



PERIODICA MUSICA

Publication of the
Répertoire international de la presse musicale
Centres internationaux de recherche sur la presse musicale

RIPM

CIRPM

Volume VII

1989

NINETEENTH-CENTURY ITALIAN OPERA IN THE CONTEMPORARY PRESS (PART II)

*Papers from Bologna: the Fourteenth Congress of the
International Musicological Society (1987)*

*Musik aus italienischen Opern
in europäischen Musik-Periodica
aus der Zeit von 1800 bis 1830*

Imogen Fellingner 1
(Berlin)

Verdi in Paris: Reflections in "L'Illustration"

H. Robert Cohen 5
(College Park)

*I periodici teatrali e musicali italiani a
metà Ottocento*

Marcello Conati 13
(Parma)



PERIODICA MUSICA

Published jointly by:

Center for Studies in Nineteenth-Century Music, University of Maryland at College Park, U.S.A.

Centre international de recherche sur la presse musicale, Conservatorio di musica "Arrigo Boito," Parma-Comune di Colorno, Italy

RIPM operates under the auspices of the International Musicological Society and the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres

EDITORS

H. Robert Cohen, General Editor
Zoltan Roman, Acquisitions Editor
Marcello Conati, Corresponding Editor
Diana Snigurowicz, Editorial Assistant

BUSINESS MANAGER

Gaétan Martel

This issue of *Periodica Musica* is the second of two devoted to the publication of papers presented at a session of the 1987 Congress of the International Musicological Society. The session, entitled "L'Opéra italien au dix-neuvième siècle à travers la presse contemporaine," was organized under the auspices of the Répertoire international de la presse musicale.

ISSN 0822-7594

©Copyright 1990, The University of Maryland at College Park

**Musik aus italienischen Opern
in europäischen Musik-Periodica
aus der Zeit von 1800 bis 1830**

Imogen Fellingner
(Berlin)

Musik ist im Rahmen von Periodica in verschiedener Weise veröffentlicht worden, so in Form von Musikbeilagen oder Supplementen in Musikzeitschriften und musikalischen Almanachen, wie auch in nicht-musikalischen — zumeist kulturhistorischen — Zeitschriften und literarischen Almanachen und in Gestalt von periodischen Musikpublikationen. Bei periodischen Musikpublikationen, denen hier unser besonderes Augenmerk gelten soll, handelt es sich um Ausgaben von Kompositionen, die gleich einer Zeitschrift in periodischer Folge (wöchentlich, monatlich und ähnlich) erscheinen. Galt diese Publikationsform nur als typisch für das 18. Jahrhundert, so läßt sich nunmehr nachweisen, daß sie gerade im 19. Jahrhundert besonders verbreitet war.¹

Mit der Zeitschrift verbindet diese Erscheinungsform eine nach Nummern und Jahrgängen zählende Erscheinungsweise, den Bezug zu Abonnementsbedingungen, das Streben nach unbegrenzter Erscheinungsdauer und nach Aktualität sowie eine durch den Herausgeber oder Verleger bestimmte Grundhaltung, die sich etwa an der Art der Auswahl von Stücken zeigt, während sie das weitgehende Fehlen von Jahreszahlen wiederum mit allgemeinen Musikdrucken gemein hat.

Historisch ist diese Publikationsform, soweit sich bisher sagen läßt, seit Ende des 17. Jahrhunderts nachweisbar. In den Jahren 1690, 1694 und 1699 brachten der Pariser Verleger Christophe Ballard² und der englische Verleger Playford³ die ersten jährlich und monatlich erscheinenden musikalischen Ausgaben heraus. Wichtig sind dann vor allem die bei John Walsh dem Älteren nach 1700 in London herausgekommenen Drucke,⁴ Georg Philipp Telemanns Ausgabe *Der getreue Music-Meister* vom Jahre 1728, die seit 1760 als *Sym-*

phonies périodiques und ähnlich bezeichneten Ausgaben, vor allem mit Werken der Mannheimer Schule.⁵

Die Publikation solcher Periodica nahm in den späteren Dezennien des 18. Jahrhunderts erheblich zu und breitete sich gegen 1780 im Zuge des großen Aufschwungs, den der Musikdruck ganz allgemein um jene Zeit nahm, und weiterhin im 19. Jahrhundert in England, Frankreich und Deutschland, in Dänemark und Schweden, in Rußland wie auch in einem gewissen Grade in den Vereinigten Staaten von Amerika in zunehmendem Maße aus. Weitere Länder wie Polen, die Tschechoslowakei, Österreich, Italien, Spanien und Norwegen folgten.

Eine Beziehung zum Theater stellte sich bei dieser Publikationsform zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein, und zwar zuerst bei der ersten englischen Ausgabe *Mercurius Musicus or, the Monthly Collection of New Teaching Songs, compos'd for the Theatres, and other Occasions, with a Thorow Bass for the Harpsichord, or Spinett...*, London 1699 (-1702), W. Pearson for H. Playford. Estienne Roger brachte in den Jahren 1701 bis 1723 in monatlichen Folgen die periodische Sammlung *Les Airs sérieux et à boire des mois de janvier, février, mars...* heraus, die er durch „des plus beaux morceaux des opéras, des belles cantates françoises & italiennes“ beträchtlich erweiterte. Telemanns Ausgabe *Der getreue Music-Meister* (Hamburg 1728) enthält auch Opernarien, die Telemann seinen eigenen Werken entlehnte. Das *Journal hebdomadaire*, das 1764 bis 1783 bei de La Chevardière erschien und dann von 1784 bis 1808 durch Le Duc fortgesetzt wurde, weist hauptsächlich ausgewählte Opernarien von verschiedenen französischen und italienischen Meistern auf. Carl Friedrich Cramers *Polyhymnia*, die seit 1783 zweimal jährlich herauskam, enthält als erstes Werk Salieris *Armida*.

Besondere Impulse für die Herausgabe periodischer Ausgaben bedeuteten um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die Zunahme an Opern im Repertoire der Bühnen. Damit ging ein erhöhtes Interesse für musikdramatische Werke vonseiten des Publikums einher. Neben einzelnen Sätzen von Symphonien oder Sonaten wiesen derartige Periodica immer mehr Auszüge aus Opern auf, so Ouvertüren und Märsche im Klavierauszug sowie Arien für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung (Pianoforte, Harfe oder Gitarre) oder auch für einzelne Instrumente, so für eine Flöte, und Ensemble-Gesänge.

Unter den drei größeren Komplexen, denen periodische Musikpublikationen in den ersten drei Dezennien

¹ Man vgl. Imogen Fellingner, „Periodica Musicalia (1789-1830)“, Regensburg 1986 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* Bd. 55) — auch „Historischer Überblick“, S. XI-XXXV.

² *Airs sérieux et à boire* von Jean Baptiste de Bousset (livres I-XVIII) (Paris, 1690-1694) und *Airs sérieux et à boire de différents auteurs pour les mois d'octobre, novembre et décembre* (Paris, 1694).

³ *Mercurius Musicus or, the Monthly Collection of New Teaching Songs, compos'd for the Theatres, and other Occasions, with a Thorow Bass for the Harpsichord or Spinett, by the Best Masters of the Age...* For January (-December), London 1699-1702, W. Pearson for H. Playford.

⁴ *The Monthly Mask of Vocal Music, or the Newest Songs for the Theatres & other Ocations* (1702/03-1711/12, 1717-1723/24).

⁵ *Simphonie périodique a più stromenti*, Paris, de La Chevardière, mit Kompositionen von Christian Cannabich, Anton Filtz, etc. — *The Periodical Overtures in 8 Parts. Composed by Stamitz ... Filtz ... Stamitz ... Cannabich ...*, London, R. Bremner [1764] und folgende Ausgaben.

des 19. Jahrhunderts sich zuordnen lassen, den Unterhaltungsblättern, den Periodica für gehobene Ansprüche und den speziellen Zwecken dienenden Periodica, gehören periodische Sammlungen, die Partien aus italienischen Opern enthalten, vornehmlich der ersten Kategorie im Rahmen von Unterhaltungssammlungen, auch im Sinne von gehobener Zeitvertreib-Sammlung in Nachfolge der Divertissement-Sammlungen des 18. Jahrhunderts, und der dritten in Form von Theater-Journalen allgemeiner Art, etwa das *Musikalsk Theater-Journal* (Kopenhagen 1817/18-1839/41), und von auf das Repertoire bestimmter Opernhäuser zugeschnittenen periodischen Sammlungen an.

Vor allem gegen 1820 wurden zahlreiche Theater-Journale, vielfach in Wien, aber auch in anderen Metropolen Europas, für verschiedene Besetzung, so für Klavier allein, für Gesang und Klavierbegleitung, für Gesang und Gitarre-Begleitung, für zwei Violinen, zwei Flöten, zwei Csakan, für Flöte, Violine, Viola und Violoncello oder für Streichquartett-Besetzung begründet, die eine Auswahl aus Opern und Balletten boten. Bei dieser Auswahl spielten die Aspekte der Aktualität und der Beliebtheit eine besondere Rolle. Nach Möglichkeit nahm man Stücke aus neuen Opern auf, was zum Teil auch im Titel angegeben wurde, etwa *Musikalische Arabesken. Lieblingsstücke aus den neuesten Opern für Clavier und Gesang* (Dresden 1804-1806). Diese sich hauptsächlich auf das Repertoire der Dresdener Bühne stützende, nicht mehr vollständig überlieferte Ausgabe weist in erster Linie Partien aus italienischen Opern von Ferdinando Paer auf, so aus *La testa riscaldata*, *Sargino*, *I fuorusciti*, *Achille*, *L'intrigo amoroso*, *Camilla*, *Griselda*, *La moglie ravveduta*, *Leonora* und *Sofonisba*.

Ein das Wiener Repertoire umfassend widerspiegelndes Periodicum stellt das von Matthäus Stegmeyer herausgegebene *Musikalische Wochenblatt* (Wien [1806/07-1810/12]) für Gesang und Klavier dar. Die zahlreichen enthaltenen Stücke geben einen Einblick in den Umfang des Repertoires der Wiener Theater um diese Zeit. Die Sammlung weist Partien aus Opern italienischer Meister, so von Paer, Martín y Soler, Salieri, Zingarelli, Paisiello, Cimarosa, Nero, Sarti, Nicolò Giuliani und anderen auf. Doch haben in diesem Periodicum die Komponisten der französischen Oper zahlenmäßig ein gewisses Übergewicht gegenüber denjenigen italienischer Opern. Von wesentlich kleinerem Umfang vermittelt die periodische Sammlung *Die musikalische Biene, ein Unterhaltungsblatt für das Piano-Forte* (Wien [1819/20-1820/21]), die für Klavier arrangierte Auszüge aus beliebten Opern und Balletten enthält, einen Eindruck vom Repertoire der Wiener Opernbühnen um das Jahr 1820. Die Veröffentlichung erfolgte jeweils kurze Zeit nach der Aufführung. Dieses Periodicum weist vor allem zahlreiche Auszüge aus Opern von Rossini auf, so aus *Otello*, *La cenerentola*, *La*

gazza ladra, *Ricciardo e Zoraide* und *Il barbiere di Siviglia*.

Hinzu treten speziell in Wien Potpourri-Sammlungen. Entweder handelt es sich um Potpourris über einzelne Stücke oder Gesänge, so im *Potpourri für das Forte-Piano* (Wien [1804-1813]). An Komponisten italienischer Opern sind hier Crescentini, Paer, Zingarelli und Simon Mayr zu nennen. Oder es handelt sich um quodlibet-artige Aneinanderreihung von Melodien aus verschiedenen Opern, wie etwa im *Damen-Journal* (Wien [1818-ca. 1821]) — in ihm ist die italienische Oper hauptsächlich durch Rossini vertreten — durch dessen *L'italiana in Algeri*, *La cenerentola*, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *Otello*, *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra* und *Mosè in Egitto*.

Eine weitere Eigenart ist die zusammenhängende Auswahl von Nummern aus einer Oper, die jeweils ein Heft, zuweilen auch zwei Hefte, umfaßt, etwa *Mon Plaisir. Ouvrage périodique pour le csakan seul* (Wien [1821-1844]), von Anton Diabelli herausgegeben. Der Csakan, so sei hier angemerkt, ist eine Stockflöte ungarischen Ursprungs, eine Variante der deutschen Blockflöte und des englischen Recorder. In diesem Werk werden 28 italienische Opern von Bellini, Carafa, Donizetti, Paer, Paisiello, Rossini und Verdi in einer solchen Auswahl dargeboten.

