

Il teatro in salotto: le parafrasi operistiche per trio di Vincenzo De Meglio

Anna Rosaria Valanzuolo

>Fig. 1. Vincenzo De Meglio, *Trio sull'opera Rigoletto*, Frontespizio, Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi", DACAM.A.69.6

Le parafrasi operistiche per trio nella classica formazione violino, violoncello e pianoforte costituiscono un repertorio sommerso nella musica strumentale italiana da camera dell'Ottocento: si tratta infatti di composizioni che conoscono una circolazione per lo più privata e il cui numero appare esiguo rispetto alle coeve 'sorelle' pianistiche. Tali caratteristiche non rendono tuttavia infruttuoso lo studio di questi trii; al contrario, l'osservazione approfondita dei lavori di Vincenzo De Meglio si rivelerà foriera di interessanti riflessioni sull'evoluzione del linguaggio musicale e più specificamente cameristico nell'Italia postunitaria.¹

Dal palcoscenico al salotto: il genere della parafrasi operistica

Nel secolo XIX la vita musicale italiana appare dominata dall'opera lirica, la quale conosce una diffusione capillare presso un pubblico ampio e variegato anche – e forse soprattutto – grazie a quel folto insieme di derivati strumentali dal melodramma cui appartengono le parafrasi, solistiche e cameristiche.² Se è vero che dopo l'Unità d'Italia la musica strumentale vive una stagione di rinascita, strettamente legata alla penetrazione sempre più significativa dell'opera dei grandi compositori d'oltralpe la quale stimola e influenza una produzione originale nostrana, è altrettanto vero che accanto a quest'ultima i pezzi su motivi d'opera continuano ad occupare un posto di assoluto rilievo.³

Il genere della parafrasi operistica rientra nella sfera della musica d'uso che aveva incontrato uno spazio e un consenso sempre maggiore non solo in Italia ma in tutta Europa, malgrado l'opinione poco o per nulla favorevole di intellettuali e critici che mal tolleravano la sua eccessiva diffusione.

Nel suo saggio *Intorno alla musica da camera*, pubblicato sulla «Gazzetta musicale di Milano» del 1842, così si esprimeva Boucheron:



A DA CAMERA 69/6

5/6

BIBLIOTECA
del
R. CONSERVATORIO DI MUSICA
di
MILANO

All'Egregio Artista
FERDINANDO PINTO

PER
Pianoforte, Violino e Violoncello
sull'Opera
RIGOLETTO
Di
G. VERDI

Composto da

VINCENZO DE MEGLIO

OP. 144

42413 Fr. 8

Deposito a norma dei trattati internazionali... Proprietà degli Editori.
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

R. STABILIMENTO TITO DIGIO, RICORDI E FRANCESCO LUCCA
di
G. RICORDI & C.
MILANO
NAPOLI — ROMA — PALERMO

(Printed in Italy.)

A riguardo di questa non si può a meno di osservare una strana antitesi fra l'esigenza continua di novità e l'essersi ristretto il gusto del pubblico pressoché ad un sol genere di musica, la musica drammatica; perduto quasi intieramente l'uso della musica originale da camera. Ed a tal segno che null'altro più s'ode in pubblico od in privato che riduzioni teatrali e, quel che è peggio, le più strane ed inette che né immaginare, né credere si potrebbero da chi abbia fior di senno. E, ove pur si esca dalle prette riduzioni, non per anco si scontra novità, ché i migliori ingegni, quasi disperati di trovar favore con idee proprie, altro più non fanno che manipolare in fantasie, capricci, variazioni, rondini ecc. le melodie desunte dalle opere drammatiche.⁴

Nel 1853 sulle pagine de «L'Arpa» Albini affermava:

In Italia si è assolutamente protestato contro ogni altro genere di musica che non sia teatrale. Addio musica da camera o da accademia, addio musica sacra! Riduzioni teatrali di ogni specie (non escluse le più grottesche e ridicole) tengono il luogo della prima: posti da parti gl'inimitabili trio, quartetti, quintetti degli Haydn, Beethoven e mille altri, quasi perfino dimenticati i loro venerandi nomi.⁵

Atteggiamenti oppositivi come quelli riportati non bastarono a frenare l'esplosione incontenibile dei pezzi su motivi d'opera che, al contrario, i maggiori editori italiani – come Ricordi, Lucca e Cottrau – pubblicarono in abbondanza, pubblicizzarono e in alcuni casi difesero attraverso le loro riviste.⁶ Accanto ai detrattori del genere della parafraasi non mancavano dunque i sostenitori e, tra di essi, qualcuno si premurava addirittura di suggerire indicazioni per la composizione. Si legga in proposito quanto scriveva Trisolini nel 1858 sulla «Gazzetta musicale di Napoli»:

L'istrumento ha una grande e varia estensione di suoni, non si lasci inoperoso un così lungo diapason: l'istrumento si presta a facili volate ed a graziosi trilli e gruppetti, si riduca il motivo vocale a brillanti variazioni: se l'istrumento è a tastiera si sopraccarichino le armonie: se si fa una raccolta di melodie vocali, si dispongano con gusto e si connettano con legami geniali. Epper ciò nel ridurre musica vocale per istrumenti l'altro avviso è che la si deve rimpastare in nuovi modi a talento de' riduttori e secondo le esigenze speciali di ciascun istrumento.⁷

