



Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca

Quaderni del Conservatorio

Alta Formazione Artistica e Musicale

Giuseppe Nicolini
1762-1842

Edizioni ETS



Atti della Giornata di Studi "Nicolini e dintorni"
in occasione dei 250 anni dalla nascita di Giuseppe Nicolini

Piacenza, Ridotto del Teatro Municipale, 28 aprile 2012

NICOLINI E DINTORNI
giornata di studi per i 250 anni dalla nascita di Giuseppe Nicolini
(1762-1842)

Piacenza, Ridotto del Teatro Municipale
28 aprile 2012

COMITATO SCIENTIFICO
Mariateresa Dellaborra, Fabrizio Dorsi, Patrizia Radicchi,
Guglielmo Pianigiani, Anna Sorrento

INDIRIZZI DI SALUTO

Daniele Cassamagnaghi, *Presidente
del Conservatorio Giuseppe Nicolini
di Piacenza*

Roberto Reggi, *Sindaco di Piacenza*

Massimo Trespidi, *Presidente
della Provincia di Piacenza*

Paolo Dosi, *Assessore alla cultura
del Comune di Piacenza*

PRESIEDE Fabrizio Dorsi

Sara Elisa Stangalino, *Giuseppe Nicolini
alla Scala: I baccanali di Roma (1801)
e l'affermazione del piacentino*

Roland Pfeiffer, *L'opera seria Traiano
in Dacia (1807): soggetto, stile e vocalità*

Federico Furnari, *Estetiche preromantiche:
Giuseppe Nicolini e la nuova drammaturgia
operistica*

PRESIEDE Guglielmo Pianigiani

Mariateresa Dellaborra, *La musica
da camera di Giuseppe Nicolini*

Luca Chierici, *«Eine beliebte Cavatine»:
il successo di Nicolini a Vienna nelle
composizioni di Moscheles e Czerny*

Patrizia Florio, *Le fonti nicoliniane:
persi e ritrovati*

INVITO ALLA MOSTRA

*Giuseppe Nicolini (1762-1842): testi
e documenti alla Biblioteca Passerini Landi*
Massimo Baucia

PRESIEDE Patrizia Radicchi

Lorenzo Mattei, *La crisi dell'opera buffa:
il caso del Geloso sincerato di Nicolini*

Giorgio Appolonia, *I primi interpreti
delle opere di Nicolini*

Paolo Mechelli, *Alcuni aspetti
della produzione operistica di Nicolini
in Toscana*



INTERMEZZO MUSICALE

Giuseppe Nicolini
Sei ariette per soprano e pianoforte
Francesca Schirinzi, voce
Guido Scano, pianoforte

Giuseppe Nicolini
Sonata in La maggiore
per pianoforte solo

Andrea Padova, pianoforte



PRESIEDE Mariateresa Dellaborra

Guglielmo Pianigiani, *Le due gemelle:
note di esegesi e di drammaturgia*

Patrizia Radicchi, *Le due gemelle:
una «burlatta per musica» del primo
Ottocento*

«Eine beliebte Cavatine» Il successo di Nicolini a Vienna nelle composizioni di Moscheles e Czerny

Un indicatore della popolarità e della diffusione di qualsiasi tipo di composizione musicale nel corso del secolo XIX è sicuramente rappresentato dal numero di arrangiamenti, trascrizioni, variazioni sui motivi più caratteristici che si imprimono naturalmente nella memoria dell'ascoltatore. Si tratta di una pratica che ha come oggetto soprattutto il repertorio del teatro d'opera e che viene applicata a vari livelli, dalla semplice trascrizione, alla più complessa variazione, infine alla parafrasi o reminiscenza, che nel caso lisztiano giunge a esiti estremamente suggestivi e artisticamente autonomi. Se quest'ultimo comparto è quasi sempre destinato a commentare lavori teatrali non solo 'popolari' ma anche oggettivamente importanti dal punto di vista storico, l'artificio della variazione viene abbondantemente impiegato, attraverso svariate forme strumentali, anche nei confronti di opere il cui successo è ben delimitato nel tempo. È questo il caso della vasta produzione operistica di Nicolini, il cui successo tra gli anni '10 e gli anni '30 dell'Ottocento è testimoniato dalla presenza di alcune fantasie e variazioni per pianoforte o per piccoli *ensembles* messe a punto da autori come Diabelli, Bochsa, Parish-Alvars. In campo pianistico è soprattutto da notare l'apporto di Ignaz Moscheles, che varia nel 1809 una cavatina dal *Traiano in Dacia* («Tu sei il mio dolce amore») e di Carl Czerny, che esattamente vent'anni dopo coglie lo spunto costituito dalla famosa cabaletta di Nicolini «Or che son vicino a te» tratta da *Il Conte di Lenosse* (1820) e inserita da Giuditta Pasta come finale del *Tancredi* di Rossini.

