

FRANÇOIS DE MÉDICIS

Le convenzioni operistiche nel XVIII secolo e le opere liriche di Mozart

1. *Opera seria, opera buffa, "Singspiel" e altri generi.*

L'opera occupa una posizione centrale nella produzione di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91): ha undici anni quando affronta per la prima volta questo genere con *Apollo et Hyacinthus* (1767), e per il resto della sua vita sarà sempre impegnato in progetti drammatici. Per i compositori di quest'epoca l'opera offre una cospicua fonte di reddito e rappresenta un trampolino difficile ma efficace verso la notorietà. L'attrazione di Mozart per questo genere è accresciuta dalla viva passione provata fin dalla più tenera giovinezza, quando le sue *tournées* di fanciullo prodigio gli permettevano di frequentare i teatri d'opera più famosi d'Europa, di sentire le voci più belle e di incontrare i compositori più illustri della sua epoca. Queste esperienze determinanti stimolano in Mozart l'acquisizione delle doti indispensabili alla pratica della scrittura operistica, quali la conoscenza dei limiti e delle esigenze proprie della scrittura vocale, il dominio degli stili e delle convenzioni delle diverse tradizioni nazionali, la conoscenza delle lingue in uso nei generi importanti (il francese, l'italiano e il tedesco) e lo sviluppo di un incomparabile senso dell'effetto drammatico che gli permetterà di creare opere annoverate oggi fra i più brillanti successi della storia operistica.

Le opere di Mozart adottano le convenzioni associate a diversi generi operistici, definiti secondo una tradizione nazionale specifica e secondo il carattere del libretto (serio, comico o leggero). Nel XVIII secolo, la conoscenza delle convenzioni è cruciale per il compositore poiché esse spesso condizionano la ricezione dell'opera da parte del pubblico e dei committenti. I principali generi praticati all'epoca sono l'opera seria e buffa di scuola italiana, l'opera tedesca di carattere leggero o *Singspiel*, le forme di opera seria e leggera praticate in Francia (*tragédie lyrique* e *opéra comique*) e la *ballad opera*, un genere di teatro musicale leggero e parodistico prodotto in Inghilterra. Le opere di Mozart si collocano nei tre generi principali dell'opera seria, dell'opera buffa e del *Singspiel* (cfr. tab. 1). Tuttavia quattro opere drammatiche del compositore sfuggono a queste categorie e si collegano a generi minori: *Apollo et Hyacinthus* è un intermezzo scolastico in latino, destinato a intercalare gli atti di una commedia in quella lingua. Le altre tre, *Ascanio in Alba* (1771), *Il sogno di Scipione* (1772) e *Il Re pastore* (1775),

Tabella 1.

Classificazione per generi delle opere di Mozart.

Opera seria italiana	Opera buffa italiana	Singspiel tedesco	Altri generi
<i>Mitridate, Re di Ponto</i> (1770)	<i>La finta semplice</i> (1768)	<i>Bastien und Bastienne</i> (1768)	<i>Apollo et Hyacinthus</i> (1767)
<i>Lucio Silla</i> (1772)	<i>La finta giardiniera</i> (1775)		<i>Ascanio in Alba</i> (1771)
<i>Idomeneo, Re di Creta</i> (1781)		<i>Zaide</i> ** (1780) \	<i>Il sogno di Scipione</i> * (1772)
	<i>L'oca del Cairo</i> ** (1783)	<i>Die Entführung aus dem Serail</i> (1782)	<i>Il Re pastore</i> * (1775)
	<i>Lo sposo deluso</i> ** (1784)		
	<i>Le nozze di Figaro</i> (1786)	<i>Der Schauspieldirektor</i> (1786)	
	<i>Don Giovanni</i> (1787)		
	<i>Così fan tutte</i> (1790)		
<i>La clemenza di Tito</i> * (1791)		<i>Die Zauberflöte</i> (1791)	

* Opere basate su libretti di Metastasio

** Opere incomplete

si collocano nel genere della serenata. Si tratta di un divertimento di corte prossimo alla cantata o all'oratorio per l'assenza della messa in scena, ma con un elemento drammatico dal momento che non vi è un narratore e i cantanti rappresentano ciascuno un personaggio diverso [su questi quattro lavori mozartiani cfr. Massin 1991, pp. 30, 132, 148-49, 325-26].

Questi diversi generi sono tutti costituiti da una serie di numeri in maggioranza cantati. I brani puramente strumentali, piuttosto rari, si limitano in genere all'*ouverture* e a interludi occasionali (marce, brevi danze), per quanto alcune opere comprendano scene di balletto piuttosto sviluppate. Vengono impiegate due forme di canto, già coesistenti fin dalle origini dell'opera italiana ai primi del Seicento: un tipo di canto più lirico, associato a forme più compatte, convenzionali, che compare nelle arie solistiche o nei pezzi d'assieme (cioè nei brani vocali per due o più voci), e il recitativo, una forma di declamazione musicale dalla costruzione più libera. Quando il recitativo è accompagnato unicamente dagli strumenti che realizzano gli accordi sulla base di un basso cifrato, lo si chiama "recitativo semplice" o "secco" (un'espressione dalla connotazione peggiorativa creata nell'Ottocento [Rice 1991, p. 27]), e quando è accompagnato dall'orchestra per produrre un effetto drammatico più intenso lo si chiama "recitativo accompagnato" o "strumentato" o, come si diceva frequentemente all'epoca, "obbligato".

La *tragédie lyrique* francese è nota per praticare una scrittura particolare che spesso alterna senza interruzioni brani di recitativo e di canto lirico. Nelle altre tradizioni operistiche le arie solistiche e i brani d'insieme sono generalmente distinti, ben separati, e collegati fra loro dal recitativo semplice o da dialoghi parlati. È quanto si definisce come "opera a numeri", perché ogni brano è identificato da un numero diverso. Questo tipo d'opera si distingue dai drammi lirici *durchkomponiert* scritti nell'Ottocento da Wagner, nei quali la musica costituisce un flusso ininterrotto, una "melodia infinita" che evita ogni cadenza conclusiva prima della fine degli atti.

La maggior parte delle opere di Mozart si collega ai due grandi generi italiani, l'opera seria e la buffa. Ciò non sorprende, considerato che l'Italia, culla del genere operistico ai primi del Seicento, incarna la tradizione nazionale più prestigiosa del secolo successivo. Il suo repertorio gode di una larga diffusione grazie al contributo di compositori italiani e stranieri, attivi sia in Italia sia fuori dalla penisola: Tommaso Traetta, Niccolò Jommelli, Niccolò Piccinni, Antonio Salieri, Giovanni Paisiello, Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse, Joseph Haydn, Johann Christian Bach, ecc. Nessun'altra tradizione nazionale vanta una tale diffusione, neppure la prestigiosa *tragédie lyrique* francese.