La *querelle* si svolgeva intorno ad un oggetto – il repertorio strumentale di derivazione operistica – che nella realtà italiana del pieno Ottocento costituiva una importantissima fonte di guadagni: la popolarità del melodramma giustificò e incrementò la creazione di questa tipolo-

gia di composizioni che, variegata per forma, complessità e organico, poteva raggiungere un pubblico vastissimo, dai giovani allievi agli amatori dilettanti ai professionisti. I compositori assoldati dalle case editrici trovarono nelle parafrasi la garanzia di un lavoro stabile e remunerato nonché la possibilità di inserirsi in un contesto non solo musicale ma più genericamente culturale e sociale. Scrivere su motivi d'opera rappresentava, da una parte, il mezzo attraverso il quale essere riconosciuti – e autoidentificarsi – come compositori, e dall'altra il *passepartout* che assicurava l'accesso ad un circuito ben circoscritto e specifico, caratterizzato al contempo da una dimensione privata – quella del salotto aristocratico e alto-borghese – e una pubblica – costituita da circoli, associazioni e società filarmoniche.⁸

La musica a Napoli nell'epoca postunitaria: il caso di Vincenzo De Meglio

Il contesto appena descritto costituisce lo scenario di produzione, circolazione e fruizione della musica di Vincenzo De Meglio. Nato a Napoli nel 1825, studiò il pianoforte sotto la guida di Pasquale Mugnone e Francesco Lanza, l'armonia e il contrappunto con Pietro Casella e Mario Aspa. Entrato nel Reale Collegio di musica nel 1840 si avvicinò allo studio dell'oboe e si perfezionò nella composizione con Gennaro Parisi e Francesco Ruggi. Scrisse numerosi lavori per pianoforte a due e quattro mani, tra i quali spiccano per quantità le fantasie su temi d'opera, che per lo stile brillante e la difficoltà non eccessiva trovarono una straordinaria diffusione. Fu autore di cinque parafrasi operistiche per violino, violoncello e pianoforte – sulla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (1863), sulla *Norma* di Bellini (1865), su *Il barbiere di Siviglia* di Rossini (1869), su *La sonnambula* di Bellini (1870), su *Rigoletto* di Verdi (1871) –, nonché di due trii originali per il medesimo organico. Compose inoltre musica sacra, teatrale e vocale da camera. Morì a Napoli nel 1883 per un colpo apoplettico.⁹

All'indomani dell'Unità d'Italia la città partenopea viveva un notevole fermento musicale che si incarnò in una intensa attività artistica di cui la stampa specialistica del tempo fu testimone puntuale.¹⁰ Tale attività si svolgeva in una molteplicità di luoghi di consumo, dai teatri alle sale di varia natura, circoli, associazioni e società, hotel e chiese.¹¹ A scopo esemplificativo in questa sede ci limitiamo ad illustrare brevemente l'attività del Circolo Bonamici, del quale De Meglio fu socio.

Fondato dal pianista Ferdinando Bonamici nel 1863, il Circolo or-

ganizzava tornate musicali sul modello della tradizionale accademia vocale e strumentale, con un certo riguardo sia al repertorio europeo sia ai compositori italiani contemporanei.¹² Alle esecuzioni musicali si alternavano letture di verbali delle riunioni, comunicazioni di notizie, letture di passi letterari, discorsi sulla musica, declamazioni di testi relativi ai brani eseguiti, elezioni di membri delle commissioni dei concorsi, ecc. Alle tornate si affiancavano numerosi altri trattenimenti musicali organizzati dai soci nella sala di Monteoliveto, concessa frequentemente in affitto o in prestito, o nelle case private. In quanto socio, De Meglio aveva la possibilità di eseguire – o far eseguire – le proprie composizioni durante i concerti.¹³

Accanto al Circolo Bonamici e altri organismi citati in precedenza, i salotti privati aristocratici e alto-borghesi ebbero un ruolo fondamentale nella diffusione della musica classica nella Napoli postunitaria. Uno dei salotti in cui più assidua appare la presenza di De Meglio, sia in veste di compositore che di esecutore, è quello dell'avvocato Giuseppe Jezzi, organizzatore di serate musicali che si svolgevano con cadenza settimanale o quindicinale e alle quali prendevano parte professionisti di spicco e validi dilettanti, nonché sua figlia Assunta, valente pianista.¹⁴

Le parafrasi operistiche per trio di De Meglio tra citazione e originalità

Le composizioni cameristiche su temi d'opera di De Meglio si configurano come lavori che, seppur profondamente legati alla fonte teatrale, reclamano una propria autonomia strutturale e dignità musicale; ciò è evidente innanzitutto nella definizione di 'trio' che l'autore sceglie per le composizioni in questione. È questo un elemento significativo, soprattutto se si considera il momento storico nel quale tali lavori vedono la luce: come detto in precedenza, la musica da camera straniera, in particolare tedesca, è sempre più diffusa in Italia e nei concerti dell'epoca i trii di Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn condividono la scena con i più vari derivati strumentali dell'opera. Lo stesso De Meglio scrive due trii originali e prende parte ai lavori della commissione esaminatrice del primo concorso per trio bandito dall'Associazione Filarmonica Bellini di Napoli nel 1878.¹⁵ La nomenclatura utilizzata dal compositore costituisce dunque una spia della volontà di innalzare un genere – quello della parafrasi – nobilitandolo col ricorso ad una serie di elementi che lo distinguono dalla semplice riduzione.