Verschiedene periodische Sammlungen bringen ausschließlich Arien und Duette aus Opern, wie sich dies bereits in der Formulierung ihrer Titel niederschlägt, etwa: *Auswahl der vorzüglichsten Arien, Romanzen und Duetten aus den neuesten Opern mit Begleitung des Piano-Forte* (München [ca. 1816-ca. 1818]) in drei Jahrgängen. Dieses Periodicum enthält Bearbeitungen nicht nur aus den gängigsten italienischen Opern, sondern eine große Vielfalt italienischer Opern-Partien, so von Nasolini, Farinelli, Righini, Paer, Nicolini, Crescentini, Fioravanti und Blangini.

Weitere Periodica begegnen, die ausschließlich Partien aus italienischen Opern enthalten. Hier ist an erster Stelle das in Mailand bei Ricordi in drei Jahrgängen erschienene *Giornale di musica italiana di Giovanni Ricordi* (1808-[1810/14]) zu nennen. Es setzt sich aus Cavatinen, Arien, Rondos, Duetten und Terzetten aus den Opern der besten Autoren des Teatro Italiano während des laufenden Jahres, mit Klavierbegleitung gesetzt, zusammen, hat also unmittelbar den Bezug zu Theateraufführungen. Neben den führenden Meistern der Zeit, so Rossini, sind auch Komponisten wie Federici, Mosca, Marinelli, Carlo Brigatti und Ercole Paganini vertreten.

Einige Jahre später kamen auch in München zwei Periodica heraus, die sich ganz der italienischen Oper widmeten, so *Auswahl der vorzüglichsten Arien, Ro-*

manzen, *Duetten aus den neuesten [italienischen] Opern [mit unterlegtem deutschen Text] mit Begleitung des Piano-Forte oder der Gitarre*, Jahrgang 1 [ca. 1818], 12 Hefte. In dieser Sammlung dominiert Rossini. In den sieben nachweisbaren Heften ist er sechsmal vertreten, mit einer Arie und Duett aus *L'inganno felice*, einem Duett aus *L'italiana in Algeri* und einem Duett und zwei Cavatinen aus *Tancredi*, daneben Pietro Generali mit einer Arie aus *I bacchanti di Roma*, Ferdinando Orlandi mit einer Arie aus *La dama soldato* und Pietro Guglielmi mit einem Duett aus *Le due prigionieri*. Das zweite *Periodicum Giornale di musica vocale con accompagnamento di piano-forte* (München 1820-[1821]) enthält Gesänge (Arien, Duette, Cavatinen, Canzonetten) aus Opern von Pavesi, Carafa, Rossini, Coccia, Giovanni Pacini, Nicolini, Manfredi und Velluti, bringt also eine weitgefächerte Palette bevorzugter italienischer Opern-Partien der Zeit.

Diese einzelnen Opern-Partien werden in den periodischen Ausgaben ausschließlich in Bearbeitungen vorgelegt, teilweise in der Originaltonart, aber vielfach auch in transponierter Tonart. Sie enthalten sowohl instrumentale, als auch vokale Partien, die oftmals in gekürzter, aber zuweilen auch in erweiterter Fassung dargeboten werden. Hierbei lassen sich verschiedene Tendenzen der Bearbeitung beobachten, wobei die Bearbeitungen für Klavier zu zwei Händen im Vordergrund stehen. Bei instrumentalen Vorlagen wird oftmals nur ein Teil des betreffenden Stückes gebracht, etwa „Tempo di Marcia aus: *Othello*“ (Rossini). Hinter dieser Angabe verbirgt sich der gekürzte, vereinfachte und von B-dur nach D-dur transponierte Schlußteil der „Introduzione“ aus Akt I, Nr. 1.⁶ Auch ist der Grad der Freizügigkeit in der Bearbeitung unterschiedlich, auch innerhalb eines Stückes; zuweilen werden auch Satzteile frei hinzugefügt. Bei Rossinis „Marsch aus *Tancredi*“ für Klavier liegt der Marsch („Marcia“) aus Nr. 12 im II. Akt zugrunde. Dessen erster Teil wird exakt übernommen, der zweite Teil frei behandelt und das nachfolgende „Trio“ ist eine freie Hinzufügung.⁷ Eine formale Erweiterung kann auch durch Wiederholung eines Abschnittes erzielt werden. Bei „Tempo di Marcia aus: *Ricciardo e Zoraide*“ (Rossini) handelt es sich um die instrumentale Einleitung („Introduzione“) zum Chor „Cinto di nuovi allori“ aus Nr. 1 in Akt I, die als solche die Form A-B aufweist. Durch Wiederholung der Takte 1-20 entsteht die Form A-B-A. Es wurde also auch bei solchen Bearbeitungen danach getrachtet, ein auf das Klavier dieserart übertragenes Stück formal abzurunden, gleichsam ein dreiteiliges Klavierstück hieraus

zu formen.⁸ Bei Potpourri-Sammlungen werden noch stärkere Kürzungen vorgenommen. So werden bei Ouvertüren nur einzelne Abschnitte übernommen.⁹ Vielfach werden lediglich Themen, Motive oder auch nur Anklänge wahrgenommen.¹⁰

Von besonderem Interesse sind daneben Übertragungen vokaler Vorlagen in eine instrumentale Version, wobei zum Teil ähnliche Bearbeitungsweisen zu beobachten sind wie bei den instrumentalen Opern-Partien. Auch hier finden sich Fälle, bei denen zunächst eine Arie exakt übernommen, dann aber frei weitergeführt wird. Der „Favorit-Polonaise aus: *Tancredi*“ (Rossini) liegt die Arie (Amenaide) Nr. 18 des II. Aktes (Finale) „Fra quai soavi palpiti“ mit ihren ersten sechzehn Takten zugrunde, während sie dann frei fortgeführt wird.¹¹ Doch werden oftmals Arien auch einfach auf das Klavier übertragen, wobei vor allem die Singstimme, aber auch die führende Orchesterstimme mit eingearbeitet werden. Dem „Vals af: *Tancredi*“ (Rossini) für Klavier liegt etwa die Cavatina des *Tancredi* aus Akt I, Nr. 3 „Di tanti palpiti“, von F-dur nach C-dur transponiert, zugrunde.¹² Diese Cavatina bildet auch das Thema des Variationenwerkes von Abbé Joseph Gelinek.¹³ Hierbei werden Arien, Rezitative und Chöre vielfach ohne instrumentales Vorspiel mit dem Einsatz der Singstimme(n) gebracht.¹⁴ Es wird deutlich, daß diese Umfunktionierung einer vokalen in eine instrumentale Gattung bei der Bearbeitung nicht lediglich eine Übertragung auf eine der privaten Sphäre vor allem des Musikliebhabers gemäßen Instrumentation, vornehmlich des Klaviers oder auch anderer Besetzungen, bedeu-

⁸ *Theater-Journal*, München [ca. 1820], I. Jahrgang, Heft 2, S. 2-3.

⁹ So Rossini: „Ouverture aus: *La cenerentola*“ = Aus dem 2. Teil die Takte 1-32 und 251-81, in: *Damen-Journal für das Piano-Forte*, herausgegeben von M.J. Leidesdorf, Wien, 2. Heft [1818], S. 2-4, oder Rossini: „Ouverture aus der Oper: *Othello*“ = Aus dem 2. Teil die Takte 1-20 und 60-75 — der erste Abschnitt in der Originaltonart, der zweite von A-dur nach D-dur transponiert — Ebenda, VI. Heft [1819], S. 6-7.

¹⁰ Bei Rossinis „Ouverture aus der Oper: *Elisabetta, regina d'Inghilterra*“ wird der zweite Teil („Allegro vivace“) ab Takt 68 stark gekürzt — von G-dur nach D-dur transponiert — unter Zusammenstellung der Hauptgedanken. In: *Damen-Journal für das Piano-Forte*, Wien, 2. Heft [1818], S. 7.

¹¹ *Musikalische Monatsschrift*, gesammelt und herausgegeben von Carl Reichel. [Vermutlich Danzig, ca. 1820], 8. Stück, S. 124-125.

¹² *Nye Apollo*, Kopenhagen, 7. Jahrgang, 1. Bind [1821], S. 58-59.

¹³ „Cavatina af: *Tancredi* med Variationer“ für Klavier in der Originaltonart F-dur. Ebenda, S. 31-41.

¹⁴ Etwa [Ferdinando Paer]: „Sargines“ [*Sargino*, ossia *L'allievo dell'amore*] = Recitativ des Sargino „Ah Soffia mio caro bene“ (I. Akt, aus Nr. 8) ohne Instrumentalvorspiel vom Einsatz der Singstimme 23 Takte übernommen, in: *Damen-Journal für das Piano-Forte*, Wien, III. Heft [1818], S. 6-7, oder Rossini: „Chor aus *Cenerentola*.“ Dieser Anfangschor des Finale „Della fortuna instabile“ (II. Akt, aus Nr. 14) wird ohne instrumentales Vorspiel und ohne die beiden letzten Takte übernommen. Ebenda, VII. Heft [1819], S. 4-5.

⁶ *Theater-Journal*, München [ca. 1820], I. Jahrgang, 3. Heft, S. 9.

⁷ *Musikalische Monatsschrift*, gesammelt und herausgegeben von Carl Anton Reichel. [Vermutlich Danzig, ca. 1820], 11. Stück, S. 173.

tet, sondern daß auch die Art der Bearbeitung der instrumentalen Besetzung in formaler Hinsicht angeglichen wurde.

Rossini ist mit Abstand der am meisten vertretene italienische Opernkomponist in diesen periodischen Sammlungen. Musik (626 Nummern) aus dreißig seiner Opern ist in ihnen enthalten. Nach der Häufigkeit der vorliegenden Bearbeitungen kommt der höchste Beliebtheitsgrad dessen Oper *Otello* zu, gefolgt von *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra* und *Tancredi* sowie *Ricciardo e Zoraide*, *Mosè in Egitto*, *L'italiana in Algeri*, *Elisabetta, regina d'Inghilterra* und dann — auf gleicher Stufe stehend — *Cenerentola* und *Guillaume Tell*. Die beliebteste Arie im Rahmen der periodischen Musikpublikationen bis 1830 war die Cavatina der Ninetta aus *La gazza ladra*: „Di piacer mi balza il cor,“ die in verschiedenen Bearbeitungen erscheint, so im Klavierauszug sowie mehrfach mit Klavierbegleitung, auch mit Klavier- oder Harfen-Begleitung und mit Klavier- oder Gitarren-Begleitung, auch als Klavierstück „Rondo nach einer Cavatina in *La gazza ladra*“ von Ferdinand Ries, op. 98, Nr. 3, und als Thema zu Variationen in den „Variationen über eine Arie für Klavier“ von Maximilian Leidesdorf, op. 106. Ihr folgen die Canzonette der Desdemona aus dem *Otello*: „Assisa a un piè d'un salice“ und das Duett von Desdemona und

Emilia aus der gleichen Oper „Vorrei che il tuo pensiero.“ Nach Rossini folgt an zweiter Stelle in der Beliebtheits-Skala Ferdinando Paer, der mit 106 Nummern aus sieben Opern vertreten ist, von denen *Sargino* die bevorzugteste Oper war. An dritter Stelle stehen dann mit 266 Nummern aus fünfzehn Opern Donizetti, dessen Opern *Belisario* und *L'elisir d'amore* besonders beliebt waren, und der in Italien wirkende deutsche Komponist Simon Mayr mit 32 Nummern aus fünfzehn Opern, von dem sich die Opern *Adelasia ed Aleramo* und *Ginevra di Scozia* in jener Zeit besonderer Beliebtheit erfreuten.