Se la comparsa dell'opera buffa precede quella dell'opera seria, la separazione dei generi comico e serio non s'impone che intorno al 1720. In origine i due generi potevano mescolarsi in una stessa opera. Molte opere del

Seicento testimoniano di questa combinazione, come nel caso della scuola veneziana: si pensi all'inserimento di episodi comici nell'*Incoronazione di Poppea* (1642) di Monteverdi (la scena v dell'atto II che presenta i servitori Valletto e Damigella), e nel *Giasone* (1649) di Francesco Cavalli (nelle scene dove compare il nano balbuziente Demo). L'affermazione dell'opera seria è il risultato di una riforma intrapresa da librettisti che bandiscono dal testo ogni elemento comico, e accolgono una serie di regole in reazione a quelle che percepiscono come le "stravaganze" dell'opera barocca, con le sue storie ridondanti, complicate, il suo gusto per le manifestazioni sovvrannaturali, gli effetti speciali e il complesso macchinario scenico. I riformatori tentano di innalzare la qualità letteraria di questo genere adottando gli ideali teatrali classici dedotti dalla *Poetica* di Aristotele (un trattato lacunoso dall'interpretazione talvolta problematica) e illustrati dettagliatamente dalla tragedia in prosa del Seicento francese (Racine e Corneille). Le opere di Mozart si distinguono dalle convenzioni iniziali dell'opera seria per numerose libertà, inquadrabili nell'ininterrotto movimento riformatore che questo genere conosce verso la fine del Settecento.

Lo sviluppo dell'opera comica italiana si produce all'inizio del XVIII secolo e sembra legato a una sorta di compensazione. In effetti si conoscono esempi di opera buffa databili già verso metà Seicento, ma il successo di questo genere rimase modesto finché l'opera seria non eliminò del tutto dai suoi libretti l'elemento comico. Si vedono allora coesistere due tipi di opera comica: l'intermezzo e l'opera buffa pienamente sviluppata [Sadie 1989, pp. 78-85]. L'intermezzo è un breve divertimento umoristico, con pochissimi personaggi (spesso soltanto due), e generalmente si suddivide in due parti, così da poterlo rappresentare durante le pause che separano i tre atti dell'opera seria - donde il nome di intermezzo. Un buon esempio di questo genere drammatico è la famosa *Serva padrona* (1733) di Pergolesi, il cui successo scatenò in Francia un clamoroso conflitto fra i partigiani dell'opera buffa italiana e quelli della *tragédie lyrique* francese, passato alla storia sotto il nome di *Querelle des Bouffons* (1752-54). Accanto all'intermezzo coesiste una forma più sviluppata di opera buffa, con un maggior numero di personaggi e una durata comparabile a quella dell'opera seria. I contributi di Mozart al genere dell'opera comica tedesca, o *Singspiel*, sono contemporanei agli sforzi intrapresi per stimolare una tradizione operistica specificamente tedesca. Nel XVII secolo si assiste a numerosi tentativi di stabilire un'opera nazionale sul suolo tedesco, tentativi che coinvolgono compositori illustri come Heinrich Schütz, le cui opere sono sfortunatamente tutte perdute e non produssero un seguito diretto. Il *Singspiel* nasce a Vienna intorno al 1710 al *Kärtnertortheater*, dove la compagnia di Hanswurst e Stranitzky presenta spettacoli che combinano parodia e musica (canzoni, danze, musiche di scena, e talvolta balletti completi [*ibid.*, pp. 86-87]). Bisogna attendere la fine del Settecento perché questa tradizione, vivificata dagli

incoraggiamenti dell'imperatore Giuseppe II (che fonda il *Singspiel* nazionale tedesco) e dai contributi di compositori importanti come Carl Ditters von Dittersdorf e Mozart, prenda vigore e produca le prime opere importanti [Bauman 1987, pp. 3-11]. In seguito tale tradizione prosegue e si trasforma con Ludwig van Beethoven (il cui *Fidelio* assimila l'influenza dell'*opéra-à-sauvetage* francese), per dare vita all'opera romantica tedesca con Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Heinrich August Marschner ed Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

All'origine il *Singspiel* subisce l'influenza della *ballad opera* inglese e dell'*opéra comique* francese e come loro si distingue dall'opera italiana per l'assenza del recitativo semplice, e per la mescolanza di brani di musica vocale e strumentale con dialoghi parlati. Il *Singspiel* mozartiano conserva sempre la convenzione dei dialoghi parlati, che sussiste fino agli inizi dell'opera romantica (come nel *Freischütz* di Weber), ma assorbendo, come vedremo, tutte le risorse musicali dell'opera buffa.

2. La codificazione dell'opera seria attorno al 1720.

La riforma che, negli anni attorno al 1720, dà origine all'opera seria s'ispira in primo luogo all'estetica dell'Accademia d'Arcadia. La codificazione che ne deriva è influenzata anche da altri fattori quali la teoria barocca degli affetti e la passione del pubblico per il bel canto e le prodezze vocali, in particolare quelle dei castrati.

L'Arcadia raggruppa intellettuali che sostengono una riforma della letteratura italiana da attuarsi per mezzo di ideali neoclassici ispirati alla *Poetica* di Aristotele e all'estetica della tragedia francese in prosa. Fra i più eminenti librettisti influenzati da questo movimento si annoverano Apostolo Zeno (1668-1750) e soprattutto Pietro Metastasio (1698-1782) [Rice 1991, pp. 16-18; Sadie 1989, pp. 71-73].

Nello sforzo di avvicinarsi agli ideali dell'Arcadia, Zeno elimina dai suoi libretti gli episodi comici e le componenti di sovrannaturale e di meraviglioso frequentemente rinvenibili nell'opera barocca. Egli adotta la regola delle tre unità aristoteliche: l'unità di tempo impone che l'azione si svolga in un lasso temporale circoscritto, entro le ventiquattr'ore; l'unità di luogo confina l'azione in un solo luogo e nei suoi immediati dintorni; e l'unità d'azione riduce l'importanza delle storie parallele per concentrarsi sull'intreccio principale.

Metastasio prosegue questa riforma con libretti che serviranno di base per la codificazione di un'opera seria rigorosa, la cui influenza e diffusione sono tali da farla denominare talvolta "opera metastasiana". I suoi ventisette libretti d'opera seria conquistano nel XVIII secolo un prestigio ineguagliato: vengono musicati più di ottocento volte (alla lettera o con rimaneg-

trasforma per assomigliare sempre piú alla forma-sonata [Rosen 1988, trad. it. pp. 51-75]. Altre libert  sono il risultato dell'influenza della *tragédie lyrique* e dell'opera buffa e producono una forma ibrida di opera seria, qualificata talvolta come opera seria "riformata". Per poter rendere conto dell'influenza dell'opera buffa sull'opera seria riformata, esamineremo anzitutto le convenzioni del primo genere, per poi descrivere le realizzazioni di Mozart nel secondo.