Il primo di questi elementi è la creazione di un'impalcatura formale che tenga insieme i motivi operistici selezionati. Essa rappresenta la risposta al rischio di discontinuità e frammentarietà che la dissoluzione della struttura originaria dell'opera di riferimento porta con sé: se la struttura drammatica scompare – e quasi inevitabilmente con essa la cronologia originale degli eventi – la creazione di una nuova forma consente di riorganizzare in un differente assetto il materiale manipolato, costituendo al tempo stesso uno spazio di libertà all'interno del quale intraprendere percorsi originali. A questo scopo De Meglio realizza una cornice narrativo-musicale che accoglie al suo interno i temi rielaborati.

Si guardi ad esempio la struttura del *Trio per pianoforte, violino e violoncello sull'opera Rigoletto di G. Verdi*:

A Introduzione:

Allegro animato: aria del Duca, dalla Scena II dell'Atto III («La donna è mobile»);

Moderato: frammento desunto dalla parte orchestrale dell'incipit della Scena III dell'Atto II («Cortigiani, vil razza dannata»); il frammento risulta identico all'originale per due sole battute, dopo le quali viene leggermente dilatato e condotto lungo un percorso armonico differente che si conclude nella tonalità di sol maggiore, allo scopo di preparare l'episodio successivo;

Più mosso: duetto Gilda-Rigoletto dalla Scena VIII dell'Atto II («Sì, vendetta, tremenda vendetta», ultime otto battute del primo intervento di Rigoletto);

Meno: brevissima citazione dalla Scena XIII dell'Atto I, aria di Gilda («Caro nome che il mio cor»), prime tre battute della parte orchestrale dell'Allegro moderato;

B. Andante: quartetto dalla Scena III dell'Atto III («Bella figlia dell'amore»);

C. Allegro: motivo tratto dall'antecedente del tema del terzetto nella Scena VI dell'Atto III («Se pria ch'abbia il mezzo»); il conseguente risulta modificato nell'armonia. La sezione si conclude con un movimento progressivo di libera invenzione;

A'. Moderato: sezione costruita su tre dei quattro motivi di A, qui combinati insieme («Cortigiani, vil razza dannata», «Caro nome» e «Sì, vendetta, tremenda vendetta»);

A''. Coda:

Allegretto animato. Più mosso. Tempo primo meno mosso.
Molto animato. Vivacissimo: ampia sezione conclusiva basata
sul tema de «La donna è mobile» (già comparso in A).

Idealmente il tema da «La donna è mobile» fa da cornice al brano: la parafrasi inizia infatti con una citazione pressoché fedele delle prime quattordici battute dell'aria; lo stesso tema domina tutta la sezione conclusiva dell'opera, nella quale, come vedremo più avanti, De Meglio dà sfogo al suo estro di 'rielaboratore'. Possiamo osservare inoltre che nell'Introduzione il compositore espone una serie di temi da proporre più volte all'interno della parafrasi. Questo espediente del ricorso a motivi ricorrenti (o anche frasi o periodi di essi) che si configurano come elementi connettori ha lo stesso fine della cornice, ossia conferire compattezza ed unità alla composizione. Tale espediente viene applicato ad esempio nell'*Omaggio a Rossini. Trio per pianoforte, violino e violoncello sull'opera Il barbiere di Siviglia*.

La struttura del brano è la seguente:

A. Introduzione:

Allegro marziale: inizio del Finale I, parte strumentale; segue subito parte di libera invenzione – tema strumentale dalla cavatina di Figaro («Largo al factotum») sul quale si innesta l'elemento melodico precedentemente citato, episodio in parte liberamente composto;

B. Andante sostenuto: aria del Conte-Lindoro, dalla Scena IV dell'Atto I («Se il mio nome saper voi bramate»);

C. Allegro vivace: ripresa dell'Allegro vivace dalla stretta dell'Introduzione (parte strumentale), con minimi interventi creativi;

D. Lo stesso movimento: dal quintetto della Scena IV dell'Atto II («Buonasera mio signore»);

C'. Allegro I Tempo: ripresa di C (da «Ah, di tanta cortesia»); segue parte libera di raccordo;

E. Andante sostenuto: dal sestetto della Scena XVI del Finale I («Freddo ed immobile come una statua»);

A'. Allegro marziale: variazione di A, con citazione fedele delle battute 1-10 del Finale I; ripresa del tema di Figaro, combinato con E;

A''. Lo stesso movimento: ulteriore ripresa della prima parte di A, in re bemolle maggiore, con successivo trattamento armonico libero (progressione modulante) che riconduce alla tonalità di

impianto (do maggiore);

F. Allegro maestoso: sezione parzialmente libera su materiale desunto dal Finale I

G. Coda: Presto tutta forza: parte orchestrale dal Finale I.

Seppure in maniera meno evidente rispetto al *Trio sull'opera Rigoletto* l'elemento della cornice è presente anche in questa parafrasi: sia per l'Introduzione che per la Coda De Meglio attinge al grande 'serbatoio tematico' rappresentato dal Finale I. Il materiale melodico della sezione A (l'*incipit* del Finale I) ritorna al centro della composizione, prima sotto forma di variazione (A'), poi come ulteriore riproposizione e spunto per la creazione di un episodio di sviluppo basato su una progressione modulante (A''). Anche la sezione C, proposta già con piccoli interventi innovativi rispetto all'originale, viene ripresentata con l'aggiunta di una parte libera di raccordo (C'). Questi ritorni tematici garantiscono coerenza ad una composizione che, per sua stessa natura, si fonda sulla compresenza al suo interno di numerosi temi. Tale compresenza non si traduce solo nella giustapposizione orizzontale, per così dire, delle melodie operistiche, ma anche nella combinazione di queste ultime secondo una dimensione verticale. Questa tipologia più complessa di riassettraggio del materiale melodico è adottata tanto nel *Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia* quanto nel *Trio sull'opera Rigoletto*.