Si tratta di due esempi che non sarebbero certo venuti alla luce se non all'interno del vivace ambiente musicale viennese, che nel ventennio compreso tra il 1810 e il 1830 fu teatro di numerose rappresentazioni nicoliniane e rossiniane. La natura di molti appuntamenti musicali che si tenevano nella capitale austriaca, seguendo la consuetudine dell'epoca, permetteva ai musicisti, agli artisti e al pubblico di operare dei confronti e degli abbinamenti tra settori diversi della produzione contemporanea, spaziando nella stessa sera da momenti di musica per il teatro a momenti di musica strumentale: una consuetudine che il secolo successivo abolì quasi completamente. Il 7 agosto del 1829, ad esempio, durante un'Accademia in onore della «prima cantante del Teatro di Lisbona», Signora Bourgeois-Schiroli, il programma prevedeva una cavatina dall'*Annibale*

in *Bitinia* di Nicolini cantata dalla Bourgeois-Schiroli «in costume»,¹ le *Variazioni* per pianoforte e orchestra di Czerny [op.160]² su un tema de *Il Pirata* e ancora un non ben precisato «Rondò con coro» di Nicolini.³ E non dimentichiamo che tutto ciò avveniva in un contesto all'interno del quale si succedevano eventi straordinari, come la prima esecuzione, con Carl Czerny al pianoforte, del *Concerto* n. 5 di Beethoven (12 febbraio 1812), il debutto di Franz Liszt undicenne (6 dicembre 1822) o la prima esecuzione della *Nona* di Beethoven (7 maggio 1824).

Prendendo in esame i due esempi ora citati di Moscheles e Czerny, si può notare come lo stile pianistico brillante dell'epoca sia influenzato solo in maniera indiretta dai virtuosismi canori della Pasta e di altri celebri cantanti che allora si esibivano a Vienna. I riferimenti ai luoghi originali tratti dalle opere di Nicolini sono a volte imprecisi tanto da far sì che le attribuzioni siano del tutto errate, come vedremo in un ulteriore caso di Moscheles.

I lavori di Moscheles e di Czerny distano tra loro quasi vent'anni e appartengono a due ben distinti periodi di influenza nicoliniana a Vienna: nel primo (1809-1811) assistiamo a una breve stagione di grande successo di sue opere, mentre nel secondo (1829-1835) la fama del compositore piacentino è vissuta come di riflesso grazie all'*affaire Tancredi*. La cronologia delle esecuzioni di opere di Nicolini presso il Kärntnerthor Theater è illuminante a questo riguardo: il primo periodo è caratterizzato dal *Traiano in Dacia* (26 maggio 1810), *Coriolano* (10 settembre 1810), *Quinto Fabio* (24 aprile 1811), in tutti i casi legate anche alla presenza del grande castrato Giovanni Battista Velluti. Il secondo è invece riferito alla Pasta e al finale nicoliniano del *Tancredi*, oltre ad alcune esecuzioni di un'aria famosa dal *Traiano in Dacia* («il braccio mio conquise»), che fu inserita a più riprese nel corso di serate musicali tra il 1831 e il 1835.

Durante il primo periodo gli editori Artaria, Mechetti e Diabelli danno alle stampe *Pezzi favoriti dell'Opera seria Traiano in Dacia*, la cantata *Andromaca* (Mechetti, 1814), *Sei ariette di Metastasio*, *Pezzi favoriti del Quinto Fabio*. E sempre in quegli anni (1813) nasce un altro lavoro pianistico in forma di variazioni su un tema di Nicolini: l'autore è uno dei figli di Mozart, Franz Xaver, e il tema è quello di una Marcia contenuta nel *Coriolano*. Il secondo periodo vede invece la comparsa, oltre alla *Variazioni* di Czerny, di lavori di Colla (*Var. sur un theme de Nicolini chanté par madame Pasta dans l'opera Tancredi*, 1829), Diabelli (*Cavatina [Or che son] von G.*

¹ MICHAEL JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, Verlag Der Apfel, Wien 2007, p. 478.