3. *L'opera buffa e il "Singspiel" nel XVIII secolo.*

Parallelamente all'opera seria, l'opera buffa si sviluppa con una drammaturgia e un'organizzazione musicale proprie, e serve da laboratorio per mettere a punto nuovi generi di struttura e di organizzazione tonale piú adatti ad articolare i rapidi e frequenti mutamenti di situazione dell'opera buffa. L'evoluzione dell'opera comica tedesca segue in un primo momento un corso differente da quello della sua omologa italiana, ma le si avvicina bruscamente alla fine del Settecento, quando i *Singspiele* di compositori influenti come Mozart e Dittersdorf adottano convenzioni molto simili a quelle dell'opera buffa [Horsley 1988, pp. 35-47, 228-32]. Questa grande somiglianza giustifica la nostra scelta di discutere insieme dell'opera buffa e del *Singspiel* mozartiano.

I personaggi e le situazioni dell'opera buffa si ispirano alle convenzioni della commedia dell'arte, forma di teatro parzialmente improvvisato da personaggi stereotipati, quali Pantalone, libidinoso uomo maturo, il Dottor Graziano, pedante e pretenzioso, o Arlecchino, sfacciato popolano [Carter 1987, p. 14]. I libretti, ambientati nella contemporaneit  e ritraenti una societ  mista di borghesi, servi, nobili e contadini, contrastano fortemente con le storie serie, ambientate nell'antichit  e rappresentanti gli intrighi di palazzo di potenti personaggi lontani dalla realt  sociale degli spettatori settecenteschi.

L'organizzazione musicale si adatta allo stile vivace e senza pretese della commedia e cerca di rispecchiare il suo spirito pungente e parodistico. Le arie di bravura e le interminabili arie col da capo dell'opera seria sono rimpiazzate da arie piú brevi, piú leggere, che abbandonano le convenzioni dell'aria di sortita e adottano uno stile flessibile atto a creare effetti a sorpresa. Brani d'assieme a organico variabile permettono di descrivere la complessa interazione dei personaggi, l'evoluzione dei loro atteggiamenti e dei loro sentimenti individuali, e le rispettive reazioni di fronte agli improvvisi mutamenti di situazione.

Prima del 1720, i cantanti di opera buffa sono apprezzati anzitutto per la precisione del loro senso teatrale, e le esigenze vocali delle loro arie sono meno sviluppate di quelle dei cantanti di opera seria. La preoccupazione

della verosimiglianza comporta l'abbandono della voce di castrato, tanto apprezzata nell'opera seria, e l'inclusione di una voce generalmente assente in quest'ultima, quella di basso, la cui importanza dà addirittura origine a un ruolo-tipo, il basso buffo, che si ritrova anche nel *Singspiel*, come l'Osmin in *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart.

A partire dal 1720, l'evoluzione dell'opera buffa produce commedie più sofisticate che trascendono il semplice elemento burlesco grazie alla varietà dei personaggi comici (chiamati anche "parti buffe") e dei personaggi seri (o "parti serie"). Le arie di bravura e occasionalmente l'aria col da capo sono reintegrate per caratterizzare i ruoli nobili. Per esempio, nel *Don Giovanni* i personaggi comici delle classi popolari cantano arie semplici, come «Notte e giorno faticar» di Leporello (servitore di Don Giovanni), e le arie «Ho capito» e «Batti, batti, o bel Masetto» di Zerlina e Masetto (la coppia contadina). Viceversa, le arie più elaborate e virtuosistiche, riprese direttamente dallo stile serio, sono riservate alle parti serie, come «Il mio tesoro intanto», «Non mi dir, bell'idol mio», o «Mi tradí quell'alma ingrata», cantati rispettivamente dai tre personaggi nobili di Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira. Mozart utilizza lo stesso procedimento nel *Singspiel*, come ad esempio in *Die Entführung aus dem Serail*, dove affida l'aria semplice e vivace «Welche Wonne, welche Lust» alla servetta Blonde, e per la nobile Costanza scrive «Martern aller Arten», una grande aria di bravura trattata come aria di sortita e in forma derivata dall'aria col da capo.

Il fascino per lo studio dei rapporti sociali nell'opera buffa appare allo stesso modo nella frequente tendenza a utilizzare un "personaggio misto" o di "mezzo carattere" come molla dell'azione. Questo ruolo caratterizza un personaggio che entra in conflitto con la gente del suo stesso ceto, declassandosi e adottando un comportamento inadeguato al suo rango sociale. È il caso di Don Giovanni, il personaggio eponimo dell'opera, che tenta di sedurre la villanella Zerlina, o quello del Conte di Almaviva nelle *Nozze di Figaro*, che tenta di conquistare la cameriera Susanna (*ibid.*, pp. 14-15).

Importanti modifiche nell'ambito dell'opera buffa concernono anche la scrittura musicale e richiedono sviluppi tecnici più spinti. Sul piano armonico, lo stile classico adotta una nuova concezione dell'organizzazione tonale fondata sul potere drammaturgico della modulazione. Viene anzitutto stabilita la tonalità d'impianto, poi la modulazione a una tonalità relativa produce una tensione, e infine una forma di soluzione strutturale emerge dal ritorno (integrale o parziale) del materiale originale nella tonalità di partenza. Questa soluzione armonica fornisce un utile quadro dinamico per articolare musicalmente lo sviluppo di un'azione drammatica.

Inoltre, l'opera comica italiana vede emergere un nuovo tipo di struttura semplice, generalmente omofonica, dotata di grande flessibilità ritmica e di una stupefacente capacità di rinnovamento del materiale motivico. Questo genere di scrittura è d'importanza cruciale per l'estetica dell'ope-

ra buffa, perché la sua grande malleabilità fa esplodere la staticità dei sentimenti espressi nell'aria col da capo. Essa permette di sottolineare i colpi di scena e i rapidi e numerosi cambiamenti di situazione dei libretti comici. Allo stesso modo questa scrittura gioca un ruolo fondamentale nello sviluppo dello stile classico, perché, insieme alla nuova concezione dinamica del quadro tonale, costituisce uno degli elementi primordiali della forma-sonata, su cui si modella la maggioranza delle opere della scuola di Vienna (Haydn, Mozart, Beethoven) [per una discussione delle proprietà drammaturgiche dell'organizzazione tonale e della flessibilità delle strutture classiche cfr. Rosen 1971, trad. it. pp. 47-49, 63-112, e, in questo stesso volume, il saggio di Enrico Fubini, *Forma-sonata e melodramma*, alle pp. 682-97].

