo che evolve in senso quantitativo e qualitativo nel corso del secolo: dalle grandi personificazioni di massa degli anni 1830 e 1840, quando il coro è spesso chiamato a rappresentare un popolo o un gruppo omogeneo, alle più realistiche caratterizzazioni della seconda metà del secolo, quando la massa si assottiglia disgregandosi nelle sue componenti e il coro cessa di essere un *personaggio* vero e proprio. Eppure, paradossalmente, lo strumento-coro non sembra evolvere di pari passo. Infatti, se i grandi cori all'unisono delle prime opere di Verdi, con l'orchestra bene attenta a sottolineare la melodia e a condurre gli esecutori passo per passo dall'inizio alla fine, possono essere motivati *anche* dalla necessità pratica di facilitare il compito a coristi essenzialmente dilettanti, con l'evoluzione in senso polifonico della scrittura tardo ottocentesca i cori si trovano a dover affrontare problemi esecutivi che sembrano trovare soluzione solo o soprattutto nella paziente opera dei maestri e nella moltiplicazione delle prove.

CECILIA LUZZI

*A round table “Myth and mask. The chorus as *dramatis persona*”*
(Arezzo, 28 August 2003)

The 51st Polyphonic Competition was inaugurated with a round table on choral performance practice, co-ordinated by Ivano Cavallini and entitled “Myth and mask. The chorus as *dramatis persona*”. This meeting, held on Thursday 28 August, thus continues what has now become a customary, and indeed integral, part of the Competition since 2000 and an excellent opportunity for exploring and acquiring updated assessments of musicological themes closely related to choral singing. The five papers presented at this year’s round table examined (from different perspectives) the primary roles played by the chorus in certain genres featured in the ‘long-term’ history of the theatre. They extended from the pre-classical origins (in this case the Etruscan world) through certain 16th-century events (Sienese comic theatre and the polyphonic *mascherata*) to the chorus in 18th- and 19th-century opera. These functions ranged from the anthropological (with the chorus providing the ritual expression of collective religious feeling) through both spectacular/ornamental roles and the mimetic function of character (as in classical theatre), right down to the role of acting as the author’s personal voice (as in modern theatre). The talks delved into terrain that is still largely uncultivated and offered valuable points for preliminary reflection while we await more systematic inquiries that can provide a more comprehensive picture of the functions and stylistic features assumed by the chorus in the history of the theatre.

In the introductory paper the Etruscologist Armando Cherici outlined the role of the chorus and choral singing in the Etruscan world (*On the pre-classical origins of mask and myth: the Etruscan world*). His starting point was the anthropological notion that religion and drama initially had parallel lives, with the former explaining reality and the latter interpreting it collectively. As attested by Tertullian in his *De spectaculis*, Etruscan culture also contemplated the presence of dramatic action during its religious rites, within which the chorus acted as protagonist and voice of the community (as in the case of the origins of Greek and Roman theatre). The close relationship between temple and theatre among the Samnites and Etruscans, confirmed by the presence of theatres alongside the temples in the sacred precincts, offers valuable insights into the pre-classical world.

Maria Luisi (“*Cantiamo tutti, e tu canta con noi*”. *Notes on the use of the chorus in Sienese comic theatre*) observed an essentially popular choral presence in the Sienese comic theatre produced during the first thirty or forty

years of the 16th century by that group of actor-playwrights of artisan extraction that historians have chosen to call the “*pre-Rozzi*”. The dramaturgical qualities of this theatre were simple, ludic and quasi-ritual, and they found their most spectacular expression in music. The use of music in this repertory presents at least three typologies: simple classicist reminiscences at the end of the play (final song); the continual recourse to musical interludes within the unfolding of the plot (a sort of primitive *entremets*); and finally the adoption of music as a fundamental part of the whole theatrical action. In all three typologies choral singing can be viewed as a modern application of a classical legacy, responding to a definition given by Angelo Ingegneri only a few years later: that the chorus is a “congregation of persons brought together to sing and dance or for similar pastimes and entertainments” (*Della poesia rappresentativa*, 1598). Within this repertory we find comedies such as Pierantonio Legacci’s *Bernino* (1516) and *Scatizza* (1523), works that feature a genuine *festa* with collective dances and songs, in which the audience is also invited to take part; or works like Francesco Fonsi’s *Veglia villanesca* (1521), entirely based on the play of improvisation, essentially of a musical type and again involving the audience. Finally, there are also forms in which one is hard pressed to draw the line between theatrical event and collective ludic-ritual experience. Examples are the May-time *Egloghe* of Leonardo Maestrelli detto Mescolino, composed around 1510: provided only with a very thin plot, there are essentially pretexts for realizing some very effective spectacular ideas.