² Introduction Variations | ET POLONAISE | Dans le Style Brillant | sur la Cavatine | (Tu vedrai la Sventurata) | Chantée par M^l. Rubini dans l'opéra | Il Pirata di M^l. Bellini | Pour le Piano Forte | avec Accomp^t. d'Orchestre | Composées par | CH. CZERNY | Oeuv.160 | A Paris, chez Richault, n. lastra 1793.

³ JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, cit., p. 478.

Nicolini ges. von M. Pasta, ed. Diabelli, 1829), Carlo Michele Alessio Sola (*Cavatina [Or che son] per fl.pf.* e di Bochsa (*Gems à la Pasta*). Tutti esempi appunto germinati dal successo dell'intervento della grande cantante sul *Tancredi*.

Moscheles e *Trajano in Dacia*

La prima composizione pianistica di cui ci occupiamo è una serie di variazioni scritta da Moscheles nel 1809 e pubblicata da Artaria a Vienna l'anno seguente come op. 7. Una edizione di poco successiva, curata da Schubert & Niemeyer, indica genericamente che le variazioni hanno come oggetto *eine beliebte Cavatine von Nicolini*.⁴



I. Moscheles, *Variationen über eine beliebte cavatine von Nicolini op. 7*, frontespizio

La *beliebte Cavatine* è citata correttamente ad esempio nell'«Allgemeine Musikalische Zeitung» del novembre 1823 come *Variationen sulla cavatina favorita* «Tu sei il mio dolce amore» *de l'op. Trajano in Dacia de Nicolini pour le pianoforte*. La cavatina è dunque tratta dal *Traiano in Dacia* di

⁴ IGNAZ MOSCHELES, *Variationen über eine beliebte cavatine von Nicolini op. 7*, Schubert & Niemeyer, Hamburg und Itzehoe, s.d.

Nicolini, andato in scena ai primi di febbraio del 1807 a Roma nel Teatro della Torre Argentina ed è quella cantata da Decebalo nell'Atto I, scena IV, quando egli si rivolge alla moglie Colmira. Un luogo reso famoso soprattutto attraverso le esecuzioni di Giovanni Battista Velluti (1781-1861), nome che compare assai spesso nella cronologia delle esecuzioni di opere un tempo celebri del nostro musicista. Il libretto del «*Trajano*» è di Michelangelo Prunetti.⁵

8

A T T O

**Perfide stelle ingrato
Non date all' idol mio
Si barbaro dolore ,
Se non volete , oh Dio !
Aver di me pietà.
Tu sei mio dolce amore ,
La mia felicità. (1)**

S C E N A V.

Trajano in Dacia, Stamperia Orcesi, Piacenza 1813, p. 8

Un esame di una copia manoscritta del *Trajano in Dacia* rivela che in realtà il tema variato da Moscheles è preso dall'introduzione alla cavatina, non dalla cavatina stessa. Si tratta infatti di una felice melodia esposta dal clarinetto:

⁵ È da notare che Gaetano Rossi, futuro librettista de *Il Conte di Lenosse*, scrisse nel 1807 anche un libretto per un *Traiano in Dacia* musicato da Felice Blangini.

Handwritten musical score for the first system of the opera. It consists of ten staves. The top four staves are for the vocal line, with lyrics: "punta d'arco", "Jola", and "sospirar mi". The bottom six staves are for the orchestra, with the instruction "Piu Mosso punta d'arco" at the beginning of the section.

Handwritten musical score for the second system of the opera. It consists of ten staves. The top four staves are for the vocal line, with lyrics: "Tu sei il mio dolce amore, il mio dolce amore, lamia felici". The bottom six staves are for the orchestra.

G. Nicolini, *Trajano in Dacia*, «Tu sei il mio dolce amore», manoscritto per la rappresentazione al Teatro San Carlo, 1808 (Napoli, Archivio del Conservatorio di S. Pietro a Majella)

Neue Bibliothek für Pianoforte-Spieler. 2^{tes} Heft.

J. Moscheles. Op. 7.

Andante.