Die große Zahl derartiger Bearbeitungen gibt Einblick in das umfassende Repertoire damaliger Opernbühnen. Es wird deutlich, daß die periodischen Musikpublikationen aus der Zeit von 1800 bis 1830 vor allem Aufschluß über die Verbreitung und die Art der Bearbeitung von Musik aus italienischen Opern in europäischen Ländern geben, wobei die Opern Rossinis vornehmlich um 1820 in ihnen in Gestalt von Ouvertüren, Märschen, Arien und Ensemble-Gesängen eine dominierende Stellung einnahmen. □

*Staatliches Institut für Musikforschung
Preussischer Kulturbesitz*

Verdi in Paris: Reflections in "L'Illustration"

H. Robert Cohen
(College Park)

This article deals with the performance of Verdi's operas in nineteenth-century Paris as depicted in *L'Illustration*, the most important contemporary illustrated French newsweekly.¹ Between 1843 and the end of the century, this journal published some 3,350 engravings dealing with music and musical life which served to illustrate the subject matter of articles and reviews. While this remarkable iconographical reper-



The Prima Donna Maria Piccolomini
12 April 1856

tory constitutes a veritable visual history of the musical life of the period, it is the world of opera that retains the place of honor, both because the opera houses of Paris were the focus of Parisian musical life, and because opera itself being in part a visual experience lends itself perfectly to visual depiction. Moreover, the nineteenth-century Parisian public was genuinely interested in the visual elements of opera—an interest which is reflected

¹ See H. Robert Cohen, ed., *Les Gravures musicales dans "L'Illustration" de 1843 à 1899*, 3 vols., Introduction and study, annotated catalogue and reproduction of some 3,350 engravings, critical apparatus (Québec: Les Presses de l'Université Laval; New York: Pendragon Press, 1982-83).



M^{me} Frezzolini, at the Théâtre-Italien
24 December 1853

in the number of illustrations dealing with the lyric art in the contemporary press.² Perhaps Frédéric Soulié best described his countrymen's attachment to spectacle when he wrote in 1835: "we live in a century that loves the theatre only if it speaks to the eyes as well as to the spirit."³

Yet if today we are finally beginning to appreciate the wide range of information available in the illustrated press, the importance of this material did not escape the attention of nineteenth-century scholars. The significance of the iconographical repertory in *L'Illustration*, for example, was recognized over a hundred years ago in an unsigned entry in the *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Depicting current events by the pen and the drawing "was in effect an excellent idea," the article noted, for "the drawing thus

² The public's interest in the visual elements of operatic production is also reflected in publications which specialized in the reproduction of theatrical costumes. The two most important are the *Petite Galerie dramatique ou Recueil de différents costumes d'acteurs des théâtres de la Capitale*, founded around 1800, which became in 1844 the *Galerie dramatique, costumes des théâtres de Paris* and which continued until 1871. Both were published by the Maison Martinet. They produced a combined total of 2,637 costume designs in the form of colored lithographs.

³ Frédéric Soulié, *Le Monde dramatique*, 1835.



M. Graziani
10 February 1855



Ronconi in the role of the Doge in *I due foscari*
22 December 1849

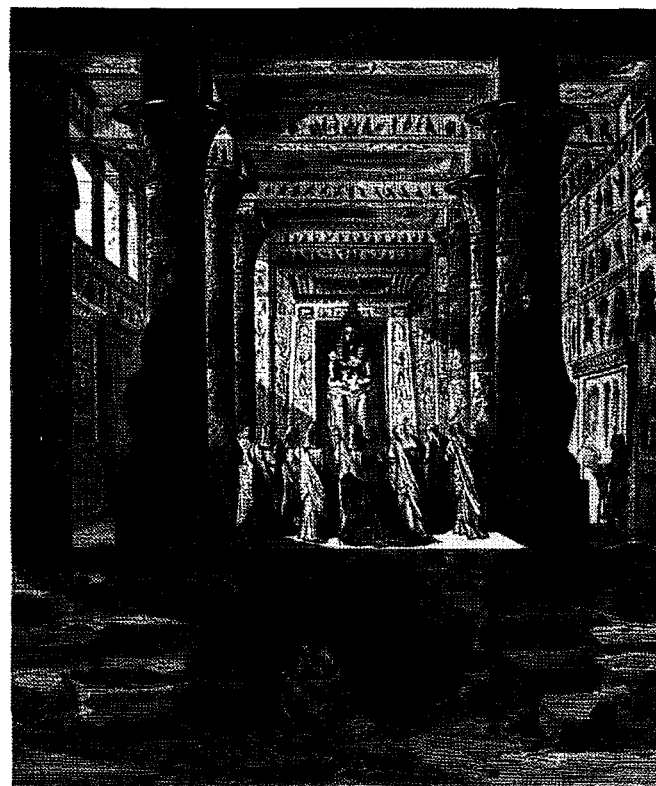
Baucardé and Graziani who themselves were pictured in the journal two months later in February 1855 [624B]. (Verdi wrote the role of Alfredo in *Traviata* specifically for Graziani [Illus. 3].) The well-known tenor Duprez was represented in 1851 with his daughter Caroline, also a singer [412A]. The baritone Giorgio Ronconi was depicted in *L'Illustration* in 1849 in four different roles [356A-D] including the Doge in *I due*

became an instrument of historic conservation."⁴ What, then, has been preserved in *L'Illustration* with respect to the production of Verdi's operas in Paris, and the world of Parisian opera in which these works were produced?

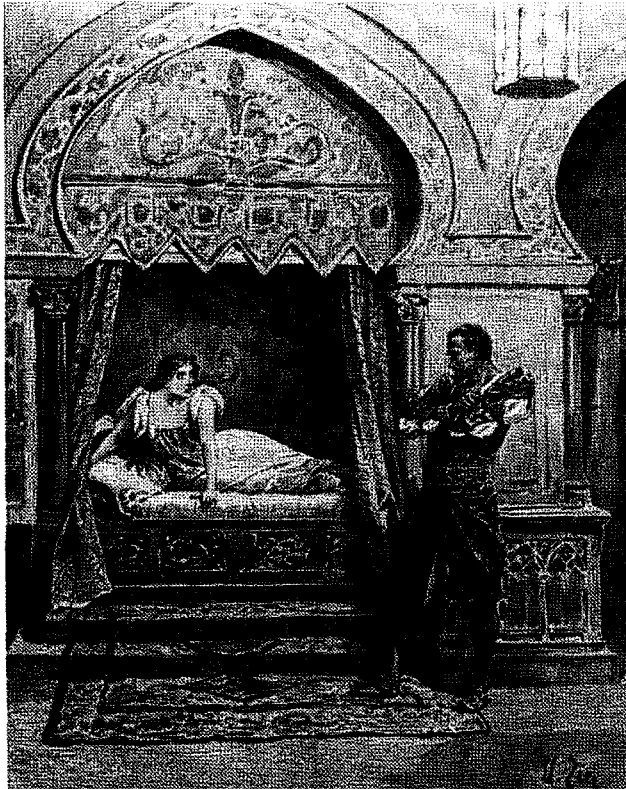
Portraits of singers, of course, occupy an important place in the journal. Most frequent are individual portraits which include representations of the prima donna Maria Piccolomini [Illus. 1] who created the role of Violetta in Paris at the Théâtre-Italien in December 1856; Erminia Frezzolini [Illus. 2] when in 1854 she became the first Paris Leonora in *Trovatore* at the Théâtre-Italien; the celebrated contralto Marietta Alboni who sang a large portion of the Italian repertory in Paris after her arrival there in 1847 [250A];⁵ Mme Steffenone who performed at the Théâtre-Italien from 1854 to 1859 [721A], and Adelaide Borgi-Mamo who performed at the same theatre from 1853 to 1856, and again after 1860 [721B]. Borgi-Mamo was heard in the first Paris *Trovatore* on 23 December 1854 along with

⁴ Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (Paris, 1878), s.v., "*L'Illustration*" (IX, 570).

⁵ When an engraving to which I refer is not reproduced in this article a reference to its location in *Les Gravures musicales dans "L'Illustration"*... (cited above) is noted in brackets.



The death of Radamès and Aïda in the
Subterranean Tomb of the Temple of Athor
27 March 1880



Othello approaching Desdémone to kill her
13 September 1894

Foscari [Illus. 4]. A rather rare representation of the Opéra's entire roster of performers was published in 1847 [237A; see *Periodica Musica* II, 1984, p. 11]. Duprez is centrally placed, with Mme Stoltz in profile to his right.

While I have focused almost exclusively on the 1850s, a similar demonstration is possible for other periods as well. What we have in this journal, then, is a very valuable and extensive collection of portraits of singers who performed Verdi's operas, not only in Paris but also in Italy.



The Stomach!
21 April 1894



The administration attracting subscribers
14 October 1849

Representations of *mises en scène* are also numerous in *L'Illustration*; a few are well known, many others, less so. And, while there is no consistent approach to their depiction, consistency is to be found in the fidelity with which these engravings accurately represent that which they depict. In previous research, I have compared engravings of operatic scenes from this journal with a variety of archival materials including scenery designs, costume sketches, descriptions in staging manuals, paintings, and other contemporary representations.⁶ In each case, the engravings in *L'Illustration* proved to represent faithfully that which occurred on stage.

To begin with, there are many representations of full *mises en scène*. This category may be represented by two engravings: the final scene of Act III of *Jérusalem* which appeared in *L'Illustration* on 4 December 1847 [249D], a week after the work's Parisian première, and the second tableau of Act II of *Aïda*, as performed at the Opéra in 1880 [1935B]. In addition to the fact that *L'Illustration* published many full *mises en scène*, it is

⁶ See H. Robert Cohen, "On the Reconstruction of the Visual Elements of French Grand Opera: Unexplored Sources in Parisian Collections," *Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society, Berkeley 1977* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1982), pp. 838-43; and, "Macbeth in Paris: New Iconographical Documents," in *Macbeth Sourcebook* (New York: W.W. Norton, 1984), pp. 182-97.

also important to note their placement within the journal. An 1880 illustration heralded the Paris Opéra's first production of *Aïda* [Illus. 5], another called the public's attention to the Opéra's production of *Othello* [Illus. 6], and still another to the Opéra-Comique's *Falstaff* [2669A], the latter two in 1894. Each of these appeared "à la une" (on page one), and this in a news—not a music—magazine.

L'Illustration did not limit its representations of *mises en scène* to large scale depictions of single scenes. There are also a number of composite designs, featuring several tableaux on a single plate, as an illustration of seven tableaux of *Aïda* reveals [1731A]—not this time from the Opéra's 1880 production, but rather from the Théâtre-Italien's 1876 production. Perhaps a comparison of this engraving with other iconographical documents will ultimately allow us to determine if the *Aïda disposizione scenica* provided the basis of the Opéra's 1880 production, as we know it did for the 1876 production at the Théâtre-Italien. As the staging manual existed, and as Verdi supervised both productions, one wonders whether the *mise en scène* seen at the Théâtre-Italien from 1876 to 1878 was repeated two years later at the Opéra. Among the other composite illustrations of several scene designs worthy of note is an engraving which depicts elements of the Opéra's production of *Othello* [2694B].

Much less frequently found in *L'Illustration* is the presentation of a complete series of independent engravings depicting every tableau of a work. Only one of Verdi's operas, *Don Carlos*, is treated in this manner [1255A-I]. A number of engravings, however, capture celebrated performers at particularly dramatic moments, as is demonstrated in a simple illustration rep-

resenting Baucardé, Frezzolini and Graziani in the Théâtre-Italien's *Trovatore* [637C], or in the depiction of Frezzolini, Alboni, Mario and Corsi singing the quartet from *Rigoletto* at the same theatre [729A]. There is even the occasional series of costume designs—one of which reported to the French public on the La Scala première of *Falstaff* [2608B-J]—and an engraving revealing to a curious public the secrets of one aspect of the latter opera's *mise en scène* [Illus. 7]. And, of course, there are caricatures. For example, the illustration of Dérivis, Teresa Brambilla, Ronconi and Corelli singing the quartet from *Nabucco* at the Théâtre-Italien in 1846 [156A]. In representing *mises en scène*, then, the journal offers an attractive variety of approaches, conceived to maintain the interest of its readers.

While realistic engravings of performers and stage action capture activities in much the same way as a photograph, it is the caricatures that offer insights into the economic, philosophical, artistic, and social aspects of the world of opera in Paris in which Verdi functioned and flourished. There are so many caricatures of life at the Opéra and at the Théâtre-Italien that one can only present a sampling, in a not necessarily representative manner.