4. *Un brano esemplare.*

L'analisi dell'aria di Tamino «Dies Bildnis ist bezaubernd schön» nel primo atto della *Zauberflöte* illustra la potenza di espressione drammatica di cui è capace questa scrittura all'apogeo dello stile classico. In quest'aria il principe Tamino s'innamora di una donna che non ha mai incontrato, Pamina, alla semplice vista del suo ritratto. La forma è diversa da quella dell'aria col da capo e, contrariamente a quanto avviene nelle arie dell'opera seria tradizionale, la musica non esprime un'emozione uniforme o due emozioni contrastanti, ma modula e si trasforma per seguire le minime sfumature dei sentimenti espressi.

Il brano adotta un'organizzazione tonale tripartita, tipicamente classica, che permette di articolare lo sviluppo drammatico: la sezione A afferma la tonica alle battute 1-15 (cfr. fig. 1, p. 672), la sezione B introduce nuovo materiale contrastante nella tonalità di dominante alle battute 16-34; poi, dopo una transizione che prepara il ritorno della tonalità principale alle battute 34-44, il materiale iniziale è oggetto di una ripresa parziale (privato dell'*incipit* del tema) nella tonalità d'impianto alle battute 45-63. Questo tipo di organizzazione tonale è fundamentalmente diverso da quello che regge lo stile tardo-barocco, caratterizzato dall'aria col da capo. In quest'ultimo caso, compito della modulazione è quello di creare un effetto di contrasto senza instaurare tensione. In Mozart la modulazione richiede viceversa una forma di risoluzione, e l'ultima sezione nella tonalità principale non segna una semplice ripetizione, un ritorno allo stato iniziale, ma costituisce una forma di risoluzione strutturale. L'organizzazione tonale permette di articolare una progressione drammatica, in cui la conclusione del brano costituisce un superamento e una forma di soluzione in rapporto alla situazione di partenza. Il testo di quest'aria mozartiana, sezionato in funzione della forma, permetterà di spiegare in che modo l'evoluzione dinamica della forma sia coordinata con lo svolgimento drammatico:

Mozart, aria di Tamino «Dies Bildnis ist bezaubernd schön»:
Sezionamento del testo in funzione della forma

- A (I): 1. Dies Bildnis ist bezaubernd schön
 2. wie noch kein Auge je gesehn!
 3. Ich fühl' es, wie dies Götterbild
 4. mein Herz mit neuer Regung füllt.
- [1. *Questo ritratto è meravigliosamente bello
 come mai se ne videro!*
 2. *Lo sento, davanti a questa immagine divina*
 3. *il mio cuore si colma di nuova emozione.*
 4.]
- B (V): 5. Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,
 6. doch fühl ich's hier wie Feuer brenne.
 7. Soll die Empfindung Liebe sein?
 8. Ja, ja! Die Liebe ist's allein.
- [5. *Cosa sia, in verità, non lo so dire,*
 6. *ma lo sento bruciare come un fuoco.*
 7. *Questo sentimento sarà l'Amore?*
 8. *Sì, sì! Può essere solo l'Amore.*]

Ritranzizione (V -> I):

9. O wenn ich sie nur finden könnte!
 10. O wenn sie doch schon vor mir stände!
 11. Ich würde... würde... warm und rein...
 12. Was würde ich?
- [9. *O se solo la potessi trovare!*
 10. *Oh se fosse già dinnanzi a me!*
 11. *Io farei... farei... con calore e purezza...*
 12. *Cosa farei?]*
- A' (I): 13. Ich würde sie voll Entzücken
 14. an diesen heissen Busen drücken,
 15. und ewig wäre sie dann mein!
- [13. *Pieno di incanto*
 14. *la stringerei al mio petto ardente,*
 15. *e allora sarebbe per sempre mia!]*

L'aria mostra Tamino nell'atto di riflettere spontaneamente sui sentimenti ispiratigli dal ritratto e d'interrogarsi sulle azioni che è opportuno intraprendere in queste circostanze. In questo brano l'espressione dinamica del sentimento si distingue dalla staticità delle arie barocche in due modi: anzitutto l'aria di Tamino è attiva, mostra un personaggio che *si sta* innamorando. Inoltre, la precisa natura del sentimento amoroso di Tamino è svelata un poco per volta, in modo da amministrare gli effetti di sorpresa. La progressione drammatica descritta dalle riflessioni a voce alta di Tamino è contrassegnata da due domande, e le risposte del cantante aiutano ogni volta a caratterizzare meglio la natura del sentimento descritto.

La sezione A contiene una presa d'atto: la contemplazione del ritratto suscita in Tamino una nuova emozione (v. 4). Nella sezione B, i versi 5-6 presentano un'analisi di questo sentimento e introducono una prima domanda, e la risposta che identifica il sentimento amoroso (vv. 7-8). In effetti, la strofa della sezione B contiene per l'ascoltatore una rivelazione che illustra lo stato emotivo di Tamino: se il giovane in un primo tempo non riconosce il turbamento dell'amore è perché non l'ha mai provato, e solo l'introspezione e la certezza interiore lo conducono a identificare questo nuovo sentimento. Lo spettatore realizza allora che Tamino ama per la prima volta. La rivelazione che si produce sul piano testuale nella sezione B non giunge a caso, ma è coordinata con la tensione prodotta dalla sezione alla dominante.

Nella ritransizione alla tonica, la certezza di provare amore conduce naturalmente Tamino a immaginare quali azioni intraprendere per dare seguito a questo sentimento, e ciò sfocia in una nuova domanda (vv. 9-12). La relativa risposta nella sezione A' aiuta a sua volta a caratterizzare il sentimento di Tamino. Pur accordando un posto al trasporto fisico, questa risposta non esprime un infiamarsi passeggero dei sensi, un'esaltazione puramente carnale, ma traduce un sentimento nobile e puro che aspira a durare in eterno. La soluzione strutturale prodotta nella sezione A' dal ritorno di una parte del materiale iniziale nella tonalità d'impianto è così sincronizzata con una nuova forma di rivelazione nel testo, che completa la caratterizzazione del sentimento descritto nell'insieme dell'aria.

L'effetto di punteggiatura creato dalle cadenze aiuta ad articolare il piano tonale e si attiene molto strettamente alla punteggiatura del testo, rafforzando in questo modo il parallelismo che unisce la struttura tonale e la progressione drammatica. Così la prima cadenza conclusiva, una cadenza perfetta che segna da vicino la fine della sezione A (battuta 15), coincide con la fine della prima frase del testo. Le due frasi interrogative sono segnate ogni volta da cadenze sulla dominante (battute 25 e 43) con effetto interrogativo, e vengono seguite ogni volta da affermazioni che terminano con cadenze più conclusive: una cadenza sospesa e una cadenza perfetta dopo la prima affermazione (alle battute 29 e 34), e tre cadenze evitate seguite da una cadenza perfetta dopo la seconda affermazione (alle battute 54, 57, 59 e 61).