Il tema di apertura della parafrasi sull'opera di Rossini è tratto dalle battute 3-4 del Finale I dell'opera (Fig. 1) ed è affidato al pianoforte (Fig. 2). Alla citazione segue un immediato mutamento di rotta: una scaletta ascendente – che solo inizialmente riprende quella originale – conduce alla tonalità di re minore; tutto l'episodio viene ripetuto per salire ancora di un tono, dopodiché, sempre utilizzando l'inciso iniziale del Finale I, il compositore realizza un passaggio di preparazione all'entrata del tema orchestrale dalla cavatina di Figaro (Fig. 3). In maniera nuova rispetto all'originale operistico, a questo tema De Meglio sovrappone il già citato inciso del Finale I (Fig. 4). Il motivo orchestrale della cavatina di Figaro ricompare nella sezione A': il compositore vi abbina un intervento degli archi desunto, per le prime sette battute, dal sesto dell'Atto I («Freddo ed immobile come una statua») (Fig. 5), tema al quale si sostituisce il solito inciso del Finale I, ora utilizzato come spunto per una breve sezione di sviluppo che conduce all'episodio successivo del trio.

La tecnica della combinazione di temi differenti è utilizzata anche nel *Trio sull'opera Rigoletto*. Nella sezione D del trio De Meglio sovrappone il tema «Caro nome» realizzato dal violino al tema «Sì, vendetta, tremenda vendetta» affidato al pianoforte (Fig. 6).

Come si può desumere dagli esempi forniti, gli antecedenti dei temi sono sempre citati in maniera pressoché letterale per tutelare la riconoscibilità della melodia stessa, elemento questo imprescindibile nella relazione col pubblico di questo genere di musica. I conseguenti diventano pertanto il luogo deputato per la realizzazione di momenti di sviluppo che si concretizzano sostanzialmente in percorsi modulativi o in progressioni-variazioni motiviche. Talvolta vengono impiegati brevi incisi tematici per realizzare episodi imitativi che mancano sia nell'originale operistico, sia nella riduzione pianistica di riferimento.

Accanto agli episodi di sviluppo, introduzioni e code sono concepite come zone franche in cui è più facile allontanarsi dal riferimento melodrammatico, tanto a livello ritmico e metrico quanto a livello armonico e tonale. È quanto accade, ad esempio, nell'Introduzione del *Trio per pianoforte, violino e violoncello sull'opera Norma*: il tema orchestrale «Padre tu piangi?» dal Finale II, che nell'originale è caratterizzato dal ritmo puntato e dalle terzine (Fig. 7), in De Meglio appare privo degli elementi suddetti e sostenuto, a b. 5 e b. 13, da armonie assenti in Bellini (Fig. 8); l'inciso caudale diventa spunto per una breve imitazione, mentre più in là l'*incipit* sarà trattato come un ostinato che fungerà da elemento connettore col secondo tema della sezione.

La ricerca di originalità non si traduce solo nella realizzazione di nuove strutture formali e in un personale riassetto motivico ma anche in una consapevole gestione delle risorse strumentali nella direzione dell'affrancamento sia dall'archetipo del duetto operistico – in cui il pianoforte è relegato al ruolo di semplice accompagnatore – sia dall'abbinamento registro vocale-personaggio-strumento:¹⁶ il pianoforte diventa parte attiva nel dialogo strumentale alla pari degli archi, addirittura, in alcuni casi, in posizione di preminenza rispetto ad essi; lo scontato binomio arco chiaro-registro vocale acuto/arco scuro-registro vocale grave viene spesso eluso, soprattutto laddove De Meglio riduce per trio una scena d'insieme (come ad esempio nel caso del sesto dal *Barbiere*). Non si tratta tuttavia di una linea di condotta regolarmente applicata, dal momento che l'abbinamento suddetto viene comunque praticato.

Un elemento caratteristico del genere della parafrasi operistica è

l'impiego dello stile brillante. In un contesto compositivo, in cui l'invenzione melodica è fortemente limitata, la rilettura dei temi in chiave virtuosistica, realizzata mediante l'adozione di un linguaggio strumentale prettamente idiomático, garantisce un ulteriore spazio di creatività. In genere la forma prediletta per l'applicazione del virtuosismo è quella del tema con variazioni. La Coda del *Trio sull'opera Rigoletto*, ad esempio, si presenta come una vera variazione di bravura, divisibile in tre sottosezioni, in cui gli strumenti possono esibire il proprio brio virtuosistico (Figg. 9-10). Nel *Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia* la rielaborazione del sesto del Finale I vede un pianoforte protagonista che sostiene il canto limpido degli archi con interventi tematici articolati e brillanti (Fig. 11).