THEMA. Einfach vorgetragen

I. Moscheles, *Variationen über eine beliebte cavatine von Nicolini op. 7*

Moscheles espone il tema omettendo qualsiasi tipo di introduzione, e continua con otto variazioni che seguono il modello rappresentato dalle numerose variazioni scritte da Beethoven nel primo periodo della sua attività, quelle tanto per intenderci pubblicate senza numero d'opera. La tonalità di base viene rispettata ovunque tranne che nella settima variazione («Adagio») che volge al *Fa* minore. L'ottava è la più estesa, modula al *La bemolle* e *Re bemolle* e porta alla conclusiva *Marche de la Patrouille* (Marcia della pattuglia). Se paragoniamo la scrittura di Moscheles (che nel 1809 aveva solo 15 anni) a quella di Czerny notiamo subito che qui siamo ancora in un contesto nel quale la linea musicale non si limita a riprodurre artifici tastieristici, là dove in Czerny prevale il lato puramente brillante che fa largo uso di veloci scale, arpeggi, di tutto l'arsenale, insomma, codificato dall'autore nei suoi numerosi trattati e nelle raccolte di esercizi e studi. La variazione n. 7 in minore, ad esempio, è elaborata in base a considerazioni armoniche, non seguendo alla lettera la melodia del tema. In ogni caso il trattamento del tema non dà adito a ipotesi sul fatto che Moscheles abbia ascoltato Velluti a Vienna durante le rappresentazioni del *Trajano in Dacia*: si può pensare che in quelle occasioni il grande virtuoso abbia sicuramente improvvisato qualche abbellimento alla linea vocale originaria di Nicolini, deviazione dal testo di cui non troviamo traccia in queste variazioni.

È da notare che il nome di Nicolini è associato a quello di Moscheles almeno altre due volte. Moscheles trascrive infatti per pianoforte il

duetto «Tu mi ricerchi in fronte» dal *Coriolano* (che come abbiamo visto fu rappresentato a Vienna nell'autunno del 1810) e inserisce un'aria di Nicolini nella sua op. 72 n. 3 (*Fantaisie dramatique* | *Bijoux à la Malibran*) del 1826. In quest'ultimo caso siamo addirittura in presenza di una falsa attribuzione. Nel corso dello svolgimento della *Fantaisie* (che altro non è che una *compilation* dei motivi più famosi interpretati dalla Malibran nel corso della sua carriera) Moscheles cita una presunta aria di Nicolini: «Se m'abbandoni»



I. Moscheles, *Bijoux à la Malibran* | *Fantaisie dramatique* | *sur des Airs favoris chantés à Londres* | par Madame Malibran-Garcia, Probst, Leipzig (ca. 1829), p. 3

Si tratta invece di un'aria tratta dalla *Nitocri* di Mercadante (Aria di Mirteo, Atto I, Scena VII), la stessa che il più preciso e organizzato Carl Czerny riporta nella sua op. 454 n. 16 (una serie di *Rondeaux faciles* su temi d'opera) come originale di quell'autore (l'aria è in *re* maggiore in Moscheles e in *fa* maggiore in Czerny).

Un'ulteriore imprecisione consiste nel fatto che il tema di Mercadante non è quello della cavatina «Se m'abbandoni» bensì quello della cabaletta seguente «Ah balena un raggio ancora».

Fr. 2. 26.
Presso Fl. 52.

N.º 16
ANDANTE

THEME.
ALLEGRETTO.

C. Czerny, *Rondeaux et Variations faciles sur des Thèmes favoris* | Thème de l'opéra *Nitocris* de Mercadante op. 454 n.16, Ricordi, Milano 1838

Czerny e *Il Conte di Lenosse*

Il secondo esempio che si riporta è più interessante perché pone a confronto le variazioni pianistiche di Czerny con quelle, ben più importanti nella pratica vocale, scritte da Rossini su invito della Pasta. Si tratta del ben noto caso del *Tancredi* che qui ricordiamo.