Oltre all'organizzazione tonale, un elemento capitale per l'emergenza dello stile classico e per l'articolazione di effetti comici risiede nell'utilizzo di un nuovo genere di struttura, abitualmente omofonica, segmentata in brevi frasi, che è dotata di una grande flessibilità ritmica e di una potente facoltà d'integrazione dei materiali motivici eterogenei. La sezione A di quest'aria offre una buona illustrazione di questo genere di scrittura (cfr. fig. 1). Le battute 1-15, corrispondenti alla prima frase del testo, sono costituite da un'introduzione strumentale di due battute, seguita da quattro

segmenti di 4 + 3 + 3 + 3 battute. Ogni gruppo illustra il senso delle parole con una diversa figura convenzionale: nel segmento che segue le due battute introduttive, i grandi salti della parte vocale esprimono la meraviglia prodotta dalla contemplazione del ritratto (battute 3 e 5 con il levare della battuta precedente). Nel raggruppamento successivo, il dialogo sensuale fra i sospiri dell'orchestra e le tenere appoggiature cromatiche della voce (battute 7-9) sembrano superare i pensieri di Tamino, mentre quest'ultimo inciampa nelle sue stesse parole alla ricerca di termini adatti a esprimere i suoi sentimenti amorosi («Ich fühl es, ich fühl es»). Gli ultimi due segmenti producono un effetto di pulsazione tramite l'alternanza fra le note del basso e gli accordi in controttempo (battute 10-11 e 13-14) e indicano la cadenza imposta al cuore di Tamino dal nuovo, misterioso sentimento («mein Herz»).

La brevità e la discontinuità dei segmenti, tipica dello stile classico, rende i rapporti di proporzione molto ben percettibili all'udito. Se certi temi classici presentano articolazioni binarie assai simmetriche (ad esempio con gruppi di otto battute che si dividono in gruppi di quattro, a loro volta suddivisi in segmenti di due), la flessibilità dello stile permette anche di generare strutture dalle proporzioni molto irregolari ma perfettamente coerenti, come in questo caso.

La varietà delle figure impiegate nei diversi frammenti ha per corollario una stupefacente invenzione tematica e una grande flessibilità ritmica. Come si è visto, tutti i segmenti, a eccezione degli ultimi due, sono fondati su temi diversi. Sul piano ritmico, la velocità dei cambiamenti armonici accelera gradualmente nel corso dei primi tre gruppi. L'armonia iniziale abbraccia tre battute, i due accordi seguenti si estendono successivamente su due battute, poi su una battuta, poi la sola battuta 7 presenta tre cambi d'armonia.

La proprietà più sorprendente della struttura classica è la sua capacità d'integrazione, che permette di evitare la disintegrazione e la dispersione, e mantiene una forma di coerenza attraverso la discontinuità del discorso, l'irregolarità del raggruppamento e del ritmo, e l'eterogeneità dei motivi. Questa integrazione è resa possibile dall'azione di diversi fattori coesivi, fra i quali uno dei più potenti risiede nell'organizzazione formale. Nell'aria di Tamino, le battute 3-15 definiscono una struttura di proposizione tipicamente classica (o "frase", secondo la terminologia di Schönberg [1967, pp. 20-24]), i cui tre segmenti producono una forma di integrazione tramite la loro complementarità sintattica: la presentazione stabilisce dei riferimenti, la continuazione li distorce o li elabora, poi la conclusione riporta una certa stabilità. Così, il segmento iniziale esprime una funzione introduttiva con un materiale motivico caratteristico, l'idea di base (battute 3-4), stabilendo come riferimento un gruppo di due battute. Alle battute 5-6 l'idea iniziale è ripresa con leggere varianti, in modo che la progressione

Figura 1.

Mozart, *Die Zauberflöte*, aria di Tamino, «Dies Bildnis ist bezaubernd schön», mis. 1-15.

Introduzione (2 mis.)

Presentazione (4 mis.)

Idea di base

Idea di base

Larghetto

Tamino

3

4

5

Dies Bild-nis ist be-zan-bernd schön, wie noch kein Au-ge je ge-

p

Mib:

I

I

v7

v7

Continuazione (3 mis.)

fram.

Conclusione 1 (3 mis.)

6

7

9

10

sehn! Ich fühl es, ich fühl es, wie dies Göt-ter-bild mein Herz mit

sfp

I

IV

v5⁶

IV

I⁶

v7

I⁶

IV

Conclusione 2 (3 mis.)

12

13

15

neu-er Re-gung- füllt, mein Herz mit- neu-er Re-gung- füllt.

v (6 7)

vii⁶5

v⁶5

I⁶

ii⁶

v (6 7)

I

Cad. Imperfetta

Cad. Autentica

che conduce dal primo al quinto grado sia controbilanciata da quella che conduce dal quinto al primo. La ripetizione variata dell'idea di base alle battute 5-6 rinforza così la funzione di presentazione in più modi: favorisce l'assimilazione del materiale motivico caratteristico, conferma l'instaurazione del gruppo di base di due battute e ribadisce la tonalità d'impianto prolungando l'armonia di tonica. Il prosieguito produce un effetto di intensificazione attraverso l'accelerazione del ritmo armonico, l'impiego di note cromatiche e la frammentazione della lunghezza dei segmenti, che passano da due a una battuta. Nei due gruppi finali (battute 10-12 e 13-15) il ritmo armonico si stabilizza, una progressione cadenzale conferma la tonica iniziale e produce una funzione conclusiva, sospesa la prima volta e poi condotta a termine la seconda.

5. *Il finale d'atto.*

La struttura e il quadro tonale classici possiedono un raggio d'azione molto esteso. Se hanno il potere di articolare un progresso drammatico su una scala tanto minima come la decina di battute di un tema o la sessantina di battute di un'aria, possono viceversa estendersi su molte centinaia di battute grazie allo sviluppo di più sezioni organicamente unificate, chiamate finali d'atto. All'origine, il finale è un breve concertato che crea un culmine d'intensità musicale alla fine di un atto, raggruppando l'insieme delle voci in organico. Questo procedimento conosce una formidabile espansione tramite l'annessione al finale dell'atto di una quota sempre crescente dell'atto stesso, per costituire negli anni intorno al 1760 un lungo passaggio dalla struttura a più sezioni, organizzata in maniera di grande crescendo musicale, che articola sul piano drammatico i colpi di scena e gli improvvisi cambi di situazione tipici di questa parte del libretto. Il finale è spesso descritto come un'opera nell'opera, nella misura in cui, nonostante per il suo intreccio si ricolleggi al resto, esso costituisce un'entità musicale e drammaturgica unitaria e autosufficiente [Rosen 1971, trad. it. pp. 350-51]. Uno dei più importanti librettisti di Mozart, Lorenzo Da Ponte, ha redatto un'eccellente descrizione di un finale d'atto, brillante di umorismo, che identifica molti fattori come responsabili degli effetti di unificazione e di intensificazione:

[Il] finale, che deve essere per altro intimamente connesso col rimanente dell'opera, è una specie di commediola o di picciol dramma da sé, e richiede un novello intreccio e un interesse straordinario. In questo principalmente deve brillare il genio del maestro di cappella, la forza de' cantanti, il più grande effetto del dramma. Il recitativo n'è escluso, si canta tutto; e trovar vi si deve ogni genere di canto. L'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso, lo strepitosissimo, con cui quasi sempre il suddetto finale si chiude; il che in voce

musico-tecnica si chiama la «chiusa» oppure la «stretta», non so se perché in quella la forza del dramma si stringe, o perché dà generalmente non una stretta ma cento al povero cerebro del poeta che deve scrivere le parole. In questo finale devono per teatrale domma comparir in scena tutti i cantanti, se fosser trecento, a uno, a due, a tre, a sei, a dieci, a sessanta, per cantarvi de' soli, de' duetti, de' terzetti, de' sestetti, de' sessantetti; e se l'intreccio del dramma nol permette, bisogna che il poeta trovi la strada di farselo permettere, a dispetto del criterio, della ragione e di tutti gli Aristotili della terra; e, se trovasi poi che va male, tanto peggio per lui [Da Ponte 1971, pp. 147-48].

Questa citazione descrive fedelmente la flessibilità della struttura interna del finale d'atto, con la sua serie di piccole sezioni (assolo, duetto, ecc.) di tempi e metri diversi, che si concatenano senza interruzioni. Da Ponte indica bene l'effetto di continuità che deriva dall'eliminazione del recitativo semplice, e l'effetto di intensificazione realizzato dall'accumulo dei personaggi e dall'accelerazione di tempo a fine percorso. Un altro importante fattore d'integrazione risiede nell'unificazione tonale del finale d'atto, la quale fa sí che esso sia interamente sotteso da una tonalità di riferimento con cui ha inizio e conclusione dopo aver toccato una serie di tonalità intermedie. L'unificazione del percorso tonale permette di articolare la progressione dell'azione con effetti di tensione e di soluzione simili a quelli osservati in scala minore nell'aria di Tamino.

Sul piano drammaturgico, il finale si situa a un punto di svolta dell'azione, che conduce a una forma di snodo (almeno nel finale dell'ultimo atto) o a un momento di estrema confusione. Un esempio particolarmente riuscito e famoso di quest'ultimo tipo di situazione è il finale che conclude l'atto II delle *Nozze di Figaro*, «Esci ormai, garzon malnato». Tutto il finale, di una lunghezza smisurata (circa mille battute, cioè intorno ai venti minuti di musica) e di uno stupefacente virtuosismo, è costruito come una sapiente e inestricabile meccanica fondata su un malinteso, che ingenera continue complicazioni e colpi di scena a ripetizione: all'inizio, la contessa e la sua cameriera Susanna sono occupate a travestire da donna il paggio Cherubino. Questa mascherata fa parte di una macchinazione che deve sorprendere il conte in flagrante delitto di infedeltà, per impedirgli di differire ulteriormente il matrimonio fra Susanna e Figaro, richiamandolo ai suoi doveri coniugali. Durante una breve assenza di Susanna, l'arrivo inopinato del conte, di pessimo umore perché sospetta che sua moglie abbia un appuntamento galante, forza Cherubino a chiudersi rapidamente in uno studiolo. Mentre il conte conduce via la consorte per cercare la chiave della stanza dov'è rinchiuso Cherubino, Susanna prende il posto del paggio e quest'ultimo si salva saltando dalla finestra. Al ritorno della coppia, la contessa rivela al conte che è Cherubino a nascondersi nello studio. Ne consegue una serie di colpi di scena: lo stupore del conte (e della contessa) quando Susanna esce dallo studio, l'imbarazzo delle due donne quando il giardiniere viene a lamen-

tarsi che un individuo ha calpestato i suoi fiori saltando dalla finestra, l'arrivo di Figaro che tenta di salvare il gioco fingendo di essere il fuggiasco, l'interrogatorio cui è sottoposto Figaro quando il giardiniere consegna al conte un foglio caduto dalla tasca del paggio, e infine, per portare la confusione al suo culmine, l'arrivo di altri personaggi dell'opera che vogliono impedire il matrimonio di Figaro a causa di un debito non pagato.

Questo finale illustra con brio tutte le convenzioni del genere. L'azione è ricondotta all'intreccio generale pur essendo in se stessa completa, l'accumulo progressivo dei personaggi in scena (che si conclude in un settimino) si associa a una crescente complicazione dell'intreccio: il finale s'inizia e si conclude nella tonalità di riferimento di *mi* bemolle maggiore, modulando per via lungo tutta una serie di tonalità intermedie; il punto di svolta, rappresentato dall'arrivo di Figaro, è segnalato dalla modulazione più repentina (alla terza minore, da *si* bemolle maggiore a *sol* maggiore); e tutta la parte finale raggiunge un'accelerazione vertiginosa (*Allegro assai, Con più moto, Più stretto*) che culmina in uno "stretto" di travolgente frenesia (*Prestissimo*).

Se quello di sfruttare le risorse dinamiche del quadro tonale a fini drammatici non è procedimento esclusivo di Mozart, quest'ultimo resta ineguagliato per la potenza degli effetti drammatici che ne deriva, e per l'ampiezza che vi instilla. D'altra parte, l'estensione del controllo delle relazioni tonali non si limita alle dimensioni del finale d'atto, ma copre intere opere in tutti i suoi lavori della maturità. A partire dall'*Idomeneo* tutte le opere di Mozart (a qualunque genere appartengano, serio, buffo o *Singspiel*) sono effettivamente scritte in una tonalità di riferimento, in cui l'opera ha inizio e conclusione.

6. Le riforme dell'opera seria in Mozart e nei suoi contemporanei.

Il risultato dell'evoluzione dell'opera seria a fine Settecento si allontana talmente dalla codificazione metastasiana che si è finito per collocarla abitualmente in una categoria distinta, definita come opera seria "riformata". Di tale genere non vi è tuttavia un modello unico, e i nuovi tratti che si discostano dalla tradizione metastasiana possono classificarsi a seconda della loro fonte. Certe modifiche risultano dall'evidente influenza di generi diversi dall'opera seria, soprattutto l'opera buffa e la *tragédie lyrique* francese: altri cambiamenti non rimandano in modo evidente a un genere esterno, ma sono forse dovuti a un semplice cambiamento di moda o a una trasformazione del gusto (che si manifestano talvolta simultaneamente in più generi operistici [Sadie 1989, pp. 74-77]). Le opere serie di Mozart, anche quando utilizzano un libretto di Metastasio, illustrano la varietà delle correnti d'influenza caratteristiche della tradizione dell'opera rinnovata.