A number of caricatures focus in one way or another on questions concerning money. For example, the artists of the Théâtre-Italien are depicted flying from their Parisian residence, across the Channel, to their English residence with sacks of money in their hands and strapped to their belts [84A]. Also pictured are the directors of the Théâtre-Italien employing an imaginative technique to attract subscribers [Illus. 8], and once holding a ticket, the difficulty a theatre-goer encounters entering a loge [237L]. We learn as well of the concern



Mario in *Don Pasquale*, "Com'è gentile!"
9 January 1858

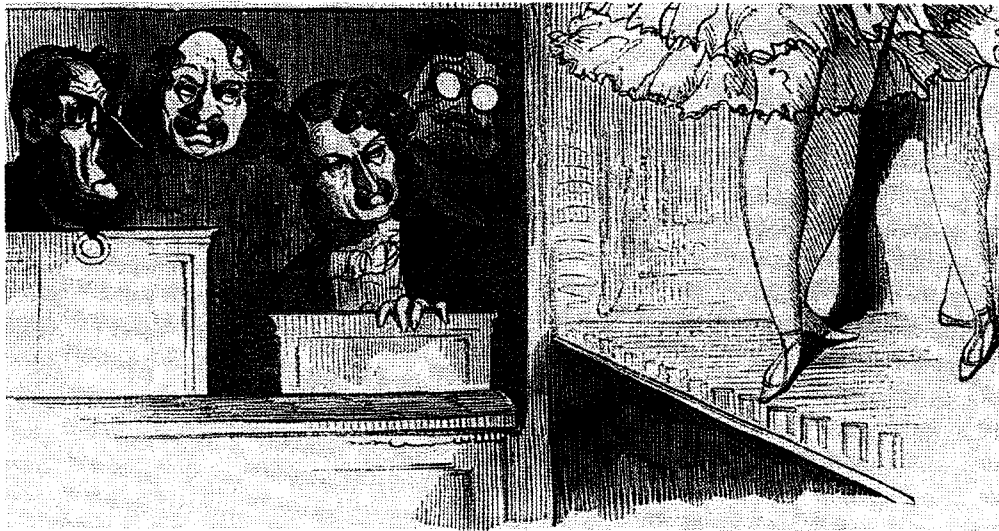


Henri de Montfort, National Guard of the XIIIth Century
(Costume designed by M. Scribe, the historian)
11 August 1855

of singers to get the administration to cough up fat engagement fees [672J].

Caricatures concerning the condition of the scenery reveal not only the deplorable state of the sets [619A], but also that the solution to this problem (according to

known character trait; Mario is often depicted as he is in Illustration 9. Stereotypes of performers are also frequently found: they require little commentary and include the excessively voluptuous artist [456C], the less than attractive trio [884P], the tenor in his noble effort



Lions of France and Africa born in the zoo...
It is forbidden to excite these ferocious animals
22 November 1851

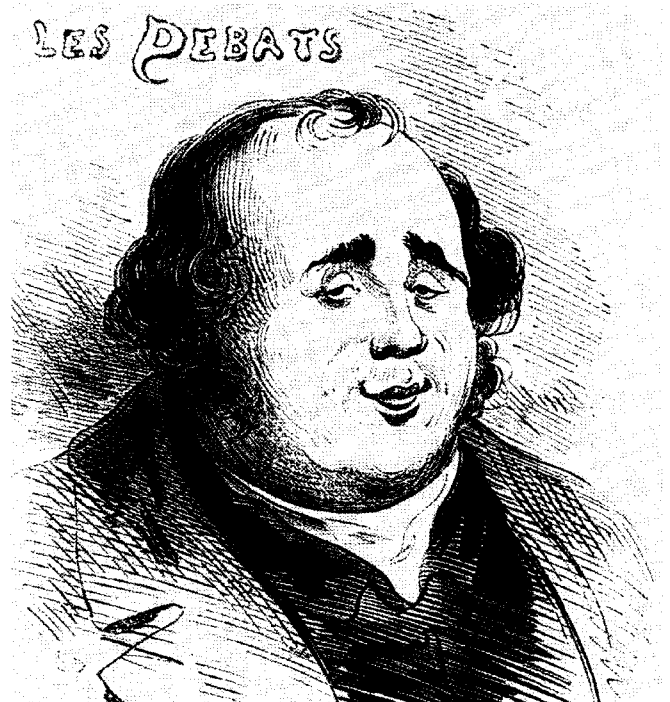
the nineteenth-century tradition) was to repaint the original sets [2657A], and not to renew the *mise en scène* itself. Caricatures of performers focus at times either on a specific physical feature—the weight and size of M^{me} Alboni being a case in point [727G]—or on one well

to reach high C sharp [884E], the arrogant singer whose image of himself dwarfs that of his accompanist [884N-O], and the performer who sings to herself [884D].

More specific commentary about an artist's performance in a given work—or indeed about any number of



An old music lover when one speaks of Verdi
4 February 1860



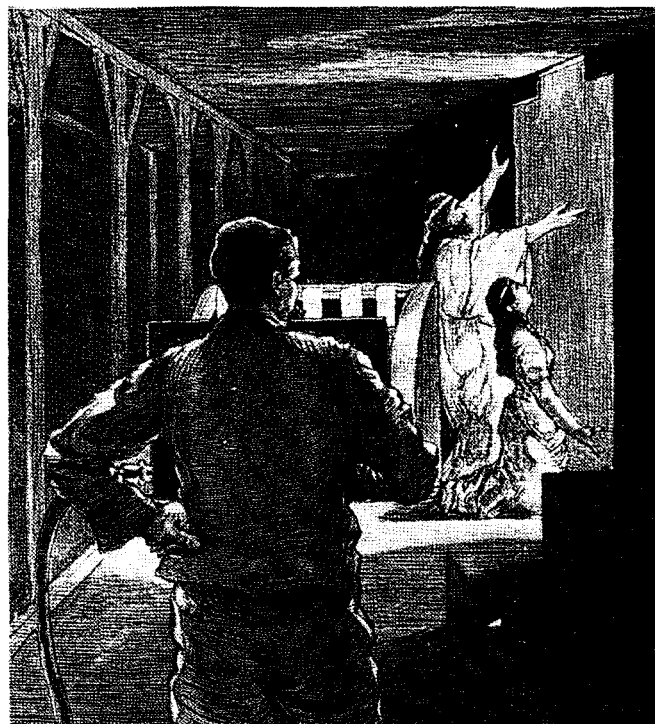
Jules Janin of the *Journal des débats*
11 August 1860

LE MONITEUR



Théophile Gautier of *Le Moniteur*
11 August 1860

aspects of a given production—is frequently found in the section of the journal entitled “Revue des théâtres”⁷ which offered commentary in the form of caricatures, on the previous year’s or season’s important musical events. Frequently of several pages, each “Revue des



Aida, view from the wings. The final Duo
30 October 1880



The “claquers” will all wear rabbit skin gloves to avoid deafening the public
14 April 1860

⁷ Various titles for this section include “Revue des grands théâtres,” “Revue trimestrielle,” and “Revue de fin d’année.”

théâtres” groups together a large number of illustrations. The “Revue des théâtres” of August 1855 obviously had much to say about the première of *Les Vêpres siciliennes*, including a satirical commentary on the historical veracity of the costumes and the ballet [Illus. 10]. In the same “Revue” appears an interesting evaluation of Scribe’s librettos [650F], and in the July 1856 “Revue” there is yet another reflection of Scribe, this time as “arranger” [698A; see *Periodica Musica*, II, 1984, p. 11]. The following year’s “Revue des théâtres” (January 1857) focused in part on *Traviata* mounted the preceding month at the Théâtre-Italien. Here we find the ever charming Mario with a tiny M^{lle} Piccolomini transformed into M^{lle} Rigolomini [727H].



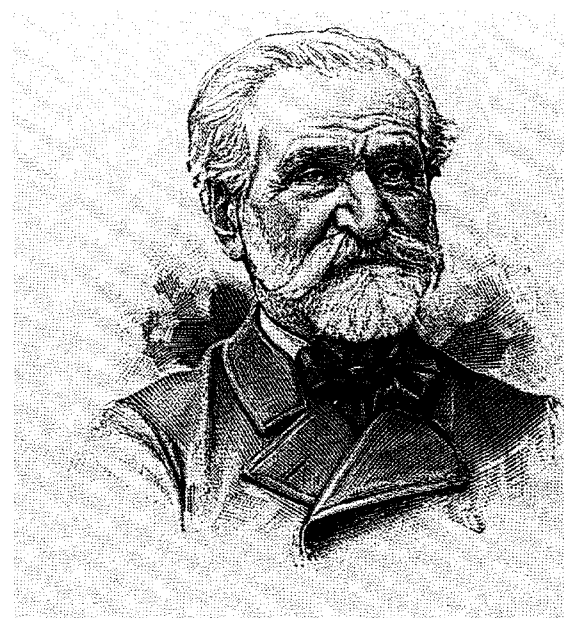
M. Verdi
4 December 1847



Verdi. After a photograph of Reutlinger
23 March 1867



Verdi. After a photograph of M. Truchelut
6 March 1880



Verdi
11 February 1893

How much these caricatures, on so many subjects, reveal about contemporary musical life; not only about that which occurred on stage but also in the loges. For example, what are the gentlemen in Illustration 11 studying so carefully? the scenery? the costumes? Hardly, their gaze is fixed firmly on the shapely legs of the ballerinas. We need not emphasize here the extent to which ballet was a fundamental, required ingredient in all operas performed at the Opéra during this period.

From the legs of the ballerinas to the spectators themselves, at the Opéra [206A] and at the Théâtre-

Italien [619L]; from the reaction of an old confirmed lover of Grétry when confronted with the name of Verdi [Illus. 12] to the taste and knowledge of foreigners in matters musical [672K]; from the critics—including Jules Janin [Illus. 13], Paul de Saint-Victor and Théophile Gautier [Illus. 14]—to the claque [Illus. 15] (of which there are many illustrations in the journal); from the facades of the opera houses [2129B-H], to views therein [2129A]—all these subjects and many more are depicted in *L'Illustration*. We are even taken into the wings of the Opéra both when situated at the

Rue Le Peletier [90L], and at the Salle Garnier, the latter during a performance of *Aïda* [Illus. 16, 1966A-D]. And once there, we are informed of the dangers that might befall those viewing an opera from this vantage point [90H].

It was in this world that Verdi's works were performed in Paris. And, it is this world that we can both explore and see unfold in *L'Illustration*. We can also observe in this journal the passing of years reflected in Verdi's powerful presence in 1847 [Illus. 17], in 1867 [Illus. 18], in 1880 [Illus. 19], and in 1893 [Illus. 20].

While I have focused on Verdi in this brief survey, a similar demonstration could have focused on a number of other composers with equally interesting results. However, even this very limited panorama of engravings dealing with a single composer in a single journal strongly suggests, I believe, that musical iconography in the nineteenth-century French illustrated press offers a unique and extremely enriching view of musical life in Paris. How ultimately this immensely rich and in large part unexplored mass of documentation will be utilized depends upon the imagination of scholars. But that it is an important documentary resource both for the musicologist and the cultural historian is, I hope, evident. □

University of Maryland

RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DE LA PRESSE MUSICALE

Already Published:

AUSTRIA AND GERMANY

Allgemeine Wiener Musik-Zeitung. Vienna, 1841-48
Berlinische Musikalische Zeitung. 1805-06
Eutonia. Breslau, 1821-33; Berlin, 1835, 1837
Niederrheinische Musik-Zeitung. Cologne, 1853-67

FRANCE

L'Art musical. Paris, 1860-70; 1872-94
La Chronique musicale. Paris, 1873-76

GREAT BRITAIN

The Harmonicon. London, 1823-33
The Quarterly Musical Magazine & Review. London, 1818-28

ITALY

L'Armonia. Florence, 1856-59
Gazzetta musicale di Firenze. 1853-55
La Musica. Naples, 1855
La Musica. Naples, 1857-59
La Musica. Naples, 1876-78; 1883-85
Strenna teatrale europea. Milan, 1838-48

Immediately Forthcoming:

AUSTRIA AND GERMANY

Allgemeine musikalische Zeitung, Vienna, 1817-24
Berliner allgemeine musikalische Zeitung. 1824-30
Musik-Welt. Berlin, 1880-82

FRANCE

Revue musicale. Paris, 1827-35

GREAT BRITAIN

The Musical Standard. London, Part I: 1862-71

ITALY

L'Italia musicale. Milan, 1847-59
I Teatri. Milan, 1827-30

UNITED STATES

Dwight's Journal of Music. Boston, 1852-81

For subscription information contact:

For countries outside Europe:

UMI
 Research Collections / Information Services
 300 North Zeeb Road
 Ann Arbor, MI 48106-1346, USA

In Europe:

Information Publications International LTD
 White Swan House
 Godstone
 Surrey RH9 8LW, England

I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento

Marcello Conati
(Parma)

L'intenso sviluppo dell'edilizia teatrale, la proliferazione dello spettacolo operistico nelle medie e piccole località di provincia e la conseguente forte crescita delle stagioni d'opera fanno sì che nel corso degli anni 1830 si verifichi nelle regioni italiane del centro-nord un vero e proprio *boom* del melodramma.