Remaining in the 16th-century sphere, Ivano Cavallini’s paper (*The “theatrum mundi” in the polyphonic mascherata*) offered suggestions for a broader inquiry on a musical and theatrical genre – assuming one may speak of a genre – whose origins can be traced to Florence and Siena, but which developed independently in Venice and in the Po plain area in the second half of the 16th century. Its main stylistic features came from other musical genres such as the canto carnascialesco, frottola, villanesca, giustiniana and greghesca. Any plan to conduct a systematic investigation of the mascherata, which Alfred Einstein defined a “parasite” genre, could take any one of three distinct routes: investigating the musical and dramaturgical aspects in specific geographical areas; examining them by self-sufficient musical genres (frottola, canto carnascialesco, villanesca, etc.); and even conducting analyses of single types (“Pantoloni”, “Tedeschi”, etc.).

The following papers recorded the presence and function of the chorus in the opera house. In particular Paolo Russo (*The arias interwoven with choruses: a dramaturgy of “bell’ornamento”*) examined the use of the chorus interwoven with the solo aria in Italian opera in the late 18th and 19th centuries. Within the general redefinition of the expressive aims affecting *opera seria* between the 18th-century reforming ideas and Rossini’s codification of

forms, the chorus moved from being an ingredient required for the musical construction of dynamic dramatic situations to becoming a kind of ceremonial 'crown', designed to give the solo arias further rhetorical emphasis. From the formal point of view the chorus was thus relegated to a subordinate position and sometimes took part only in the final cadenzas as well as the tempi di mezzo, cabaletta bridges and codas. For a dramaturgy of the 19th-century chorus, therefore, scholars must not only study the more tuneful and memorable melodies expounded in the so-called 'lyric forms', but also assess the operatic number in rhetorical-ceremonial terms (also evaluating how the various sections of the number are distributed overall and balanced).

Finally, Marco Capra's paper (*The function of the chorus in 19th-century Italian opera*) turned its attention to the real situation of Italian opera in the 19th century, showing that the chorus seems to have been the only component of opera production that was entirely resistant to the process of artistic qualification that affected every other aspect. The backward state of the chorus was thus in open contradiction with the prominent role that it was then playing in the music and drama of opera. This role grew, both quantitatively and qualitatively in the course of the century: from the grand mass personifications of the 1830s and 1840s, when the chorus is often required to represent a people or homogeneous group, to the more realistic characterizations of the second half of the century, when the mass thins out and dissolves into its component parts and the chorus ceases to be a genuine *character*. And yet, paradoxically, the chorus does not seem to have made comparable progress 'as an instrument'. On the one hand, the great unison choruses of Verdi's earliest operas, with the orchestra taking pains to underpin the melody and guide the performers step by step from start to finish, may have been motivated *also* by the practical need to facilitate the task for the essentially amateurish choristers. On the other, with the evolution (in a polyphonic direction) of the late-19th-century idiom the choruses found themselves facing performing problems that seem to have been solved above all by patient work (of their directors) and innumerable rehearsals.

Scuola Superiore per Direttori di Coro

Corso triennale di specializzazione per Direttori di Coro
Corso annuale di prassi esecutivavocale per coristi

Preside

Prof. Francesco Luisi

Direttore artistico

M^o Roberto Gabbiani

La Scuola Superiore per Direttori di coro apre l'anno accademico 2003-2004 affiancando al CORSO TRIENNALE DI SPECIALIZZAZIONE PER DIRETTORI DI CORO, il CORSO ANNUALE DI PRASSI ESECUTIVA VOCALE PER CORISTI.

I due Corsi – impostati su criteri rigorosi che affrontano sia problemi esecutivi e interpretativi, sia problemi connessi alla prassi, allo stile e alla cultura generale della polifonia – si propongono di offrire ai discenti gli strumenti necessari per affrontare l'esecuzione del vastissimo repertorio polifonico di cultura occidentale, compreso tra il Rinascimento e la contemporaneità. A tal fine sono stati chiamati ad operare docenti di chiara fama internazionale, specializzati nell'esecuzione di repertori franco-fiamminghi, rinascimentali, barocchi, classico-romantici e contemporanei.

CORSO TRIENNALE DI SPECIALIZZAZIONE PER DIRETTORI DI CORO

DIREZIONE DI CORO

Diego Fasolis, *repertorio barocco* (direttore del *Coro della Radio Televisione Svizzera* di Lugano)

Roberto Gabbiani, *repertorio rinascimentale* – Palestrina (direttore del *Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia* di Roma)

Peter Neumann, *repertorio classico-romantico* (direttore del *Kölner Kammerchor* e del *Collegium Cartusianum* di Colonia)

Philip White, *repertorio contemporaneo* (direttore del coro di *Radio France*)

Carl Høgset, *repertorio rinascimentale – moderno* (direttore del coro *Grex Vocalis* e del *Norwegian Youth Choir*)