Tancredi, su libretto di Gaetano Rossi da Voltaire (tragedia rappresentata a Parigi nel 1760) e musica di Rossini, fu eseguito per la prima volta alla Fenice il 6 febbraio del 1813 con il cosiddetto "finale lieto", ossia il quartetto tra Amenaide, Isaura, Tancredi, Argirio «Tra quei soavi palpiti». Si tratta di un finale che, come venne subito fatto notare e come era del tutto evidente, non era in linea con la conclusione del lavoro di Voltaire. La rappresentazione di Ferrara del 20 marzo seguente riportò diverse variazioni rispetto a quella di Venezia, e la più eclatante risiede in quel finale drammatico suggerito da Luigi Lechi, letterato di fama e gran

sostenitore dell'opera di Voltaire nonché compagno di quella Adelaide Malanotte che aveva ricoperto il ruolo principale a Venezia: nel nuovo finale, che ripristina il carattere dell'originale di Voltaire, Tancredi canta un nuovo rondò («Perché turbar la calma») e si appresta a raggiungere il campo di battaglia dove viene ucciso. L'opera si chiude dunque con una cavatina finale («Amenaide [...] serbami tua fé») in una atmosfera di raccolta commozione che differisce in tutto e per tutto da quella del "finale lieto".

Successivamente *Tancredi* fu ripreso a Milano il 18 dicembre 1813 nel nuovo Teatro Re, con diverse modifiche, ma con il ritorno al finale lieto, gradito alla maggior parte del pubblico. Alle varie edizioni più o meno alterate che si avvicendarono negli anni seguenti sia in Italia che all'estero si aggiunse infine una vera e propria contaminazione, in questo caso voluta per esigenze di spettacolo da Giuditta Pasta, che nel frattempo si era letteralmente impadronita del ruolo principale. In campo internazionale la Pasta aveva già trionfato a Parigi nell'aprile del 1822 nel ruolo di Tancredi e successivamente aveva chiesto a Rossini un terzo finale più virtuosistico dell'opera. Al rifiuto di Rossini la cantante aveva pensato di fare di testa propria inserendo al termine dell'opera un'aria di Nicolini tratta da *Il conte di Lenosse*,⁶ un lavoro nel quale Nicolini aveva tenuto ben presenti quelle che erano le caratteristiche vocali di Veluti. La contaminazione era più precisamente tratta dall'Atto I, scena 6 ed era costituita da un tritico che vedeva una introduzione («Il braccio mio conquise») seguito da un intervento del coro («Ah trionfi in sì bel giorno», Allegro) e dalla cabaletta «Or che son vicino a te» (Moderato). In questa veste *Tancredi* fu rappresentato nella primavera del 1829 al Teatro Carcano di Milano.

L'esame di alcuni manoscritti⁷ relativi a questo inserimento, il libretto per una rappresentazione de *Il conte di Lenosse* (Venezia, 1831) e lo spartito per canto e piano del tritico originale di Nicolini pubblicato da Ricordi nel 1829, uniti alle puntuali informazioni che Philip Gossett riporta nell'edizione critica del *Tancredi*,⁸ permette di chiarire la relazione tra questo nuovo finale dell'opera di Rossini e la fonte originale di Nicolini. Quest'ultima è ancora formata da una introduzione (ma sui versi «Voi

⁶ L'inserimento dell'aria di Nicolini si rivelò assai frequente in quell'epoca, anche al di fuori del *Tancredi*. Si veda, ad es., HILARY PORISS, *Making Their Way through the World - Italian One-Hit Wonders*, in *19th-Century Music*, vol. 24, No. 3 (Spring 2001), pp. 197-224, University of California Press.

⁷ Il *Tancredi* | Aria | Il braccio mio conquise | Musica | Del Maestro Nicolini [manoscritto] Aria | Il braccio mio conquise | Musica | Del Sig.r Maestro Niccolini [manoscritto] (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella - Napoli, Arie 60A (5,6,7), 1790-1810.

⁸ ROSSINI, *Tancredi*, Edizione critica della Fondazione Rossini di Pesaro, a cura di Philip Gossett, Ricordi, Milano 1977.

cimentarla osaste», con i quali Lenosse si rivolge agli Orcadi rivoltosi) che coincide, anche se non esattamente, con «Il braccio mio conquise» del *Tancredi*, seguita da un intervento del coro completamente differente – ma si tratta tutto sommato di un elemento di passaggio – che va a sfociare nella cabaletta «Or che son vicino a te », sicuramente il motivo più famoso che venne molto presto utilizzato come “aria di baule” da molti cantanti. La cabaletta coincide dunque con il motivo variato da Czerny nell’op. 196.⁹

15

LEN. Trionfa, o mia Regina. Il tuo gran nome
 Fu di vittoria il grido –
 Ne tremò là sull’Ipperboreo lido
 L’Orcade rivoltoso –
 Quel popolo orgoglioso,
 Sì temuto finora,
 Vinto, e somnesso, or le tue leggi adora.
*(ad un suo cenno, i capi degli Orcadi s’avan-
 zano fino al Trono, s’inginocchiano, ed ab-
 bassano il capo in atto di sommissione.)*
 Voi cimentarla osaste;
 Ora a suoi piè cadete;
 Perdono a lei chiedete,
 Giurate fedeltà... *(alzano le mani, e poi
 E dolce a voi l’impero le portano al patto.
 Del suo bel cor sarà.*

CORO Sì: dolce ognor l’impero
 Del suo bel cor sarà.