In base allo spoglio di alcuni giornali teatrali di quegli anni si calcola che nell'anno teatrale 1830 (cioè dalla sera di S. Stefano del 1829 alla settimana dell'Avvento del 1830) fossero attivi nei vari stati e regioni italiane—compresi il Sud-Tirolo, con Trento e Rovereto, e l'Illirio (Trieste)—oltre 180 teatri, per la maggior parte distribuiti nell'Italia del nord, nelle Marche, in Umbria e in Toscana. In quell'anno si diedero sicuramente oltre 170 stagioni d'opera, con o senza ballo o divertimento danzante, di cui un terzo nel periodo di carnevale, per un totale di oltre 490 allestimenti di opere, di cui oltre 210 del solo Rossini.

Dieci anni dopo, anno teatrale 1840, i teatri in attività risultano essere oltre 200. A tale cifra corrisponde un consistente aumento delle stagioni: oltre 230. L'aumento è particolarmente rilevante per quanto riguarda le stagioni d'autunno, pressoché raddoppiate rispetto a dieci anni prima, soprattutto in territorio lombardo-veneto, il che sta a dimostrare la sempre maggiore importanza che sotto il profilo economico veniva attribuita alla stagione d'opera come sostegno di fiere e mercati annuali nei medi e piccoli centri, manifestazioni che si accentrano nella maggior parte nei mesi tardo-estivi e autunnali. Se infine guardiamo al numero delle opere rappresentate, la crescita risulta ancor più evidente: oltre 490 opere nel 1830; oltre 730 dieci anni dopo (di cui almeno 270 di opere di Donizetti, circa 110 di Bellini, oltre 80 di Rossini).

Il *boom* degli anni 1830 coincide inoltre con uno dei periodi più intensamente produttivi, se non forse il più produttivo in assoluto, della storia del melodramma. Esso infatti comprende la produzione maggiore di Bellini (dalla *Sonnambula* e dalla *Norma* alla *Beatrice di Tenda*), di Donizetti (dall'*Anna Bolena* e dall'*Elisir d'amore* alla *Lucia di Lammermoor*, alla *Lucrezia Borgia* e al *Roberto Devereux*), di Mercadante (dal *Giuramento al Bravo* e alla *Vestale*), di Luigi Ricci (dalla *Chiara di Rosemberg* ai fortunatissimi *Esposti* e *Chi dura vince*). Inoltre esso comprende opere di autori minori destinate a durare per alcuni decenni nel repertorio corrente, quali *I falsi monetari* di Lauro Rossi, *Ines de Castro* di Persiani, *Nina la pazza per amore* di

Coppola, *La prigione di Edimburgo* di Federico Ricci, *Saffo* di Pacini. Si conclude infine con l'apparizione di un autore destinato a dominare il teatro musicale italiano nel restante corso del secolo: Giuseppe Verdi, il cui esordio avviene alla Scala alla fine del decennio, nel novembre del 1839. A fare le spese di questa abbondante produzione e di un rinnovato gusto per il teatro musicale, gusto che vede in Bellini e in Donizetti i suoi più significativi e acclamati rappresentanti, sono gli autori del primo Ottocento: Mayr scompare dal repertorio; del pari Morlacchi; Paër, Pavesi e Generali resistono sporadicamente con alcuni dei loro lavori più fortunati nel genere comico e semiserio (*Agnese*, *Ser Marcantonio*, *Adelina*), ma all'alba degli anni 1840 anche il loro nome esce dai cartelloni. Perfino la fortuna di Pacini, il compositore che nel corso degli anni 1820 sembrava destinato a raccogliere l'eredità di Rossini, subisce un forte calo di presenza verso la metà degli anni 1830: verrà poi nel 1840 la *Saffo* a riscattare, in parte, la popolarità del musicista catanese. A fare le spese di un rinnovato gusto melodrammatico avviato da Bellini e da Donizetti, è perfino il grande Rossini, l'autore dominante del repertorio dei teatri italiani negli anni 1820 e ancora all'inizio degli anni 1830: il declino riguarda in particolare il Rossini delle opere serie del periodo italiano, il cui repertorio viene riducendosi praticamente a *Semiramide* e *Otello*, i soli titoli che sembrano ancora contendere i favori del pubblico e degli stessi interpreti al crescente predominio delle opere di Bellini, Donizetti, Mercadante e fin di Luigi Ricci, autore di opere comiche e semiserie, una sorta di Lortzing italiano, oggi del tutto dimenticato, ma in quegli anni popolarissimo, la cui *Chiara di Rosemberg* contese per alcune stagioni il primato della diffusione alla *Norma* di Bellini. Alcune statistiche, pubblicate in appendice al presente contributo—da me ricavate ed elaborate attraverso lo spoglio dei periodici teatrali del tempo—offrono attraverso le nude cifre un eloquente panorama delle alterne vicende operistiche di quell'intenso e convulso decennio.

È appunto nel corso di questi anni che vengono poste le basi di quella che un pensatore e storico lombardo, Carlo Cattaneo, giusto in quel tempo definiva l'*industria* del melodramma, un'industria tempestivamente e validamente sostenuta dalla stampa periodica, specializzata e non. Indizio manifesto della sempre maggiore importanza che la produzione operistica veniva assumendo per la vita civile italiana nel corso degli anni 1830 è la progressiva affermazione e proliferazione dei periodici teatrali o di prevalente interesse teatrale. La stragrande maggioranza di essi è concentrata a Milano: il che sta a dimostrare la funzione pilota ormai assunta sul piano editoriale e imprenditoriale dalla capitale lombarda, venuta a soppiantare quella Bologna che era stata il tradizionale punto di riferimento del *mercato del lavoro* operistico e il centro dei commerci e dei traffici teatrali, melodrammatici in particolare.

A Bologna infatti erano sorti i primi periodici interamente o prevalentemente dedicati agli spettacoli teatrali: *L'Abbreviatore* nel 1820, *Polimnia Europea ossia Biblioteca universale di musica e Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio e spettacoli teatrali* (meglio noto attraverso il sottotitolo *Teatri, Arti e Letteratura*) nel 1823, *Notizie teatrali bibliografiche ed urbane ossia Il caffè di Petronio* nel 1825. *L'Abbreviatore* e *Polimnia Europea* non durano oltre l'anno di fondazione. Quanto a *Teatri, Arti e Letteratura*, esso riuscirà a mantenere, attraverso un solido collegamento con le agenzie teatrali, lunga vita e una discreta diffusione: cesserà le pubblicazioni nel 1863 con la morte del proprietario e redattore Gaetano Fiori.

La concentrazione a Milano delle testate più autorevoli, di pari passo con il concentrarsi di numerose agenzie teatrali e con lo sviluppo dell'editoria musicale, pone le basi per quella scalata ai vertici imprenditoriali che ben presto consentirà alla capitale lombarda di esercitare, soprattutto a partire dagli anni 1860, con l'unità nazionale, una funzione di monopolio assoluto. Alle origini di questa rapida ascesa sul fronte della stampa periodica sta quello che recentemente Marino Berengo ha definito il *miracolo* dell'editoria e del mercato librario milanese degli anni 1820, miracolo "non tutto riconducibile all'avvedutezza dei numerosi imprenditori che parevano essersi dati convegno nella grande città lombarda. Il memorabile momento di cui essi avevano fruito era stato quello del massimo afflusso della gente di cultura, dei letterati, che da tutti i vecchi stati della penisola, da angoli della provincia italiana dimenticati e lontani, eran venuti per convergere qui, a Milano. A richiamarli era stata dapprima la capitale napoleonica, con la sua sempre crescente disponibilità di posti di lavoro; e poi ancora, in quella che era tornata a essere una città suddita, il fervore di iniziative librarie che vi aveva preso respiro e che non sembrava volersi più spegnere."¹

All'eccezionale fioritura di periodici, soprattutto teatrali, che si verifica a Milano all'inizio degli anni 1830 Berengo dedica un interessante capitolo che illustra il fervore di iniziative molteplici.² Egli osserva a proposito di tale fioritura: "L'unico campo in cui l'intellettuale è, in più casi, riuscito ad affermarsi come imprenditore, conservando la proprietà dell'iniziativa editoriale e conferendo quindi al libraio solo il ruolo di tipografo e (talvolta) di distributore, è quello della stampa periodica. E si tratta di un settore produttivo che, discontinuo e poco animato allo schiudersi della Restaurazione, è in piena e costante ascesa dal 1830 in avanti, sì che le

presenze si aggirano sulla ventina e talvolta le superano."³

L'attività di firme autorevoli nel campo delle lettere si rivela determinante nella fioritura e nell'affermazione dei periodici teatrali che vedono la luce a Milano in questi anni. Mi limiterò a ricordare:

Carlo Cattaneo, il direttore del *Politecnico*, collaboratore per qualche tempo della *Moda*, periodico di prevalenti interessi teatrali che nel 1850 si trasformerà in *Gazzetta dei Teatri*;

Carlo Tenca, primo direttore della *Fama*, "rassegna di scienze, lettere, arti, industrie e teatri" (gli subentrerà Pietro Cominazzi), e del *Cosmorama pittorico*;

Felice Romani, direttore dell'*Ape Italiana* e collaboratore del *Corriere delle Dame* per la critica musicale e letteraria;

Francesco Regli, pure collaboratore del *Corriere delle Dame*, quindi del *Barbiere di Siviglia*, "giornale di musica, teatri e varietà" (continuato nel *Figaro*), fondatore della *Minerva Ticinese*, quindi del *Pirata*, "giornale di letteratura, belle arti, varietà e teatri", di cui resterà direttore e redattore per decenni, e della *Strenna Teatrale Europea*;

Opprandino Arrivabene, collaboratore dell'*Indicatore* e del *Figaro*, direttore della *Strenna Italiana*;

Antonio Piazza, già direttore della *Gazzetta Urbana Veneta* e ora direttore della *Gazzetta Privilegiata di Milano* e redattore del *Corriere delle Dame*;

Francesco Pezzi, estensore della *Gazzetta Privilegiata di Milano*;

Gian Jacopo Pezzi, estensore di *Glissons n'appuyons pas*, "giornale critico-letterario d'arti, teatri e varietà";

Temistocle Solera, collaboratore della *Bilancia*;

Gottardo Calvi, collaboratore e poi direttore della *Rivista Europea*;

Luigi Prividali, già giornalista a Venezia, ora proprietario ed estensore in Milano del *Censore Universale dei Teatri*, e più tardi del *Bazar*;

Pietro Cominazzi, redattore letterario del *Figaro*, quindi compilatore e infine proprietario della *Fama*;

Gaetano Barbieri, proprietario, direttore ed estensore della rivista *I Teatri*;

Giacinto Battaglia, figura centrale della critica teatrale milanese di questo periodo, collaboratore dei *Teatri*,

¹ Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* (Torino: Einaudi Paperbacks, 1980), pp. VII-VIII.

² Berengo, op. cit., vedi cap. V: "I giornali", pp. 203-256.

³ *Ibidem*, p. 203.

fondatore dell'*Indicatore Lombardo* (selezione di giornali stranieri), quindi del *Barbiere di Siviglia* continuato nel *Figaro*; nel 1844 diventerà impresario del Teatro Re di Milano.