Fra le trasformazioni generali che si possono imputare all'evoluzione dello stile e al rinnovamento delle mode, si nota l'abbandono parziale o totale della convenzione delle arie di sortita; l'adozione di nuove forme vocali, tra cui gli schemi a due sezioni, come il popolarissimo rondò (che Mozart utilizza tanto nell'opera buffa quanto nell'opera seria); la trasformazione della forma dell'aria col da capo che, pur conservando l'ideale dell'espressione di sentimenti omogenei, si adatta all'evoluzione dello stile classico, e si accosta per gradi alla forma-sonata fino a rendere irriconoscibile lo schema iniziale. Le arie delle opere serie di Mozart permettono di seguire le ultime tappe di questa evoluzione.

L'influenza dell'opera francese sull'opera seria riformata si manifesta principalmente nelle spettacolari realizzazioni sceniche. Nella *tragédie lyrique* da Lully a Rameau, ogni atto si conclude con una scena di grande pompa chiamata *divertissement* o *intermède*, che privilegia danze e cori, e coltiva gli effetti pittoreschi con una musica orchestrale descrittiva e allestimenti scenici spettacolari prodotti da sofisticate macchine teatrali. Taluni compositori attivi nei centri francofoni, come Tommaso Traetta a Parma e Niccolò Jommelli a Stoccarda, cominciano intorno al 1760 a includere effetti simili nell'opera seria [Rushton 1993, pp. 63-64]. Le opere italiane di Gluck scritte negli anni intorno al 1760 presentano così marcate convenzioni dell'opera francese che è preferibile collocarle nella tradizione della *tragédie lyrique* piuttosto che in quella dell'opera seria. Tuttavia esse hanno un'importante influenza sulla tradizione dell'opera seria riformata, ivi comprese le opere di Mozart.

Idomeneo (1781), il primo capolavoro operistico di Mozart che apre brillantemente la produzione della maturità, mostra una manifesta influenza della *tragédie lyrique*. Ciò si spiega in parte col desiderio del compositore di piacere al committente cui l'opera è destinata, l'elettore di Baviera Carlo Teodoro, noto per la sua francofilia [*ibid.*, p. 63]. L'*Idomeneo* sviluppa gli aspetti visivi grandiosi e opulenti cari alla *tragédie lyrique*, includendo effetti scenici impressionanti, balletti e cori (che svolgono un ruolo primario, commentando l'azione e partecipandovi attivamente). Fra le altre scene spettacolari, spicca la pantomima dell'atto I (scena VIII), in cui Nettuno appare sul mare, domina i venti impetuosi e calma i flutti. A Idomeneo implorante pietà, il dio del mare getta uno sguardo minaccioso, poi scompare dietro le onde. Alla scena VI dell'atto II si scatena una tempesta; l'irruzione del mostro marino terrorizza i lidi cretesi e strappa al coro clamori di orrore. Nell'ultimo atto, come si usa nella *tragédie lyrique*, l'opera si conclude con un balletto e una ciaccona.

A completare le convenzioni tipiche della *tragédie lyrique* in generale, si aggiungono numerose reminiscenze specificamente gluckiane: per esempio, la storia è fondata sul racconto di un sacrificio umano, come le due *Ifigénie* di Gluck, *Ifigénie en Aulide* e *Ifigénie en Tauride*. L'*ouverture* dell'opera

mozartiana si conclude con un motivo ripreso dall'*Ifigénie en Aulide*; la ciaccona ricorda quella della stessa opera; o ancora, l'uso di un gruppo di tromboni nella scena dell'Oracolo di Nettuno un effetto strumentale (che Mozart avrebbe sviluppato notevolmente nella scena della condanna di Don Giovanni), esce dritto dritto dall'*Alceste* [*ibid.*, p. 65].

Un'altra influenza che si fa sentire sull'opera seria riformata è quella dell'opera buffa. Essa si manifesta attraverso l'inclusione di concertati a organico variabile e di finali d'atto, nonché attraverso l'apertura a una maggiore varietà formale, che fa coesistere arie di taglio e di scrittura diversi con arie virtuosistiche più sviluppate e brevi brani semplici. È ciò che si osserva nella *Clemenza di Tito*, dove Mozart mescola arie virtuosistiche con altre intimiste, come l'impressionante «Parto, ma tu, ben mio» di Sesto e la toccante «S'altro che lacrime» di Servilia: egli vi utilizza forme chiuse che si concludono con il ritorno del materiale iniziale e s'avvicinano all'aria col da capo, e forme progressive che comportano uno o più cambiamenti di tempo. Le prime sono illustrate dall'aria di Tito «Se all'impero amici Dei», e le seconde dalla già menzionata aria di Sesto «Parto». La scelta delle forme non risponde solo a considerazioni di ordine musicale, ma contribuisce anche alla caratterizzazione dei personaggi: le forme chiuse, più tradizionali, sono generalmente associate a Tito e traducono la sua sicurezza, la sua tranquillità d'animo; le forme aperte sono viceversa legate ai cospiratori Vitellia e Sesto e contribuiscono a esprimere la loro ansietà e i loro tormenti. La *Clemenza di Tito* mostra anche l'inclusione dei concertati a organico variabile e del finale d'atto nel contesto dell'opera seria, come testimoniano il già citato duetto d'amore «Ah! Perdona al primo affetto» e il finale che conclude il primo atto.

7. Convenzioni dell'epoca e originalità di Mozart.

In linea di massima, studiare le convenzioni dei generi operistici nel Settecento permette di conoscere meglio il contesto in cui lavorò Mozart, e di valutare con più precisione l'originalità del compositore e il debito da lui contratto con la sua epoca. Se Mozart non si è rivelato un importante riformatore dell'opera come era stato Gluck, egli supera tuttavia i suoi contemporanei per un senso molto più raffinato del potenziale espressivo e drammaturgico dei mezzi musicali a sua disposizione, nonché per la complessità e la potenza di concezione delle sue realizzazioni. Una conoscenza insufficiente della produzione operistica settecentesca ha talvolta condotto a giudizi spuri o scorretti su Mozart. Per esempio, la mescolanza di elementi seri e comici nelle sue opere buffe, che nell'Ottocento l'aveva fatto paragonare a Shakespeare, non è unica di Mozart, ma costituisce un tratto tipico dei libretti buffi della sua epoca. D'altro canto, l'originalità di Mo-

zart in rapporto ai contemporanei appare nel virtuosismo di scrittura dei suoi finali d'atto la forma classica probabilmente piú complessa accanto a quella del concerto (un genere in cui Mozart si è allo stesso modo rivelato un maestro senza pari). Le opere di Mozart si distinguono anche per l'importanza della scrittura orchestrale e lo sfruttamento delle risorse drammatiche della forma astratta, che un'intensa pratica della musica strumentale aveva contribuito ad affinare.