LEN. (fra se) (Or che son vicino a te
 Cesserò di sospirar:
 Le mie pene, tanta fe
 Puoi tu sola consolar.
 Un tuo sguardo mi consoli,
 Un sorriso dell’amor...
 Come balza, a quell’aspetto,
 Nel mio petto, acceso il cor!)

G. Rossi, *Il Conte di Lenosse*, libretto per la rappresentazione al teatro La Fenice, Casali, Venezia 1831

⁹ CARL CZERNY, *Introduction | Variationen & Rondo für das Piano-Forte | über die beliebte Cavatine von G. Nicolini | (Or che son vicino a te) | gesungen von MAD. PASTA in Wien | | bei Vorstellung der Oper Tancred/ 196tes Werk, Diabelli, Wien 1829.*

Ame. Ah, dunque ...

Tan. Solamiro

Da me trafitto, all' ultimo respiro
Svelò la bella tua innocenza, e rese
L' error comune, e il tuo gran cor palesc.

Il braccio mio conquise

Un empio traditor,

Pietoso il cielo sorrise

Ai voti dell' amor ;

E fa più pura splendere

La fè del tuo bel cor.

Coro Ah ! trionfi, in sì bel giorno,
Pace figlia dell' amor,
E la gioia eccheggia intorno
Che già brilla in ogni cor.

Tan. Or che son vicinó a te
Cesso alfin di palpitar ;
Tanto amore e tanta fè
Puoi tu sola coronar.
Quel sorriso e quello sguardo
Mi consola e m'innamora,
Come balza a quell' aspetto
Dall' affetto - acceso il cor.

FINE DEL MELODRAMMA.

G. Rossi, *Tancredi*, libretto per la rappresentazione al teatro La Fenice, La vedova Casali, Venezia 1833

Non contenta di questo inserimento, la Pasta chiese a Rossini di scrivere delle variazioni – o meglio degli abbellimenti – alla linea vocale originaria di Nicolini, e ciò avvenne puntualmente in un momento non esattamente precisabile, ma di poco precedente il 1829.¹⁰ A testimonianza di questi

¹⁰ ROSSINI, *Tancredi*, cit., nota 17B: «Ma la Pasta dovette aver coscienza dei limiti musicali del pezzo di Nicolini e si rivolse a Rossini per avere aiuto. Non si sa quando ciò sia avvenuto, ma certo non più tardi della fine degli anni '20. Esistono libretti per rappresentazioni di *Tancredi* (Milano 1829 e Venezia 1832/33) nei quali «Il braccio mio conquise» figura come finale dell'opera.

abbellimenti esistono due copie manoscritte relative a recite avvenute a Parigi e Bruxelles, varianti che vengono riportate nella versione canto e piano da Gossett nell'appendice alla sua edizione critica del *Tancredi*. Nel marzo del 1829 la Pasta era stata nominata a Vienna "prima cantante da camera" dell'Imperatore ed era stata protagonista assoluta di una ventina di "Serate d'onore"¹¹ tra il 23 febbraio e il 23 marzo del 1829 e tra il 17 aprile e il 16 giugno del 1830) durante le quali presentò al pubblico opere (quasi sempre in forma abbreviata) quali *Giulietta e Romeo* di Zingarelli (febbraio 1829 e marzo 1830), *la Nina* di Paisiello (aprile 1830), *Otello* di Rossini (marzo 1829 e maggio 1830), *Il pirata* di Bellini (giugno 1830), *Semiramide* (marzo 1829 e maggio-giugno 1830) e infine *Tancredi* (marzo 1829 e maggio 1830).