Sempre sul fronte della critica teatrale le prime due importanti testate vedono la luce fra il 1827 e il 1828. Si tratta rispettivamente di *I Teatri*, "giornale drammatico musicale e coreografico", diretto da Gaetano Barbieri, e dell'*Eco*, "giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri", edito da Lampato. La rivista *I Teatri*, in formato 16°, nonostante la mole e la densità delle cronache e delle critiche (che presentano un respiro europeo abbracciando gli avvenimenti culturali di Francia, Austria, Germania, Gran Bretagna) o forse proprio in ragione di questa mole, ha breve durata; cessa le pubblicazioni alla fine del primo semestre del 1830 per fondersi con l'*Eco*. Nonostante la fusione, l'*Eco* a sua volta non riserverà, rispetto al passato, maggiore spazio alle notizie teatrali, limitando le informazioni ai teatri milanesi e agli avvenimenti musicali più importanti della penisola e di alcune capitali straniere: Vienna, Parigi, Londra, nella consueta rubrica teatrale dell'ultima pagina. L'*Eco* svolge un ruolo fondamentale nella divulgazione delle idee e dei fatti culturali provenienti dall'estero attraverso la riproduzione in lingua originale, con traduzione a fronte, di articoli apparsi su periodici stranieri. Nella sede dell'*Eco* enorme è la disponibilità di giornali italiani e stranieri "che, dopo esser stati spogliati dai collaboratori, vengono esposti nelle sale di consultazione cui hanno accesso gratuito solo gli associati."⁴ Nel 1834 le testate sono 153, con forte presenza di giornali ufficiali: 59 testate italiane, 48 francesi, 33 tedesche, 13 inglesi. La sede viene ben presto trasferita in galleria De Cristoforis "l'abbagliante costruzione a vetrate eretta nel 1832, in cui si raccolgono oltre agli uffici di società finanziarie e di grossi operatori economici, 70 fra botteghe e laboratori di lusso."⁵ Gli associati dell'*Eco* sono soprattutto banchieri, finanziari, ministri, ambasciatori, operatori economici, nobili, dottori. Ma vi figurano anche farmacisti, librai, artigiani, borghesi. Nel primo elenco degli associati si leggono fra gli altri i nomi di:

Manzoni Don Alessandro
Cattaneo Dott. Antonio, chimico
Meric-Lalande, madama
Ricordi, negoziante di musica
Zuccoli, negoziante di musica
Chateaubriand, ambasciatore di Francia a Roma
Goethe, ministro di stato del Granduca di Weimar

Il carattere predominante dell'*Eco* sul piano della informazione è il suo respiro internazionale: una vera e propria finestra sull'Europa. L'*Eco* cessa le pubblicazioni nel 1835 dando origine l'anno successivo a due nuovi

periodici: *La Moda*, "giornale dedicato al bel sesso" quindi "giornale di notizie letterarie, mode e teatri", e la *Fama*, "rassegna di scienze, lettere, varietà e teatri". Dopo un periodo di assestamento, in entrambi i periodici cominceranno a prevalere le notizie d'interesse teatrale; ma almeno nel corso degli anni 1830 queste notizie, seppure assai più abbondanti rispetto ai periodici di varia letteratura e soprattutto più attente agli avvenimenti dei teatri degli altri stati italiani e agli spettacoli esteri, occupano a malapena un terzo, a volte solo un quarto del giornale. Nel 1850 la *Moda* muterà testata trasformandosi in *Gazzetta dei Teatri*, con propria agenzia teatrale, testata destinata a durare oltre il restante corso del secolo, addirittura fino al 1930 circa. La *Fama* continuerà le proprie pubblicazioni per una quarantina di anni, fino alla morte del suo proprietario, Pietro Cominazzi, avvenuta nel maggio del 1877. Da Vittorio Alfieri questo giornale ricava il proprio motto: *Chi dà fama?—I giornalisti*. "La fama e la fame produssero il giornalismo" afferma l'anonimo autore (con tutta probabilità l'avvocato Giovanni Francesco Zini) del *proemio* che inaugura il primo numero del nuovo giornale: "Ecco varie turbe di genti, con faccie diverse, agitando le mani, il capo ed il ventre: altre gridano per curiosità e domandano notizie, altre perché le preme voglia di lode ed appetito: sorse fra loro il giornalismo, il quale, come narra Milton che dall'unione della colpa e della morte nacquero gli ululanti spiriti d'inferno, fu generato da una stretta di mano che si scambiarono la fama e la fame: ei raccoglie le grida degli ultimi e le spartisce ai primi; egli apre cento gole affamate e manda cento voci strepitose, e distribuisce le glorie del mondo." Dalla ricerca della fama alla corruzione il passo è breve, insinua il prefatore: "Sapete che facessero gli artisti, letterati e grandi coll'Aretino e col Giovo, che avevan le trombe della Fama? Mandavano loro doni d'ogni genere, e costoro distribuivano bugie e fama. Non è nuovo questo mal vezzo [...]. Eh via! non prendete scandalo; ora il secolo è migliore; diavolo! è quello dell'incivilimento. Tutto è transizione, mezze tinte; tutto mite, vizj, glorie e virtù: i giornalisti non pongono altra usura agli autori e al pubblico che avere le opere, trovare associati, e non danno appunto che un po' di gloriotta, e credete pure, provvedono assai sottilmente alla fame. A tanto intende anche il presente giornale: fare eco a quanto gli è rimesso da' buoni fratelli, mandare voci proprie, perché gli altri gli faccian eco."

Lo spazio alla critica teatrale, lasciato vacante dalla cessata pubblicazione dei *Teatri* e dalla scomparsa, avvenuta nel 1831, della *Minerva Ticinese* fondata da Regli a Pavia nel 1829 e trasferita a Milano due anni dopo con testata ridotta a *Minerva*, viene occupato dal *Censore Universale dei Teatri*, fondato dal letterato e librettista veneziano Luigi Prividali e da un nuovo temibile concorrente, *Il Barbiere di Siviglia*, "giornale di musica, teatri e varietà", fondato da Giacinto Battaglia. Apparso nel 1832, questo nuovo periodico muta testata

⁴ Ibidem., p. 231.

⁵ Ibidem., p. 231.

nel 1835 in *Il Figaro*, "giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà". Pure il *Censore* muterà testata nel 1838 trasformandosi in *Corriere dei Teatri*, ma cesserà le pubblicazioni nel 1840 per rinascere nel 1841, sempre per iniziativa del Prividali, ma con Andrea Cattaneo proprietario, sotto altra veste: *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*: avrà vita fino al marzo del 1848. A sua volta il *Figaro* continuerà le pubblicazioni fino all'immediata vigilia dell'insurrezione del Quarantotto.

Ma per tornare al *Censore*, nel *proemio* al primo numero del giornale Prividali non fa mistero delle ragioni che lo inducono alla nuova professione di critico teatrale: giovandosi delle passate e purtroppo negative esperienze di autore teatrale e di pubblicista e "collo studio di quella tanto penosa grammatica teatrale" si suppone "sperimentato abbastanza per passare in retorica, a ragionar sui teatri con qualche cognizione di causa", inoltre avvertendo: "Abbracciando gli avvenimenti teatrali dell'Europa tutta, parteciperò senza dubbio colla maggior possibile esattezza, quanto di nuovo meriterà d'essere ricordato; ma fissando dall'altro lato uno scopo morale alle mie fatiche, colle frequenti discussioni sopra tutte le operazioni teatrali, con un franco e rigorosamente imparziale opinare sopra il valore d'ogni scenica produzione ed esecuzione, coll'additare abusi, svelare errori, combattere pregiudizj, censurare difetti, mi sforzerò sempre di contribuire al migliore avanzamento dell'arte, onde richiamare possibilmente questo tanto ameno ed utile pubblico trattenimento alla vera meta della sua lodevole istituzione."

Quanto al *Barbiere di Siviglia*, periodico specialmente dedicato alla musica e ai teatri, Giacinto Battaglia nell'articolo di esordio sembra quasi volersi scusare di aggiungere un nuovo foglio a quelli già esistenti, e così si giustifica nella presunzione di giovare al progresso dell'arte: "In Milano si pubblicano più di tre o quattro giornali che ogni di ci regalano articoli di musica e teatri, e di quanto e qual gusto conditi, ognuno il sa! Nessuno dar voglia un senso obliquio alle mie frasi. Sì: quasi tutti i giornali milanesi parlano con senno, con moderazione e con maggiore o minor vivacità degli spettacoli teatrali in genere e de' musicali in ispecie. Non un solo di essi però ne parla colla decisa mira di far progredire l'arte su una buona via, di schiarargliene il sentiere col lume della critica e di quel tantino di erudizione tecnica che tocchi ma non oltrepassi limiti segnati dal buongusto; non un solo ne parla per vero, per assoluto amore di quell'arte che sulla fronte del genio italiano pose l'unica corona finora incontrastata; non un solo ci guida attraverso alla bella sua storia, sfiora la sua amena letteratura, la sua filosofia..." Occorre mostrare gli studi e i progressi accumulatisi nel corso della storia, e su quelli basare il giudizio e la critica. Nobile proponimento... in verità non mantenuto in seguito se non in minima misura...

Nel frattempo un altro periodico teatrale, caratterizzato da un accentuato interesse per l'arte musicale, vede la luce a Milano in questi anni, e precisamente nel 1834: *Glissons n'appuyons pas*, "Giornale critico-letterario, d'arti, teatri e varietà". Più che nelle corrispondenze teatrali, perlopiù ricavate o riassunte da altri periodici, e in qualche articolo di critica, l'interesse specificamente musicale del giornale risiede in un'iniziativa pionieristica per la stampa periodica italiana di quel tempo, cioè la pubblicazione di liriche per canto e pianoforte espressamente composte per il giornale. La sua esistenza è relativamente breve, cessando le pubblicazioni nel 1841.

Ma un altro più temibile concorrente fa la sua apparizione nell'estate del 1835: *Il Pirata* "giornale di letteratura, belle arti, varietà e teatri", fondato da Francesco Regli, che due anni dopo vi affianca la *Strenna Teatrale Europea*, pubblicazione annuale destinata a durare fino al 1848. Quanto al *Pirata*, esso diviene ben presto uno dei fogli più autorevoli della critica teatrale, operistica in particolare. Nel presentare il suo giornale Regli spiega le motivazioni del titolo: "Un Pirata è quasi sempre figlio del mestiere, o se volete, della professione: egli nasce quasi sempre sulla stessa nave, che delle dieci volte le nove lo vede anche a perire; ed il nostro Giornale esce appunto per così dire dal ventre di altri Giornali, perché i suoi Collaboratori, sebbene non vecchi d'anni, sono però fra gli antichi giornalisti di Milano. Un Pirata non ha né pace, né porto: mena una vita burrascosa, agitata." Quanto alle materie che saranno trattate: "Novelle, articoli critici, di costumi, e di pura fantasia, e quasi tutti originali, giacché di tradotti avete chi ve ne dà abbastanza: [...]. La parte musicale, la parte forse di vostra predilezione, la parte più vitale delle moderne nostre società, i teatri lirici e comici, i concerti, le biografie de' virtuosi, le loro glorie, le loro avventure, le loro peripezie, ed i loro *fiaschi*." Infine, attraverso un invito all'associazione da parte dei lettori, una preziosa considerazione sulla qualità di un buon giornale: "Quando in particolare trattasi de' giornali, la soverchia indulgenza de' lettori degenera in una quasi cattiveria, ed i cattivi giornali sono sempre i cattivi lettori che li fanno: chiunque si lagna d'un giornale insipido, ciarliero, noioso, bugiardo, e vi è associato, o continua a leggerlo, ha il doppio torto d'annojarsi pagando, e di farsi complice alimentando l'ignoranza, la ciarla, la falsità, e quello che è peggio, l'insipidezza." Dopo pochi anni di fruttuosa attività Regli annette al giornale un'agenzia teatrale che in breve si afferma come una delle più importanti del tempo, dando così il via a una formula—giornale teatrale con annessa agenzia—destinata a grande fortuna nel corso del secolo e oltre. Ben tosto l'esempio verrà imitato dalla *Fama*, dalla *Moda*, dal *Bazar*, dal *Trovatore* e altri ancora. In pratica nella seconda metà dell'Ottocento la nascita di un periodico teatrale verrà a coincidere, quasi automaticamente, con la nascita di una nuova agenzia teatrale. Dopo la rivoluzione del Quarantotto Regli trasferirà la sede del *Pirata* a Torino

(un cammino inverso compirà il *Trovatore*: fondato a Torino nel 1854, questi si trasferirà a Milano nel 1859, all'indomani dell'annessione della Lombardia al regno di Sardegna). Il *Pirata* cesserà le pubblicazioni nel 1891.