Accanto alla padronanza della scrittura pianistica, naturale conseguenza della sua formazione musicale, De Meglio sfoggia talvolta un'inaspettata competenza nel maneggiare le parti degli archi, evidente ad esempio nell'indicazione delle diteggiature da impiegare. Non bisogna dimenticare che alcuni dedicatari dei trii erano strumentisti affermati e in piena attività che spesso eseguivano queste composizioni accanto allo stesso De Meglio o ad altri pianisti.¹⁷ È molto probabile che questa collaborazione artistica costituisse un'occasione di confronto per il compositore il quale, in questo modo, poteva avvalersi della consulenza degli strumentisti ad arco.

Un ultimo aspetto particolarmente interessante dei lavori di De Meglio è la ricontestualizzazione stilistica alla quale viene talvolta sottoposto il materiale operistico. Ne troviamo un esempio nel *Trio sull'opera Norma*, nell'esposizione del tema dall'Atto II «Teneri figli» (Fig. 12). Se nell'originale il canto di Norma è sostenuto da un regolare accompagnamento di crome molto sommesso in *pp*, nel trio esso è esposto in *ff*, affidato agli archi che suonano «tutta forza con somma passione», mentre il pianoforte esegue fitti tremoli; per il conseguente del tema De Meglio ritorna alla originale sonorità belliniana, dissolvendo la parte pianistica in ampi arpeggi che percorrono quasi quattro ottave della tastiera (Fig. 13). È una riscrittura che potremmo definire romantica e che trova la sua giustificazione nella distanza temporale – più di trent'anni – che separa l'opera di Bellini dalla rielaborazione di De Meglio.¹⁸ Qualcosa di simile avviene anche nel *Trio fantastico sull'opera Lucia di Donizetti* per pianoforte, violino e violoncello.¹⁹ Il tema di esordio è tratto dal sesto del Atto II (dalla frase di Enrico «Ah è mio sangue, l'ho tradita») (Fig. 14). Nel trio

viene affidato al pianoforte solo, il quale non riprende il disegno della riduzione per canto: la melodia vocale è ora sostenuta da un accompagnamento più ‘sospeso’ fondato, nelle prime cinque battute, su un pedale di dominante, il tutto in *ppp* (Fig. 15). Alle battute 7-10 De Meglio realizza una dilatazione mediante la quale introduce gli archi su un tremolo del pianoforte, lasciando immutata – e forse volendola ampliare – l’atmosfera suggestiva di cui dicevamo. A questo scopo, nella ripetizione integrale del tema sempre da parte dello strumento a tastiera il compositore aggiunge gli archi che eseguono una parte di accompagnamento del tutto assente nell’opera: si tratta di arpeggi ascendenti che spingono gli strumenti in regioni molto acute, ad accrescere il senso di indeterminatezza e di sospensione, il tutto al fine di creare un’atmosfera rarefatta, quasi di sogno. I passaggi eterici di questa introduzione vengono sconvolti dall’uso di brevi ed intensissimi *Crescendo*, con drammatiche escursioni dinamiche dal *ppp* al *fff*. È chiaro che ci troviamo di fronte ad uno iato stilistico tra la *Lucia* originale, composta quasi trent’anni prima,²⁰ e quella parafrasata, uno iato di cui il compositore-rielaboratore non solo mostra la consapevolezza ma quasi la ostenta, ricollocando le melodie donizettiane in un contesto che si potrebbe definire romantico. E forse proprio gli elementi di cui abbiamo detto potrebbero giustificare il carattere ‘fantastico’ della parafrasi che De Meglio si premura di indicare nel titolo dell’opera.

Conclusioni

Le parafrasi operistiche per trio di De Meglio si caratterizzano per la complessità della scrittura strumentale e per la presenza di una fisionomia ben definita, forte di una struttura architettonica chiaramente delineata e premeditata. In tutte le composizioni è possibile rinvenire un disegno autoriale che si esprime nell’individuazione di uno o più temi che facciano da *Leitmotiv*; come si è detto, essi hanno una duplice funzione: da una parte contribuiscono alla realizzazione di una cornice all’interno della quale collocare i diversi episodi operistici, dall’altra garantiscono solidità e compattezza formale fungendo da elementi connettori tra un episodio e l’altro. Questa preoccupazione della forma – che riguarda non solo De Meglio ma anche altri autori italiani coevi – è il riflesso di un mutamento nella coscienza artistica del compositore il quale, pur mantenendo salda la relazione con la tradizione operistica italiana, realizza tentavi personali di affranca-

mento rispetto a quest'ultima. Tale atteggiamento è probabilmente legato alla penetrazione nella nostra penisola della musica da camera straniera dalla quale, in maniera più o meno consapevole, viene presa in prestito l'attenzione all'aspetto formale. In questo senso i trii di De Meglio, pur non avendo la forza di imporsi come modello, possiedono il valore di testimonianze storico-culturali poiché ci restituiscono importanti informazioni sugli scambi tra generi differenti – musica da camera originale e musica parafrasata – nel più ampio quadro della rinascita strumentale italiana nel secolo XIX. Uno studio più approfondito del contesto nel quale questi trii hanno visto la luce – aspetto che in questa sede, per ovvie ragioni di spazio, ci si è limitati a trattare brevemente – fornirebbe inoltre maggiori dettagli sui meccanismi di produzione, fruizione e circolazione, sui luoghi di esecuzione e gli interpreti, nonché sulla natura e sul significato stesso di queste composizioni.