La prima esecuzione di *Tancredi* a Vienna ovviamente risaliva a molti anni prima (24 dicembre 1816), ma l'opera fu ripresa numerosissime volte nei vent'anni successivi sia in lingua tedesca che in italiano. Tra il 6 e il 21 marzo del 1829 (e tra il 26 maggio e il 5 giugno 1830) il ruolo è interpretato dalla Pasta e le cronache informano che in quelle occasioni la cantante presentò alla fine dell'opera «un'aria composta espressamente per lei da Rossini».¹² Si tratta ovviamente della contaminazione da Nicolini nella versione variata da Rossini come da manoscritti di Parigi e Bruxelles.¹³ Dell'autunno dello stesso anno è la pubblicazione delle *Variazioni* di Czerny op. 196, la cui relazione con l'effettivo ascolto della Pasta a teatro da parte del compositore è però molto discutibile. Solamente in quelle occasioni Czerny avrebbe potuto ascoltare gli abbellimenti rossiniani alla cabaletta di Nicolini, che non erano stati ufficialmente pubblicati. È però più probabile pensare che Czerny abbia preso come punto di partenza solamente la stesura originale del tema e l'esame della tonalità d'impianto dell'op. 196 conferma questa ipotesi: il tema viene riportato nella tonalità di *Sol* maggiore, coincidente con l'originale di Nicolini (almeno quello riportato dall'estratto pubblicato da Ricordi per canto e piano, non essendo oggi identificabile una copia manoscritta completa

In entrambi i casi la protagonista fu Giuditta Pasta. Sembra che la Pasta avesse fornito a Rossini una riduzione per canto e piano di quest'aria, pregandolo di aggiungere direttamente nel manoscritto alcune varianti vocali. Il compositore aderì alla richiesta, riscrivendo in pratica buona parte della linea del canto. Più tardi, quando l'abitudine di inserire l'aria di Nicolini si diffuse ancor più, Rossini tornò su questo testo, sviluppando i suoi abbellimenti e trascrivendoli in un volume di varianti vocali, ora custodito a Parigi nella Bibliothèque de l'Opéra».

¹¹ JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, p. 13.

¹² *Ivi*, p. 333.

¹³ ROSSINI, *Tancredi*, cit., p. 285.

In un volume intitolato «Arie», facente parte di un gruppo di spartiti un tempo appartenuti a Giuditta Pasta e oggi conservati a Bruxelles (Conservatoire, Fonds Michotte), si trova una copia manoscritta de «Il braccio mio conquise» in una riduzione per canto e piano, con le aggiunte autografe di Rossini per la linea vocale. Il manoscritto è intitolato: «Cavatina | Del Maestro Nicolini | Aggiunta dalla Sig.^{ra} Pasta | nel | *Tancredi*».

de *Il conte di Lenosse*) e non in *mi bemolle* maggiore, che è la tonalità scelta dalla Pasta e sulla quale lavora Rossini. Come ricorda bene Gossett:¹⁴

È chiaro che questa, come ogni altra aria 'di baule', veniva cantata nella tonalità più comoda per l'interprete [...]. La riduzione usata da Rossini (BR) per la Pasta è in *Mib* maggiore, che doveva essere la tonalità utilizzata dalla cantante. Infatti qui l'estensione e la tessitura si adattano al ruolo di Tancredi [...]. Vale la pena di ricordare che nel ms di Bruxelles vi sono indicazioni supplementari per il trasporto in *La* "minore" [sic] e "in *Re*". Possiamo dunque concludere che il pezzo fu cantato in un arco di tonalità che andava da *re* maggiore al *La* maggiore.

Introduction
VARIATIONEN & RONDO
 für das
 Piano-Forte
 über die beliebte Cavatine v. G. Nicolini
 (Or che son vicino a te)
 gesungen von **MAD. PASTA** in Wien
 bei Vorstellung der Op. Tancred.
 Componirt
 von
CARL CZERNY
 196tes Werk.

Dieselben Variationen sind auch für das Pianoforte auf 4 Hände zu haben.
 Eigenthum der Verleger.
WIEN,
 Carl Star. Diabelli u. Comp. in der Vorstadt.

Prof. C. Czerny.