Nel 1842, per la prima volta si affaccia nella stampa periodica italiana l'editoria musicale vera e propria: in quell'anno Giovanni Ricordi avvia le pubblicazioni della *Gazzetta Musicale di Milano*, destinata a durare, salvo un breve periodo d'interruzione in torno agli anni 1860, fino all'alba del nuovo secolo. Il proposito del nuovo periodico è esposto lucidamente dall'editore stesso nel manifesto d'associazione: "Dei tanti giornali letterarij principalmente destinati tra noi a tener dietro al vasto ed incessante movimento teatrale, neppure un solo si occupa di proposito della ordinata esposizione ed applicazione severa delle dottrine estetiche e critiche riguardanti la Musica, che ha pur grandissima parte nella manifestazione del pensiero e dell'affetto italiano. Il desiderio di dedicare a questi studj speciali un foglio nel quale si aprisse un libero campo all'indipendente discussione delle migliori teoriche dell'arte; all'esame dell'indole e carattere delle varie scuole musicali; alla sagace disquisizione delle cagioni che determinarono il vario e più o men rapido progresso di alcune di esse scuole, ed altre minacciano di decadimento; alla storia biografica e critica de' più celebri compositori ed artisti si passati che viventi; all'attenta analisi delle più notevoli produzioni musicali di ogni genere tanto nell'Italia nostra come presso gli stranieri; questo desiderio vivissimo mi eccitò a intraprendere una pubblicazione settimanale che appunto pigliasse il titolo di *Gazzetta Musicale di Milano*."

Gli si contrappone nel 1847 il concorrente Francesco Lucca con l'*Italia Musicale*: nonostante le ambizioni, la ricchezza d'interessi, la vivacità di stile, questo giornale cesserà le pubblicazioni nel 1859, alla vigilia dell'unità italiana. L'articolo introduttivo è firmato da Carlo Tenca: una condanna delle *sdolcinature melodrammatiche* e delle *tradizioni accademiche*, e un appello alla *fantasia* e al *sentimento*: "La storia ha cominciato ad abbandonare il pomposo strascico delle forme oratorie, e va in traccia de' piccoli fatti e delle umili virtù nelle cronache antiche e nei casalinghi racconti contemporanei. L'epopea rinuncia anch'essa al le colossali proporzioni del concetto eroico, e si volge alle fantasie volgari colla rappresentazione più ingenua e più vera del romanzo storico e domestico. La tragedia si strappa di dosso il venerando paludamento, e si fa umana e popolare nelle forme più libere del dramma. Perfino la lirica, quest'emanazione diretta e prepotente dell'anima, raccoglie le ali dell'antico volo, e assume linguaggio meno profetico e forme più semplici e popolari. E le arti seguono dappresso questa progressiva trasformazione delle lettere [...]. Qual più qual meno, noi le vediamo tutte intese a rinnovarsi con più sana critica, a pigliar forme più libere e più vere, a imitare la realtà umana in tutti i suoi

aspetti. [...] Sulla qual via cammina a gran passi la musica, come la più libera delle arti, come quella che meno risente dell'influsso delle scuole, e che più immediatamente è soggetta al contatto della moltitudine. Ed essa ha ripudiato già da lungo tempo l'ozioso gorgheggio, che solletica solamente l'orecchio, e s'è fatta lirica e drammatica, ed ha restituito alla voce umana l'accento della passione e del sentimento. Le tradizioni scolastiche e la proverbiale stabilità de' conservatorj non riescono a contenerne lo slancio [...]. Cogliere il vero nelle sue più ideali manifestazioni, rivestirlo delle forme più elette, ecco il concetto che oggidì l'estetica propone all'artista, lo scopo supremo a cui tutte le arti s'affaticano di giungere. Lo raggiungeranno esse? [...] Ben qualche volta lo spirito si smarrisce e si sofferma titubante innanzi ad ostacoli troppo forti ed impreveduti. Allora lo scoraggiamento s'impadronisce dell'artista, che non sa né proseguire né dar addietro [...]. Ma la critica accorre pronta in suo ajuto, lo sorregge, lo conforta, lo ammaestra, gli rischiarla la via che deve percorrere. [...] Quest'è l'ufficio della critica nel dominio dell'arte; ufficio che ancora aspetta un campo sul quale si eserciti liberamente e nobilmente, e scrittori concordi nell'intenderne e nel sostenerne la dignità."

L'esempio fruttuoso, almeno sul piano della propaganda commerciale, dei due editori milanesi Ricordi e Lucca, viene ben presto emulato da altri editori musicali nel corso degli anni 1850. A Napoli la casa Cottrau inizia nel 1852 le pubblicazioni della *Gazzetta Musicale di Napoli*; il periodico avrà vita relativamente longeva; nel 1868 si trasformerà in *Napoli Musicale*, testata che durerà fino alle soglie dell'ultimo decennio dell'Ottocento. Un anno dopo, nel 1853, a Firenze la casa Guidi dà avvio alle pubblicazioni della *Gazzetta Musicale di Firenze*; trasformato in *L'Armonia* nel 1856, il periodico—che vanta la collaborazione di alcuni fra i più autorevoli musicologi italiani del tempo, fra i quali Abramo Basevi, Luigi Ferdinando Casamorata ed Ermanno Picchi—cessa le pubblicazioni, al pari dell'*Italia Musicale*, alla vigilia dell'unità italiana, nel 1859. Sulle sue ceneri sorgerà nel 1862, sempre presso l'editore Guidi, un periodico musicale, *Il Boccherini*, giornale della Società del Quartetto di Firenze, che per un ventennio svolgerà un ruolo determinante per il risveglio d'interessi in Italia verso la musica strumentale.

Il panorama è ben lungi dall'essere completo. Si dovrebbe accennare, sia pure per sommi capi, a tre periodici napoletani intitolati *Musica*, apparsi fra il 1855 e il 1882, all'*Arte* (1851-59) e al *Sistro* di Firenze, alla *Rivista Teatrale* e all'*Eptacordo* di Roma, all'*Osservatorio* e all'*Arpa* di Bologna, all'*Apatista* e al *Vaglio* di Venezia, alla *Scena* di Trieste, per citare alcuni periodici musicali o di prevalente interesse musicale. Ma mi premeva evidenziare soprattutto un periodo durante il quale la massima espansione produttiva dell'*industria operistica italiana* venne a sua volta a coincidere con il

sorgere di un'*industria* giornalistica che proprio sulle fortune del teatro, musicale e non, costruì le sue prime consistenti affermazioni. E mi premeva altresì integrare queste notizie attraverso alcune significative *dichiarazioni d'intenti* a parziale illustrazione del clima intellettuale e culturale di quegli anni.

Mi resta ancora da accennare alla grande importanza che riveste la stampa periodica musicale e soprattutto teatrale dell'Ottocento al fine di ricostruire tutte le tappe della vita artistica italiana di quel secolo, particolarmente per il periodo pre-unitario. Una massa enorme di notizie, spesso inedite, ancora attende di essere dissepolta dalle pagine di quei giornali. E sono notizie sui compositori, sulle loro opere, sulla loro fortuna in Italia e all'estero (non insisterò mai abbastanza sull'enorme quantità di corrispondenze dall'estero—da Parigi a Londra, dalla Spagna alla Germania, dalle Russie alle

Americhe—presenti nella stampa periodica specializzata), sugli interpreti, sulle compagnie drammatiche, sui balli, sulle accademie di musica. Sono notizie che infine consentono di ripercorrere dal vivo battaglie e polemiche artistiche e di rileggere in modo più circostanziato il percorso critico di alcuni importanti scrittori di cose musicali (da Locatelli a Romani, da Basevi a Casamorta, da Marselli a Tari, da Rovani a Ruta); di determinare la data esatta di numerosi accadimenti artistici; di registrare l'ingresso di nuovi strumenti musicali; e infine di ricostruire le cronistorie di singoli teatri, la carriera di singoli interpreti, i repertori delle compagnie comiche, le tournées delle compagnie italiane all'estero, la storia delle numerose associazioni musicali italiane e straniere. □

Conservatorio di Musica "Arrigo Boito"

STAGIONI D'OPERA DI ALCUNE ANNATE TEATRALI FRA IL 1825 E IL 1846

Appendice 1. Statistiche elaborate attraverso i dati ricavati dai periodici musicali e teatrali, con integrazioni da cronistorie e dizionari teatrali:

	Carn.	Prim.	Est.	Aut.	tot. stagioni	tot. opere*
1825	43	26	29	30	128	388
1830	66	42	30	42	180	518
1834	66	42	43	46	197	626
1838	77	46	54	65	242	732
1841	78	54	51	73	256	782
1845	78	63	57	72	270	798

* Il totale si riferisce al numero degli allestimenti accertati, ovvero dei titoli delle opere rappresentate (non al numero delle recite!, che risulterebbe di gran lunga maggiore).

Appendice 2. Quadro statistico di alcune annate teatrali fra il 1825 e il 1845

1825 (388 allestimenti)			1830 (518 allestimenti)			1835 (636 allestimenti)		
autore	opere	allest.	autore	opere	allest.	autore	opere	allest.
Rossini	24	156	Rossini	20	224	Donizetti	17	136
Mercadante	8	30	Pacini	13	45	Bellini	6	135
Pacini	8	29	Mercadante	8	28	Ricci L.	8	103
Generali	6	20	Donizetti	12	27	Rossini	15	97
Cimarosa	3	13	Bellini	3	22	Mercadante	7	23
Mayr	6	8	Vaccaj	4	18	Pacini	9	18
Coccia	2	7	Coccia	3	14	Coppola	2	12
Cordella	4	6	Generali	6	14	Vaccaj	3	8
Donizetti	4	6	Fioravanti	3	9	Persiani	2	6
Morlacchi	2	6	Ricci L.	5	6	Fioravanti	2	5
Pavesi	4	6	Gnecco	3	5	Curci	2	4
Celli	3	5	Guglielmi	4	5	Hérold	1	4
Meyerbeer	2	5	Meyerbeer	1	5	Raimondi	3	4
Paër	3	5	Celli	3	4			
Vaccaj	4	5	Moretti	4	4			
Cappelletti	2	4	Morlacchi	2	4			
Guglielmi	3	4	Pavesi	3	4			
Raimondi	3	4	Puccitta	1	4			
			Valentini	4	4			

1840 (763 allestimenti) 1845 (798 allestimenti)

autore	opere	allest.	autore	opere	allest.
Donizetti	26	284	Donizetti	30	254
Bellini	7	119	Verdi	7	127
Rossini	16	85	Bellini	6	71
Mercadante	12	57	Rossini	12	46
Ricci L.	8	54	Ricci L.	8	41
Ricci F.	1	20	Mercadante	12	36
Coppola	2	17	Fioravanti	6	32
Speranza	2	11	Pacini	8	30
Nini	3	7	Rossi	4	23
Coccia	4	6	Ricci F.	3	8
Persiani	1	6	Coppola	2	5
Aspa	4	5	Gabrielli	4	5
Lillo	5	5	Poniatowski	2	5
Pacini	5	5	Speranza	3	5
Fioravanti	2	4	Gnecco	1	4
Nicolai	1	4			
Savi	3	4			

Appendice 3. Annate teatrali del decennio 1830-1839: gli autori più rappresentati

(N.B. le cifre si riferiscono al numero totale degli allestimenti ovvero ai titoli delle opere rappresentate)