LABORATORI CORALI

Lorenzo Donati, Andrea Faidutti, Luigi Marzola, Roberto Tofi

LEZIONI TEORICO-FORMATIVE

Ivano Cavallini, *Estetica della coralità* (Università di Palermo)

Carlo Gaifa, *Tecnica vocale* (Teatro alla Scala di Milano)

Marco Gozzi, *Forme di poesia per musica* (Università di Lecce)

Romano Pezzati, *Analisi musicale* (Conservatorio di Firenze)

Sharon Sage, *Fonetica e linguistica* (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino)

Rodobaldo Tibaldi, *Semiografia polifonica* (Università di Pavia)

SEMINARI E MASTERCLASSES

Verteranno sulla prassi esecutiva del repertorio polifonico rinascimentale e contemporaneo e saranno affidati a docenti invitati per specifica competenza.

Al corso potranno iscriversi giovani diplomati in Musica corale e direzione di coro, nonché i diplomati in Composizione e direzione d'orchestra e tutti i diplomati in strumento presso i Conservatori e Istituti musicali pareggiati, i laureati in Discipline della musica e dello spettacolo, nonché in Musicologia e in Conservazione dei beni musicali presso le Università italiane.

CORSO ANNUALE DI PRASSI ESECUTIVA VOCALE PER CORISTI

Il corso propone un percorso formativo teorico-pratico rivolto a cantori non professionisti che vogliano approfondire le tematiche della musica corale.

Le lezioni teorico-pratiche, a cadenza mensile, affronteranno lo studio del repertorio polifonico sotto vari aspetti, consentendo un'adeguata preparazione ai coristi che vogliano avviarsi alla coralità professionale.

Gli iscritti potranno inoltre partecipare in qualità di uditori o coristi alle lezioni di *direzione di coro* tenute dai Maestri Diego Fasolis, Philip White, Roberto Gabbiani, Peter Neumann e ai Seminari e Masterclasses che verranno organizzati durante l'anno.

LEZIONI TEORICO-PRATICHE

Laboratori corali

Lorenzo Donati, Andrea Faidutti, Luigi Marzola, Roberto Tofi.

Ivano Cavallini, *Estetica della coralità* (Università di Palermo)
Sharon Sage, *Fonetica e linguistica* (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino)
Marco Gozzi, *Forme di poesia per musica* (Università di Lecce)
Carlo Gaifa, *Tecnica vocale* (Teatro alla Scala di Milano)

Per essere ammessi al corso gli interessati dovranno inviare curriculum degli studi e delle esperienze musicali e domanda di ammissione debitamente compilata.

MASTERCLASSES

Nell'ambito del Corso triennale di specializzazione per Direttori di Coro si terranno in Arezzo, presso la sede della Fondazione, tre seminari di perfezionamento dedicati a repertori specifici della produzione corale, affidati ai Maestri Diego Fasolis, Carl Høgset, Philip White:

Britten/Britain and Company
La Musica Corale Anglo-americana del 20° secolo
Docente: M° Philip White (Gran Bretagna)

Venerdì 14 maggio 2004	ore 15-20
Sabato 15 maggio 2004	ore 10-13 e 15-20
Domenica 16 Maggio 2004	ore 10-13 e 15-19

Bach e dintorni
Docente: M° Diego Fasolis (Svizzera)

Sabato 29 maggio 2004	ore 15-20
Domenica 30 maggio 2004	ore 10-13 e 15-20

Intonazione e sonorità per il repertorio rinascimentale
Docente: M° Carl Høgset (Norvegia)

Venerdì 11 giugno 2004	ore 15-20
Sabato 12 giugno 2004	ore 10-13 e 15-20
Domenica 13 giugno 2004	ore 10-13 e 15-19

I tre seminari saranno aperti anche a studenti esterni alla Scuola Superiore per Direttori di Coro, al fine di favorire contatti e scambi di esperienze utili alla formazione professionale individuale.

Saranno a disposizione dei docenti e discenti due cori per il laboratorio di direzione corale:

Insieme Vocale Vox Cordis

Gruppo Polifonico Francesco Coradini

Potranno essere ammessi a frequentare il Corso in qualità di 'effettivi', Direttori di coro con provata esperienza professionale o semi-professionale in numero non superiore a 15; potranno anche essere soddisfatte richieste di allievi in qualità di 'uditori' in numero non superiore a dieci.

Per informazioni rivolgersi alla segreteria della Fondazione Guido d'Arezzo

Corso Italia, 102 – Arezzo

tel: +39/0575/ 356203 – 23835

fax: +39 /0575/324735 e-mail: fondguid@polifonico.org

Norme per gli autori

La rivista «Polifonie» è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca. Ciascun volume offre saggi, recensioni (libri, edizioni musicali, registrazioni discografiche e siti internet), nonché un notiziario sulle attività della Fondazione Guido d'Arezzo e sul mondo della coralità (festival, rassegne, bandi di concorso, premi, corsi, convegni, seminari, iniziative di ricerca, ecc.).