Note

1 Un apporto significativo alla riflessione sul trio con pianoforte nell'Italia ottocentesca è costituito dallo studio di MARCO UVIETTA, *Aspetti stilistici del Trio con pianoforte in Italia intorno alla metà dell'Ottocento: il panorama dall'osservatorio milanese*, «Accademie e società filarmoniche in Italia: studi e ricerche», a cura di Antonio Carlini, Trento, Società filarmonica Trento, 3 (2001). Tale studio dedica uno spazio rilevante alle parafrasi operistiche per trio dell'epoca, tra le quali vengono più volte citate quelle di De Meglio.

2 Un interessante studio sulle parafrasi pianistiche, al quale si è attinto per la stesura di questo paragrafo, è stato realizzato da PIER PAOLO DE MARTINO, *Le parafrasi pianistiche verdiane nell'editoria italiana dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003. Per ulteriori approfondimenti sul genere della parafrasi pianistica cfr. NINA GALLO, *La trascrizione per pianoforte: storia e fortuna*, Barcellona Pozzo di Gotto (Me), Diaphonia Edizioni, 2016. Su composizioni specifiche hanno scritto SUSANNA PASTICCI, *La Traviata en travesti: rivisitazioni del testo verdiano nella musica strumentale ottocentesca*, «Studi verdiani», 14 (1999), pp. 118-187; PIERO RATTALINO, *Trascrizioni, riduzioni, trasposizioni e parafrasi del Don Pasquale*, in *Atti del I Convegno internazionale di studi donizettiani, 22-28 settembre 1975*, Bergamo, 1983, pp. 1015-1028; ANTONIO ROSTAGNO, *Trascrizioni, fantasie, parafrasi e réminiscences. Proposte interpretative delle tarde composizioni di Liszt su Verdi*, «Quaderni dell'Istituto Liszt», Milano, Rugginenti, 14 (2014), pp. 67-94.

3 Sulla situazione della musica strumentale italiana nell'Ottocento cfr. SERGIO MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972; GUIDO PANNAIN, *Ottocento musicale italiano*, Milano, Curci, 1952; *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento, Atti del convegno di studi nel bicentenario di fondazione della Società Filarmonica di Trento, Trento, 1-3 dicembre 1995*, a cura di Antonio Carlini, «Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane», Trento, Società filarmonica, 1 (1998); ANTONIO ROSTAGNO, *L'Italia post-unitaria e la musica strumentale*, «Quaderni del Circolo Rosselli – John Rosselli nella cultura italiana», Firenze, Alinea, 4 (2005), pp. 111-125.

4 RAIMONDO BOUCHERON, *Saggio intorno alla musica da camera*, «Gazzetta musicale di Milano», VII/11 (1848), p. 83.

5 FRANCESCO MARIA ALBINI, *Accademia Filarmonica. Esercizio di musica classico-florida*, «L'Arpa», I/24 (1853), p. 96, cit. in DE MARTINO, *Le parafrasi pianistiche verdiane* cit., p. 5.

6 Con il titolo di «Gazzetta musicale di Milano» Ricordi pubblicò dal 1842 al 1902, con alcune interruzioni nel 1848-49, nel 1859, nel 1863-65, un giornale settimanale di informazione e critica musicale

tra i più importanti dell'Italia ottocentesca. La rivista conteneva in ciascun numero uno o due articoli importanti su temi di critica e estetica musicale (anche traduzioni di saggi pubblicati all'estero), biografie di musicisti, saggi storici, recensioni dettagliate su opere nuove (spesso rappresentate alla Scala), notizie musicali milanesi, corrispondenze da altre città, brevi notizie italiane e straniere. Saltuariamente comparivano recensioni di edizioni musicali. Tra il 1847 e il 1859 la ditta Lucca pubblicò «L'Italia musicale, giornale artistico-letterario». Nata in contrapposizione alla rivista di Ricordi, il nuovo periodico assegnava maggiore spazio alle corrispondenze teatrali oltre, naturalmente, alle novità acquistate o editate dalla ditta. Intento principale della rivista fu quello di sostenere le nuove generazioni di compositori, mentre l'atteggiamento nei confronti degli artisti già affermati si mantenne sempre piuttosto rigido, o quantomeno critico. La «Gazzetta musicale di Napoli» accompagnò la vita musicale napoletana dal 1852 al 1868. Diretta da Pasquale Trisolini, ospitava al suo interno, all'incirca come i periodici del tempo della stessa natura, saggi di carattere musicologico, recensioni di concerti, rubriche didattiche e formative, notizie provenienti dalla città e da altri centri musicali di rilievo dell'epoca.

7 PASQUALE TRISOLINI, *Della musica istrumentale e de' Settimini del M^o. P. Mugnone*, «Gazzetta musicale di Napoli», VII/4 (1858), pp. 28-29.

8 Si rende opportuno precisare che i contesti qui indicati come 'pubblici' accoglievano in ogni caso partecipanti selezionati – esecutori o semplici ascoltatori che fossero – e pertanto conservavano un carattere fortemente elitario.