Questo dominio della scrittura strumentale pura vale a Mozart un posto particolare nella storia della musica occidentale. Egli si rivela uno dei rari compositori ad aver raggiunto pari eccellenza nel campo della musica strumentale e di quella operistica. I piú grandi operisti, come Monteverdi, Verdi e Wagner, hanno scritto poca musica strumentale, un genere dove hanno anche avuto una mano meno felice. Le vette operistiche raggiunte da Mozart dipendono in parte dall'aver egli saputo fecondare il suo senso drammatico e la sua scrittura vocale con la sua scienza strumentale. La ricchezza della scrittura strumentale si fa sentire in diversi modi nelle sue opere teatrali: con il ruolo importante dell'orchestra, che non serve da semplice accompagnamento ma partecipa al dramma; con la raffinatezza dell'orchestrazione che fa nascere le atmosfere e rivela un genio di colorista; con la sottigliezza e il dominio della scrittura formale, sviluppata in generi quali la sinfonia e il quartetto d'archi, e messa al servizio di una potente concezione drammaturgica che amplia i sensi delle parole, crea personaggi in carne e ossa, commenta e approfondisce l'azione.

In Mozart, l'importanza della trama musicale conduce il compositore a sviluppare un'estetica che accorda la priorità alla musica, in completa opposizione alle concezioni dei grandi riformatori settecenteschi del genere, Metastasio e Gluck, che asserviscono la musica al testo. In una lettera al padre del 13 ottobre 1781 Mozart afferma:

E io non so. In un'opera la poesia deve essere assolutamente la figlia ubbidiente della musica. [...] Tanto piú un'opera deve piacere se l'impianto del testo è stato elaborato bene; ma le parole sono scritte unicamente in funzione della musica, senza mettere qua e là, per amore di qualche miserabile rima (le rime che, per Dio, si dica quel che si vuole, non contribuiscono affatto al valore di una rappresentazione teatrale, ma in compenso possono danneggiarla), parole o intere strofe che rovinano tutto il disegno del compositore; [...] L'ideale sarebbe che si incontrassero un buon compositore, che capisce il teatro ed è egli stesso in grado di combinare qualcosa, e un bravo poeta, come dire una vera fenice [Mozart 1962-75, trad. it. p. 220].

Ma, oltre ai tratti identificabili del contributo offerto da Mozart all'opera del Settecento, lo studio delle convenzioni operistiche permette di rivelare in controluce la parte d'ombra, la faccia nascosta di un'attività creatrice irriducibile alla sua epoca e che, pur esercitando il suo dominio sul pubblico, resta inesplicabile.

- Bauman, Th.
1985 *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 1987 *W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- Branscombe, P.
1991 *W. A. Mozart: Die Zauberflöte*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- Brown, B. A.
1995 *W. A. Mozart: Così fan tutte*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- Carter, T.
1987 *W. A. Mozart: Le nozze di Figaro*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- Da Ponte, L.
1971 *Memorie e altri scritti*, a cura di C. Pagnini, Longanesi, Milano.
- Dent, E. J.
1960 *Mozart's Operas: A Critical Study*, Oxford University Press, London (ed. it. *Il teatro di Mozart*, a cura di P. Isotta, Rusconi, Milano 1979).
- Durante, S.
1993 *Mozart and the Idea of Vera Opera: A Study of "La Clemenza di Tito"*, Tesi di dottorato, Harvard University, Cambridge Mass.
- Enn, M. R.
1990 *Mozart's Slow-Fast Rondo Arias: A Contribution to the Study of Aria Types 1770-1791*, Tesi di dottorato, University of British Columbia, Vancouver.
- Grout, D. J., e Williams, H. W.
1988 *A Short History of Opera*, Columbia University Press, New York, 3^a ed. (trad. it. *Breve storia dell'opera*, Rusconi, Milano 1985).
- Heartz, D.
1977-78 *The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», CIV, pp. 67-78.
1980-83 *Mozart and his Contemporaries: "La clemenza di Tito"*, in «Mozart-Jahrbuch», pp. 275-93.
1990 *Mozart's Operas*, a cura di Th. Bauman, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London.
- Horsley, P. J.
1988 *Dittersdorf and the Finale in Late-Eighteenth-Century German Comic Opera*, Tesi di dottorato, Cornell University, Ithaca N.Y.
- Hunter, M.
1999 *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton University Press, Princeton N.J.
- Jacobson, D.
1993 *Sonata form as a dramatic and unifying force in Mozart's vocal music*, in «Mozart-Jahrbuch», pp. 113-32.

- Massin, B.
1991 (a cura di), *Guide des opéras de Mozart*, Fayard, Paris.
- McClymonds, M. P.
1991 "La clemenza di Tito" and the Action-Ensemble Finale in Opera seria before 1791, in «Mozart-Jahrbuch», pp. 766-72.
- Mozart, W. A.
1962-75 *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, a cura di W. A. Bauer e O. E. Deutsch, 7 voll., Bärenreiter, Kassel (trad. it. in S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, Marsilio, Venezia 1990).
- Neville, D.
1986 *Mozart's "La Clemenza di Tito" and the Metastasian "opera seria"*, Tesi di dottorato, Cambridge University, Cambridge.
- Palisca, C. V.
1991 *Baroque Music*, Prentice Hall, Englewood Cliffs N.J.
- Platoff, J.
1984 *Music and Drama in the Opera Buffa Finale: Mozart and his Contemporaries in Vienna, 1781-1790*, Tesi di dottorato, University of Pennsylvania, Philadelphia Pa.
- Rabin, R. J.
1996 *Mozart, Da Ponte, and the Dramaturgy of Opera Buffa: Italian Comic Opera in Vienna, 1783-1791*, Tesi di dottorato, Cornell University, Ithaca N.Y.
- Rice, J. A.
1987 *Emperor and Impresario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater, 1790-1792*, Tesi di dottorato, University of California, Berkeley.
1991 *W. A. Mozart: La clemenza di Tito*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- Robinson, M.
1972 *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di G. Morelli, Marsilio, Venezia 1984).
- Rosen, Ch.
1971 *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Norton, New York - London; nuova ed. ampliata 1991 (trad. it. *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1979).
1988 *Sonata Forms*, Norton, New York - London 1980, 2^a ed. riveduta (trad. it. *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano 1986).
- Rushton, J.
1993 *W. A. Mozart: "Idomeneo"*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- Sadie, S.
1989 (a cura di), *History of Opera*, Norton, New York - London.
- Schönberg, A.
1967 *Fundamentals of musical composition*, Faber, Boston; 2^a ed. St. Martin's Press, New York 1970 (trad. it. *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano 1967).

- Septo, A.
1988 *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to "Le nozze di Figaro", "Don Giovanni", and "Così fan tutte"*, Oxford University Press, Oxford.
- Webster, J.
1991 *The Analysis of Mozart's Arias*, in C. Eisen (a cura di), *Mozart Studies*, Oxford University Press, Oxford, pp. 101-99.