Ciascun testo è pubblicato in versione bilingue: in italiano (o nella lingua originale in cui è stato concepito) e in inglese.

La rivista è quadrimestrale, viene distribuita gratuitamente ed è inoltre interamente consultabile sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo.

Gli autori possono proporre articoli inviandoli preferibilmente all'indirizzo di posta elettronica fondguid@nots.it.

Proposte di articoli (in copia dattiloscritta e in dischetto per il computer con chiara indicazione del programma utilizzato), nonché libri e dischi per recensione possono anche essere inviati per posta ordinaria alla Fondazione Guido d'Arezzo al seguente indirizzo:

Fondazione Guido d'Arezzo
Redazione «Polifonie»
Corso Italia 102
I-52100 AREZZO
(Italia)

L'invio di un manoscritto per la pubblicazione sottintende che l'articolo sia inedito e non sia stato proposto ad altra rivista o ad altra sede editoriale.

Quando un articolo è stato approvato, l'autore ne riceve tempestiva comunicazione insieme a osservazioni e norme redazionali dettagliate sulla base delle quali egli dovrà predisporre la versione definitiva del testo.

È molto importante che gli autori tengano presente il problema della traduzione dei loro testi (in inglese o in altra lingua) e che quindi adottino uno stile semplice e piano.

Instructions for contributors

“Polifonie” is a journal devoted to study of the history and theory of choral music from all periods. Each volume contains articles, reviews (of books, musical editions, recordings, web sites) and news from both the Guido d’Arezzo Foundation as well as the world of choral music (festivals, music exhibitions, competition advertisements, awards, courses, congresses, meetings, research, etc.).

Each text is published in both Italian (or original language) and English.

Distribution of the journal is four-monthly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.

Articles proposed for publication should be sent preferably to the e-mail address fondguid@nots.it.

The articles (hard copy typescript and computer disk, providing details of the word-processing program used), books and recordings for review can also be mailed to the Guido d’Arezzo Foundation:

Fondazione Guido d’Arezzo
Redazione “Polifonie”
Corso Italia 102
I-52100 AREZZO
(Italy)

Submission of a manuscript for publication will be taken to imply that it is unpublished and not being considered for publication elsewhere.

When an article has been accepted for publication, the author will receive detailed instructions on the editorial criteria to use when submitting the final version.

It is important that authors should consider the problem of translation (into English or otherwise) and therefore adopt a simple and plain style.

INDICE DEL VOLUME III
2003

POLIFONIE
III - 2003

Saggi / Articles

MATTEO ARMANINO

Inni secondo il Rito Romano di Giovanni Cavaccio (1605)	Pag.	9
<i>Hymns According to the Roman Rite by Giovanni Cavaccio (1605)</i>	”	49

MARCO CAPRA

Aspetti dell'impiego del coro nell'opera italiana dell'Ot- tocento.	”	139
<i>Aspects of the use of the chorus in 19th-century italian opera</i>	”	157

PAOLO RUSSO

I «cori d'accompagnamento». Per una drammaturgia d'un «bell'ornamento»	”	175
<i>The “cori d'accompagnamento”. Towards a dramaturgy of “bell'ornamento”</i>	”	215

Interventi / Discussions

FULVIO RAMPI

La liquescenza.	”	65
<i>Liquescence</i>	”	89

Libri, musica e siti internet / Books, music and web

I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi.	”	105, 241
<i>The monodic and polyphonic repertories in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information drawn up by Cecilia Luzzi</i>	”	109, 245

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo
News from the Guido d'Arezzo Foundation

Scuola Superiore per Direttori di Coro. Corso triennale di specializzazione. Master classes	Pag.	123
Concorsi 2003 / <i>Competitions 2003</i>	”	126

CECILIA LUZZI

La tavola rotonda <i>Mito e maschera. Il coro come 'dramatis persona'</i> . (Arezzo, 28 agosto 2003).....	”	253
<i>A round table "Myth and mask. The chorus as dramatis persona"</i> (Arezzo, 28 August 2003).....	”	258

Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i>	”	129, 265
---	---	----------

Nel fascicolo 2: Bandi e schede di partecipazione relative al
 Concorso Polifonico Internazionale
International Polyphonic Competition
 Concorso Internazionale di Composizione
International Composition Competition
 Concorso Polifonico Nazionale

Finito di stampare
nel mese di gennaio 2004

officine grafiche  orfeo S.r.l.

Via Alfredo Testoni, 133 - 00148 Roma
Tel./Fax + 39.06.6591241-38
e-mail: og.dorfeo@flashnet.it

Journal of Choral Music

History and theory of choral music

ISSN 1593-8735