9 Le notizie biografiche sono tratte da CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, II, Milano, Sonzogno, 1929, p. 75.

10 Sulla situazione della musica strumentale a Napoli nel secolo XIX si rimanda a GUIDO PANNAIN, *Ottocento musicale italiano* cit., pp. 127-145; RENATO DI BENEDETTO, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», v/1 (gennaio-febbraio 1971), pp. 3-21; RENATO DI BENEDETTO, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», v/2 (marzo-aprile 1971), pp. 201-241; MATTIA LIMONCELLI, *La musica nei salotti napoletani tra l'800 e il 900*, Napoli, Il Fuidoro, 1965; PAOLOGIOVANNI MAIONE-FRANCESCA SELLER, *L'attività musicale nella Napoli postunitaria tra società e accademie*, in *Accademie e società filarmoniche* cit., pp. 341-368; VITALE FANO, *Il pianoforte e la sua musica nell'Italia postunitaria*, tesi di Dottorato, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di Dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, a.a. 2009-2010, pp. 117-217. A

proposito della stampa musicale napoletana del tempo si consulti TIZIANA GRANDE, *Dalla «Gazzetta Musicale di Napoli» all'«Archivio musicale»: orientamenti e tendenze della stampa periodica musicale napoletana della seconda metà dell'Ottocento*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale, Atti del convegno, Morcone, 19-21 aprile 1990*, a cura di Rosa Cafiero e Marina Marino, Jason Editrice, pp. 499-564.

11 Cfr. ALFREDO TARALLO, *Circoli e associazioni musicali a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento. Premesse per un'indagine su una fruizione alternativa*, «Musica/Realtà», 44 (1994), pp. 121-134; ALFREDO TARALLO, *Ancora su circoli musicali e mecenati nella Napoli postunitaria*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale cit.*, pp. 441-467.

12 Ferdinando Bonamici (Napoli, 1827 – ivi, 1905), pianista e compositore, fu allievo di Guglielmo Nacciarone e Ernesto Coop. Nel 1863 fondò il Circolo Bonamici che, attivo fino al 1867, svolse un'importante funzione di diffusione del repertorio strumentale classico, in particolare pianistico. Nella sua produzione, rivolta principalmente al pianoforte, spicca il metodo *La giornata del pianista* costituito di sette raccolte di sonatine tutte derivate da temi d'opera.

13 Il regolamento, le attività del circolo e i suoi orientamenti sono rinvenibili attraverso la lettura del «Monitore del Circolo Bonamici», organo ufficiale dell'istituzione, pubblicato dalla Tipografia partenopea dal 1865 al 1867. Si consulti anche RENATO DI BENEDETTO, *Il Circolo Bonamici e il "Primo Congresso Musicale Italiano"* in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale cit.*, pp. 417-440.

14 «Napoli musicale», I/8 (1868), p. 3; «Napoli musicale», II/11 (1869), pp. 2-3.

15 «La Musica», III/13 (1878), p. 3.

16 Cfr. UVIETTA, *Aspetti stilistici del Trio con pianoforte cit.*, p. 286.

17 Al violoncellista Gennaro Giarritiello (Napoli, 1839 – ivi, 1874) è dedicato il *Trio sull'opera La sonnambula*. Allievo di Gaetano Ciandelli, Giarritiello fu un musicista molto noto ed apprezzato il cui nome compare con estrema frequenza nelle testate musicali partenopee del tempo, sia nei programmi di concerti privati che pubblici. Accanto a De Meglio compare tra gli interpreti del *Trio fantastico sulla Lucia di Lammermoor*; cfr. «Gazzetta musicale di Napoli», XI/37 (1863), p. 149; «Gazzetta musicale di Napoli», XI /40 (1863), p. 162. Il suddetto *trio* è dedicato ad Antonio Panzetta (morto a Napoli nel 1871), primo violoncello del Teatro di San Carlo, della Reale Cappella e della Camera Palatina. Panzetta eseguì il *Trio sul Barbiere di Siviglia* in casa Jezzi nel 1869, in occasione di un concerto in onore di Rossini («Napoli musicale», II/11, 1869, pp. 2-3); al suo fianco era Ferdinando Pinto (Napoli, 1815 – ivi, 1880), violino solista al Teatro

di San Carlo e professore di violino al Reale Conservatorio di musica, al quale De Meglio dedicò il *Trio sull'opera Rigoletto*.

18 *Norma* andò in scena per la prima volta il 26 dicembre del 1831 al Teatro alla Scala di Milano.

19 L'esempio seguente, riferito al *Trio fantastico sull'opera Lucia di Donizetti*, è tratto da UVIETTA, *Aspetti stilistici del Trio con pianoforte* cit., p. 288.

20 L'opera donizettiana fu rappresentata per la prima volta al Teatro di San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835.

Fig. 1. Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Atto I.



Appendice Esempi musicali

Fig. 2. Vincenzo De Meglio, *Omaggio a Rossini. Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia*, bb. 1-14.

Allegretto marziale

pizz.

pp

pizz.

pp

ppp misterioso

6

7

ppp

ppp

pp



Fig. 3. Gioachino Rossini,
Il barbiere di Siviglia, Atto
I.

Fig. 4. Vincenzo De Meglio,
*Omaggio a Rossini. Trio
sull'opera Il barbiere di Sivi-
glia*, bb. 15-19.