A7-346 S.
46

C. Czerny, *Introduction | Variationen & Rondo | für das Piano-Forte | über die beliebte Cavatine von G. Nicolini | (Or che son vicino a te) | gesungen von MAD. PASTA in Wien | bei Vorstellung der Oper Tancred | 196tes Werk, Diabelli, Wien 1829, frontespizio*

Czerny cita il tema della cabaletta nella sua Introduzione (mis. 5 e sgg.). Le variazioni e il rondò finale seguono lo stile e i dettami che lo stesso aveva codificato in maniera molto precisa in alcuni suoi trattati, simbolicamente pubblicati con un numero d'opera terminante con "00". È solamente una coincidenza, ma Czerny pubblica la sua op. 200 (*Anleitung zu Fantasieren auf dem Pianoforte*) proprio nel 1829.

¹⁴ ROSSINI, *Tancredi*, cit., Appendice V, p. 287. La sigla BR della citazione si riferisce al manoscritto di Bruxelles; il manoscritto di Parigi, si trova nella Bibliothèque de l'Opéra, Rés.525.

Cantabile
Allegretto
Forte
Tanto Più

son vi ci moa te coe se co' di pal pi tar lo mio pe me lan ta
 fe pua tu an la cu ra rar. Un tuo sguardo mi con

110 Basso

G. Nicolini, *Il Conte di Lenosse*, «Or ch'io son vicino a te», Ricordi, Milano 1829

5

Allegretto grazioso. (♩ = 100)
TEMA
 P *Con tenerezza.*

C. Czerny, *Introduction Variationen & Rondo für das Piano-Forte über die beliebte Cavatine von G. Nicolini (Or che son vicino a te) gesungen von MAD. PASTA in Wien bei Vorstellung der Oper Tancred 196tes Werk, Diabelli, Wien 1829*

Nel cap. 7 dell'op. 200 si danno esempi di numerosissime regole a disposizione per variare un tema, a patto che venga conservata la melodia originaria o il suo impianto armonico. In realtà già allora esistevano molti esempi (si veda il caso di Beethoven) in cui queste limitazioni erano state abbondantemente superate. Nella meno conosciuta op. 600 (*Die Schule der praktischen Tonsetzkunst*) pubblicata da Simrock nel 1850, Czerny entra più in dettaglio (si vedano i capitoli 4-5) citando solamente sei regole principali con relativi esempi e addirittura affronta la questione relativa al numero di variazioni da impiegare e alle regole per l'avvicendamento delle stesse. Il dodici viene dato come esempio aureo, ma un po' fuori moda; si insiste quindi nel limitare le variazioni a cinque o sei e a dare spazio al significato dell'Introduzione e del Finale (ai quali è dedicato l'intero quinto capitolo del trattato).

Nell'op. 196 l'autore presenta in effetti cinque variazioni con l'aggiunta di introduzione e finale, il tutto contenuto in 15 pagine a stampa. Come di consueto, Czerny pubblica contemporaneamente alla versione per pianoforte solo quella a quattro mani. Una rapida scorsa al testo mostra nella Var. 1 una tipica scrittura a 4 voci, nella Var. 2 la ripresa del tema in terze alla destra e quartine alla sinistra, nella Var. 3 il tema leggermente modificato, in ottave, ma con abbellimenti tipicamente pianistici, nella Var. 4 quartine alternate tra mano destra e sinistra, nella Var. 5 l'immane sconfinamento in tonalità minore con risvolti patetici e infine una successione altrettanto immane di passaggi brillanti alla destra con doppie terze e gruppi di sestine nel Finale («Rondò brillante») in § («Allegretto vivace e piacevole»). Nessuna traccia vi è di possibili accenni alle variazioni alla linea vocale approntate da Rossini alla linea vocale, né di altri tipi di ornamentazione che non siano puramente pianistici.

Si può concludere, quindi, che lo spunto per la composizione dell'op. 196 non derivò dall'effettiva partecipazione di Czerny alle serate in cui la Pasta presentò il nuovo finale del *Tancredi*, bensì dal clamore pubblicitario derivato dalla presenza della grande cantante a Vienna. A riprova di ciò notiamo che Czerny in quello stesso periodo e in base alle stesse premesse pubblicò a Vienna la sua op. 192 (*Rondino sur la cavatine* «Ah come rapida» *chantée par M. de Pasta a Vienne* per pianoforte e quartetto), seguendo ancora una volta una consuetudine originata dalla richiesta del pubblico nei confronti di variazioni, fantasie, trascrizioni facilmente eseguibili all'interno delle mura domestiche e correlate ai motivi più in voga. Richiesta prontamente accolta dagli editori dell'epoca e dai compositori più inclini a compromessi con le attese del mercato.