DONIZETTI: 1316 allestimenti accertati di 41 opere

<i>L'elisir d'amore</i>	212	<i>Gianni di Calais</i>	7
<i>Il furioso</i>	155	<i>L'assedio di Calais</i>	6
<i>Lucia di Lammermoor</i>	118	<i>Il giovedì grasso</i>	4
<i>Anna Bolena</i>	104	<i>Maria di Rudenz</i>	4
<i>Belisario</i>	88	<i>La regina di Golconda</i>	4
<i>Torquato Tasso</i>	83	<i>Il diluvio universale</i>	3
<i>Olivo e Pasquale</i>	82	<i>Elisabetta di Kenilworth</i>	3
<i>Gemma di Vergy</i>	67	<i>Maria Stuarda</i>	3
<i>Parisina</i>	67	<i>Ugo conte di Parigi</i>	3
<i>L'esule di Roma</i>	53	<i>Il borgomastro di Saardam</i>	2
<i>Marin Faliero</i>	43	<i>Imelda de' Lambertazzi</i>	2
<i>L'ajo nell'imbarazzo</i>	42	<i>La zingara</i>	2
<i>Roberto Devereux</i>	38	<i>Alahor di Granada</i>	1
<i>Gli esiliati in Siberia</i>	22	<i>Emilia di Liverpool</i>	1
<i>Lucrezia Borgia</i>	20	<i>Francesca di Foix</i>	1
<i>Le convenienze teatrali</i>	18	<i>Gianni di Parigi</i>	1
<i>I pazzi per progetto</i>	16	<i>La lettera anonima</i>	1
<i>Betty</i>	13	<i>La romanziera</i>	1
<i>Fausta</i>	12	<i>Rosmonda</i>	1
<i>Il campanello</i>	9	<i>Sancia di Castiglia</i>	1
<i>Pia de' Tolomei</i>	9		

ROSSINI: 1266 allestimenti di 26 opere

<i>Il barbiere di Siviglia</i>	293	<i>Il conte Ory</i>	27
<i>Semiramide</i>	127	<i>Torvaldo e Dorliska</i>	20
<i>Cenerentola</i>	117	<i>Guglielmo Tell</i>	17
<i>Matilde di Shabran</i>	96	<i>Bianca e Falliero</i>	13
<i>Otello</i>	80	<i>Ricciardo e Zoraide</i>	12
<i>L'italiana in Algeri</i>	78	<i>Edoardo e Cristina</i>	11
<i>La gazza ladra</i>	71	<i>Aureliano in Palmira</i>	9
<i>L'inganno felice</i>	69	<i>Zelmira</i>	9
<i>Mosè</i>	48	<i>Elisabetta</i>	8
<i>Tancredi</i>	48	<i>Demetrio e Polibio</i>	4
<i>Il turco in Italia</i>	48	<i>Armida</i>	1
<i>L'assedio di Corinto</i>	40	<i>L'occasione fa il ladro</i>	1
<i>La donna del lago</i>	27	<i>La pietra del paragone</i>	1

BELLINI: 1079 allestimenti di 9 opere

<i>Norma</i>	253	<i>Beatrice di Tenda</i>	102
<i>La sonnambula</i>	228	<i>I puritani</i>	55
<i>Capuleti e Montecchi</i>	182	<i>Bianca e Fernando</i>	2
<i>La straniera</i>	147	<i>Zaira</i>	1
<i>Il pirata</i>	109		

RICCI Luigi: 511 allestimenti di 17 opere

<i>Chiara di Rosemberg</i>	198	<i>I due sergenti</i>	3
<i>Il nuovo Figaro</i>	88	<i>Fernando Cortez</i>	3
<i>Avventura di Scaramuccia</i>	73	<i>Nozze di Figaro</i>	2
<i>Gli esposti</i>	68	<i>Il sonnambulo</i>	2
<i>L'orfunella di Ginevra</i>	46	<i>Annibale in Torino</i>	1
<i>Aladino</i>	11	<i>Chiara di Montalbano</i>	1
<i>Il diavolo condannato</i>	7	<i>L'impresario in angustie</i>	1
<i>Chi dura vince</i>	5	<i>La neve</i>	1
		<i>La serva e l'ussaro</i>	1

MERCADANTE: 304 allestimenti di 25 opere

<i>Elisa e Claudio</i>	106	<i>Il bravo</i>	2
<i>I Normanni a Parigi</i>	52	<i>Le due illustri rivali</i>	2
<i>Donna Caritea</i>	42	<i>Il posto abbandonato</i>	2
<i>Il giuramento</i>	28	<i>Il conte di Essex</i>	2
<i>Gabriella di Vergy</i>	21	<i>Ezio</i>	1
<i>Elena da Feltre</i>	10	<i>Francesca Donato</i>	1
<i>Emma d'Antiochia</i>	8	<i>La gioventù di Enrico V</i>	1
<i>I briganti</i>	6	<i>Ipermestra</i>	1
<i>La testa di bronzo</i>	4	<i>Ismalia</i>	1
<i>Didone abbandonata</i>	3	<i>Nitocri</i>	1
<i>Uggero il Danese</i>	3	<i>Il signore del villaggio</i>	1
<i>Violenza e costanza</i>	3	<i>Zaira</i>	1
<i>Andronico</i>	2		

PACINI: 219 allestimenti di 29 opere

<i>Gli Arabi nelle Gallie</i>	59	<i>Gli Elvezi</i>	3
<i>Il barone di Dolsheim</i>	23	<i>La gelosia corretta</i>	2
<i>I fidanzati</i>	17	<i>Il talismano</i>	2
<i>Il falegname di Livonia</i>	16	<i>La vestale</i>	2
<i>La sposa fedele</i>	16	<i>Alessandro nelle Indie</i>	1
<i>La gioventù di Enrico V</i>	14	<i>Bellezza e cuor di ferro</i>	1
<i>Amazilia</i>	8	<i>Carlo di Borgogna</i>	1
<i>I Crociati in Tolemaide</i>	8	<i>Cesare in Egitto</i>	1
<i>L'ultimo giorno di Pompei</i>	8	<i>Il convitato di pietra</i>	1
<i>La schiava di Bagdad</i>	7	<i>Ferdinando di Valenza</i>	1
<i>Adelaide e Comingio</i>	6	<i>Foresta di Hermannstadt</i>	1
<i>Ivanhoe</i>	6	<i>Giovanna d'Arco</i>	1
<i>Temistocle</i>	5	<i>Irene</i>	1
<i>Contestabile di Chester</i>	4	<i>Il trionfo della fede</i>	1
<i>Il corsaro</i>	3		

COPPOLA: 137 allestimenti di 7 opere

<i>Nina pazza per amore</i>	124	<i>Artale di Aragona</i>	1
<i>Achille in Sciro</i>	6	<i>Gli Illinesi</i>	1
<i>La festa della rosa</i>	2	<i>Postiglione di Longjumeau</i>	1
<i>Bella Celeste degli Spadari</i>	2		

VACCAJ: 102 allestimenti di 8 opere

<i>Zadig ed Astartea</i>	45	<i>Giovanna d'Arco</i>	1
<i>Giulietta e Romeo</i>	35	<i>Giovanna Gray</i>	1
<i>La pastorella feudataria</i>	16	<i>Marco Visconti</i>	1
<i>Bianca di Messina</i>	2	<i>La sposa di Messina</i>	1

COCCIA: 77 allestimenti di 11 opere

<i>Clotilde</i>	41	<i>L'albergo della posta</i>	1
<i>Caterina di Guisa</i>	13	<i>Enrico di Montfort</i>	1
<i>L'orfano della selva</i>	8	<i>La festa della rosa</i>	1
<i>Edoardo in Scozia</i>	6	<i>La figlia dell'arciere</i>	1
<i>Carlotta e Werther</i>	2	<i>Marfa</i>	1
<i>La solitaria delle Asturie</i>	2		

GENERALI: 41 allestimenti di 11 opere

<i>Adelina</i>	17	<i>Contessa di Colle Erbosio</i>	1
<i>I baccanali di Roma</i>	9	<i>Francesca da Rimini</i>	1
<i>Il voto di Jefte</i>	5	<i>Le lagrime di una vedova</i>	1
<i>La calzolaja</i>	3	<i>Il medico ciabattino</i>	1
<i>Beniowski</i>	1	<i>Il romito di Provenza</i>	1
<i>Chiara di Rosemberg</i>	1		

Appendice 4. Le opere più rappresentate nel decennio 1830-1839

AUTORE	OPERA	STAG.	AUTORE	OPERA	STAG.
Rossini	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	283	Rossini	<i>L'assedio di Corinto</i>	40
Bellini	<i>Norma</i>	253	Donizetti	<i>Roberto Devereux</i>	38
Bellini	<i>La sonnambula</i>	228	Gnecco	<i>La prova di un'opera seria</i>	38
Donizetti	<i>L'elisir d'amore</i>	212	Fioravanti	<i>Le cantatrici villane</i>	35
Ricci L.	<i>Chiara di Rosemberg</i>	198	Vaccaj	<i>Giulietta e Romeo</i>	35
Bellini	<i>I Capuleti e i Montecchi</i>	182	Persiani	<i>Ines de Castro</i>	33
Donizetti	<i>Il furioso</i>	155	Mercadante	<i>Il giuramento</i>	28
Bellini	<i>La straniera</i>	147	Rossini	<i>La donna del lago</i>	28
Rossini	<i>Semiramide</i>	127	Rossini	<i>Il conte Ory</i>	27
Coppola	<i>Nina pazza per amore</i>	124	Pacini	<i>Il barone di Dolsheim</i>	23
Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	118	Donizetti	<i>Gli esiliati in Siberia</i>	22
Rossini	<i>Cenerentola</i>	117	Mercadante	<i>Gabriella di Vergy</i>	21
Bellini	<i>Il pirata</i>	109	Donizetti	<i>Lucrezia Borgia</i>	20
Mercadante	<i>Elisa e Claudio</i>	106	Paër	<i>Agnese</i>	20
Donizetti	<i>Anna Bolena</i>	104	Rossini	<i>Torvaldo e Dorlisha</i>	20
Bellini	<i>Beatrice di Tenda</i>	102	Raimondi	<i>Il ventaglio</i>	19
Rossini	<i>Matilde di Shabran</i>	96	Donizetti	<i>Le convenienze teatrali</i>	18
Donizetti	<i>Belisario</i>	88	Ricci F.	<i>La prigionia di Edimburgo</i>	18
Ricci L.	<i>Il nuovo Figaro</i>	88	Generali	<i>Adelina</i>	17
Donizetti	<i>Torquato Tasso</i>	83	Morlacchi	<i>Tebaldo e Isolina</i>	17
Donizetti	<i>Olivo e Pasquale</i>	82	Pacini	<i>I fidanzati</i>	17
Rossini	<i>Otello</i>	80	Rossini	<i>Guglielmo Tell</i>	17
Rossini	<i>L'italiana in Algeri</i>	78	Donizetti	<i>I pazzi per progetto</i>	16
Ricci L.	<i>Un'avventura di Scaramuccia</i>	73	Pacini	<i>Il falegname di Livonia</i>	16
Rossini	<i>La gazza ladra</i>	71	Pacini	<i>La sposa fedele</i>	16
Rossini	<i>L'inganno felice</i>	69	Vaccaj	<i>La pastorella feudataria</i>	16
Ricci L.	<i>Gli esposti (Eran due)</i>	68	Cimarosa	<i>Il matrimonio segreto</i>	15
Donizetti	<i>Gemma di Vergy</i>	67	Meyerbeer	<i>Il crociato in Egitto</i>	15
Donizetti	<i>Parisina</i>	67	Pacini	<i>La gioventù di Enrico V</i>	14
Pacini	<i>Gli arabi nelle Gallie</i>	59	Coccia	<i>Caterina di Guisa</i>	13
Bellini	<i>I puritani</i>	55	Donizetti	<i>Betty</i>	13
Donizetti	<i>L'esule di Roma</i>	53	Rossini	<i>Bianca e Falliero</i>	13
Mercadante	<i>I Normanni a Parigi</i>	52	Donizetti	<i>Fausta</i>	12
Rossini	<i>Mosè</i>	48	Pavesi	<i>Ser Marcantonio</i>	12
Rossini	<i>Tancredi</i>	48	Rossini	<i>Ricciardo e Zoraide</i>	12
Rossini	<i>Il turco in Italia</i>	48	Puccitta	<i>I due prigionieri</i>	11
Ricci L.	<i>L'orfanello di Ginevra</i>	46	Ricci L.	<i>Aladino</i>	11
Vaccaj	<i>Zadig ed Astartea</i>	45	Rossini	<i>Edoardo e Cristina</i>	11
Donizetti	<i>Marin Faliero</i>	43	Hérold	<i>Zampa</i>	10
Donizetti	<i>L'ajo nell'imbarazzo</i>	42	Mercadante	<i>Elena da Feltre</i>	10
Mercadante	<i>Donna Caritea</i>	42	Ricci F.	<i>Monsieur de Chalumeaux</i>	10
Coccia	<i>Clotilde</i>	41			