Fig. 5. Vincenzo De Me-
glio, *Omaggio a Rossini*.
Trio sull'opera *Il barbiere*
di Siviglia, bb. 261-265.

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Violin I (Vl.), Violin II (Vlc.), and Piano (Pf.).

- System 1 (Measures 261-265):**
 - Vl. and Vlc.:** Both violins play a single eighth note in measure 261, followed by a whole rest for the remainder of the system.
 - Pf.:** The piano part begins with a *ppp* dynamic. It features a continuous triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a '3'.
- System 2 (Measures 266-267):**
 - Vl. and Vlc.:** Both violins play a half note in measure 266, followed by a half note in measure 267. The Vlc. part includes a melodic flourish in measure 267.
 - Pf.:** The piano part continues with the triplet pattern. In measure 267, the right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of eighth notes, both marked with a '3'.
- System 3 (Measures 268-269):**
 - Vl. and Vlc.:** Both violins play a half note in measure 268, followed by a half note in measure 269. The Vlc. part includes a melodic flourish in measure 269.
 - Pf.:** The piano part continues with the triplet pattern. In measure 269, the right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of eighth notes, both marked with a '3'.

Dynamic markings include *ppp* at the beginning and *cresc.* (crescendo) above the Vl. and Vlc. staves in the third system.

VI. *p con grazia* *ppp*

Vlc.

Pf. *pp*

VI.

Vlc.

Pf.

pizz.

Fig. 6. Vincenzo De Me-glio, *Trio sull'opera Rigo-letto*, bb. 166-170.

Fig. 7. Vincenzo Bellini,
Norma, Atto II.



Fig. 8. Vincenzo De Me-
glio, *Trio sull'opera Nor-
ma*, bb. 1-8.

VI.
Vlc.
Pf.

ff con brio

Fig. 9. Vincenzo De Me-glio, *Trio sull'opera Rigo-letto*, bb. 177-180.

VI.
Vlc.
Pf.

Fig. 10. Vincenzo De Me-
glio, *Trio sull'opera Rigo-
letto*, bb. 241-244.

The image displays a musical score for a Trio from Vincenzo De Meglio's opera *Rigoletto*, measures 241-244. The score is arranged in two systems, each featuring three staves: Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano (Pf.).

First System (Measures 241-242):

- Violin (Vl.):** Treble clef, playing a series of eighth-note chords. The dynamic marking is *fff con forza*.
- Viola (Vc.):** Bass clef, playing a series of eighth-note chords. The dynamic marking is *fff con forza*.
- Piano (Pf.):** Grand staff (treble and bass clefs), playing a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes. The dynamic marking is *fff con forza*.

Second System (Measures 243-244):

- Violin (Vl.):** Treble clef, continuing the eighth-note chordal pattern.
- Viola (Vc.):** Bass clef, continuing the eighth-note chordal pattern.
- Piano (Pf.):** Grand staff, continuing the complex rhythmic pattern.

The musical score is for a piano trio. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the Viola (Vlc.) and Piano (Pf.) parts. The Viola part has a 'pp' dynamic. The Piano part has a 'pp' dynamic. The second system shows all three parts: Violin (VI.), Viola (Vlc.), and Piano (Pf.). The Violin part has a 'pp' dynamic. The Viola part has a 'pp' dynamic. The Piano part has a 'ppp leggerissimo' dynamic and is marked '8va'.

Fig. 11. 1 Vincenzo De Meglio, *Omaggio a Rossini. Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia*, bb. 227-228.

Fig. 11. 2 Vincenzo De Meglio, *Omaggio a Rossini. Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia*, bb. 229-230.

The image displays two systems of a musical score for a Trio. The first system (bb. 229-230) features three staves: Violin I (VI.), Violin II (Vlc.), and Piano (Pf.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Violin parts play a melodic line with a crescendo and decrescendo (dim.) marking. The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment with a crescendo and decrescendo marking. The second system continues the piece, with the Violin parts playing a more active, rhythmic pattern and the Piano part providing a steady accompaniment. The key signature remains two sharps, and the time signature is 3/4. The Piano part includes the instruction 'con somma delicatezza' (with the greatest delicacy) and a decrescendo marking. The Violin parts also include a decrescendo marking.

Norma

Te - ne - ri, te - ne - ri fi - gli... es - si, pur

Pf.

Fig. 12. Vincenzo Bellini, *Norma*, Atto II.

N.

dian - zi de - li - zia mi - a

Pf.

VI.

fff tutta forza con somma passione

Vlc.

fff tutta forza con somma passione

Lo stesso tempo

Pf.

fff tutta forza con somma passione

VI.

pp con calma

Vlc.

pp con calma

Pf.

ppp *veloce leggero*

Fig. 13. Vincenzo De Me-
glio, *Trio sull'opera Nor-
ma*, bb. 145-163.

Fig. 14. Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, Atto II.

Enrico

Ah! è mio san - gue, l'ho tra -

p leggero

Pf.

E.

di - ta: el - la sta tra mor - te e

E.

vi - ta ah che spe - gne-re non

Pf.

Andante sostenuto

8^{va}

leggero

ppp legato

Pf.

VI.

Vlc.

Pf.

ppp

rem.

pp

cresc.

Fig. 15. Vincenzo De Meglio, *Trio fantastico sull'opera Lucia di Donizetti*, bb. 1-11.