



BARBIERE DI SIVIGLIA



Opera buffa in 4 Atti

musica di

GIOVANNI PAISIELLO

Partitura a piena Orchestra con Ritratto e Illustraz.^e

N. 2544

Prezzo netto Fr. 50

FIRENZE

Stabilimento musicale  Premiato e brevettato
di G.G. GUIDI

Editore proprietario del giornale musicale BOCCHERINI
per le SOCIETÀ DEL QUARTETTO

Agl' Illustri coniugi

MARIO E ANGELINA TIBERINI

*che mantennero con gusto e maestria singolare
le rette tradizioni del canto italiano
oggi di smarrite*

IL

BARBIERE DI SIVIGLIA

DI

GIOVANNI PAISIELLO

come a' suoi più degni interpreti

GIOVAN-GUALBERTO GUIDI EDITORE

DEDICA

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

di Giovanni Paisiello.

PERSONAGGI

Rosina Orfana e Pupilla di Bartolo, amante di Lindoro.
Il Conte d'Almaviva Grande di Spagna sotto il nome di Lindoro, amante di Rosina.
Bartolo Medico, Tutore di Rosina e innamorato geloso della medesima.
Figaro Barbiere in Siviglia.
Don Basilio Organista che insegna la musica a Rosina, amico e confidente di Bartolo.
Lo Svegliato Giovane semplice, servo di Bartolo.
Giovinetto* Vecchio, servo di Bartolo.
Un Alcade.
Un Notaro.

COMPARSE — Quattro Alguizilli; Quattro Servitori.

La Scena si finge in Siviglia.

INDICE

ATTO I.	SINFONIA	Pag. 4
	INTRODUZIONE <i>CONTE</i>	17
	SCENA o DUETTO <i>CONTE e FIGARO</i>	21
	<i>Recitativo</i>	28
	ARIA <i>FIGARO</i>	38
	<i>Recitativo</i>	54
	DUETTO <i>ROSINA e BARTOLO</i>	55
	<i>Recitativo</i>	76
	CAVATINA <i>CONTE</i>	78
	<i>Recitativo</i>	87
	DUETTO <i>CONTE e FIGARO</i>	89
	<i>Recitativo</i>	97
ATTO II.	TERZETTO <i>LO SVEGLIATO, BARTOLO, e GIOVINETTO</i>	100
	<i>Recitativo</i>	118
	ARIA <i>BASILIO</i>	119
	<i>Recitativo</i>	133
	ARIA <i>BARTOLO</i>	136
	<i>Recitativo</i>	148
	TERZETTO <i>CONTE, ROSINA e BARTOLO</i>	150
	<i>Recitativo</i>	171
	CAVATINA <i>ROSINA</i>	174
ATTO III.	DUETTO <i>BARTOLO e CONTE</i>	181
	<i>Recitativo</i>	193
	ARIA <i>ROSINA</i>	198
	<i>Recitativo</i>	212
	SECHIDIGLIA SPAGNUOLA <i>BARTOLO</i>	218
	<i>Recitativo</i>	218
	QUINTETTO	222
ATTO IV.	TEMPORALE	274
	<i>Recitativo</i>	288
	FINALE	292



PAISIELLO

ILLUSTRAZIONE

Prima di accingersi a spendere qualche parola sull'opera buffa di Paisiello *Barbiera di Siviglia*, non sarà forse di più a qualche amatore un brevissimo suo biografo del celebre musicista, somanda quasi di volo ciò che più rettamente si collega alla di lui vita artistica.

Nacque Giovanni Paisiello in Taranto di nove maggio 1741. Il di lui padre Francesco distinto veterinario, ambiva indirizzare il figlio nella carriera delle arti per farne un avvocato, ed a tal fine lo collocò all'età di cinque anni nel collegio di Taranto, che in quel tempo era tenuto dai Gesuiti. Ben presto però vedè Francesco rinunciare a questa idea, convinto che il suo Giovanni sentiva inclinato a farsi seguace di Euterpe, piuttosto che di Temi, si risolvette, qualunque suo mal grado, a cedere alle istanze del figlio, e ai consigli di coloro che riconoscevano nel giovinetto straordinarie disposizioni naturali per la musica. Nel giugno del 1754, Giovanni fu ammesso come allievo al Conservatorio di Onofrio in Napoli, allora diretto dal celebre Durante, il quale non tardò ad avorgersi dell'ingegno musicale del nuovo alunno. Dopo cinque anni di soggiorno in quelle scuole, Paisiello ottenne il grado di *maestrino primario*, vale a dire,

allievo ripetitore, e negli altri quattro che restò nel Conservatorio, continuò a studiare con amore, e si diede a comporre messe, salmi e oratorii. Compose pure un intermezzo buffo che venne eseguito dai suoi compagni di studio; il qual lavoro fu molto lodato, perchè in esso appariva spontaneità di pensieri e regolarità di composizione. Uscito dopo nove anni dal Conservatorio bene approfondito nei canoni dell'arte, e non leggermente infarinato, come oggi dai più si pratica, incominciò Giovanni la sua brillante vita artistica, e percorse trionfalmente le principali città d'Italia, producendo i suoi lavori musicali, che erano accolti con plauso generale.

Il nome di Paisiello ben presto divenne europeo, e molti erano i premurosi inviti e le lusinghiere proposte che riceveva da Parigi, da Vienna, da Londra, da Pietroburgo per trasferirsi in quelle capitali, e portarvi il buon gusto musicale, di cui era propagatore. Egli però non bramava di lasciare l'Italia, e per qualche tempo continuò a rispondere negativamente a tali proposte. Ma finalmente dopo aver molto esitato, si decise ad accettare l'invito di Caterina II imperatrice di Russia, che lo chiamava al servizio della sua corte, assegnandoli uno splendido trattamento; e nel 1776 si pose

in viaggio per Pietroburgo, ove fu accolto con entusiasmo, e colmato di onori. Colà scrisse molte opere, ma dopo otto anni di permanenza in quella capitale, fu costretto per la rigidità del clima a far ritorno in Italia. Partito da Pietroburgo fermossi a Varsavia, ed ivi pose in musica pel re Stanislao Poniatowski l'oratorio di Metastasio, *La Passione*. Di là recossi a Vienna, e compose per Giuseppe II dodici sinfonie, e l'opera *Il re Teodoro*. Finalmente restituivasi in Italia nel 1783. dopo una assenza di nove anni, fermando la sua dimora in Napoli, ove il re Ferdinando IV lo nominava suo maestro di Cappella coll'assegno annuo di mille duecento ducati.

Nel 1797, epoca della rivoluzione francese, il generale Bonaparte avendo aperto il concorso per la composizione di una marcia funebre pei funerali di Hoche, Paisiello vi concorse, e vinse il premio.

La repubblica Partenopea veniva proclamata in Napoli nel 1799, per cui il re Ferdinando fu costretto a ritirarsi in Palermo; e Paisiello venne nominato maestro di musica della nazione, e dovè rivestire di note musicali un inno repubblicano; la qual cosa rincrebbe moltissimo al re, e al suo ritorno in Napoli, che fu dopo pochi mesi, il nostro Giovanni si vide privato dell'impiego, e della pensione. Ma ciò che maggiormente affliggeva l'animo di Paisiello, era l'idea di apparire ingrato verso il re Ferdinando, che considerava come suo benefattore.

Bonaparte creato primo console della repubblica francese, il quale, quanto era giusto estimatore dell'ingegno musicale

di Paisiello, già reso popolare in Francia, altrettanto aveva sempre dimostrato una ingiustificabile contrarietà per il celebre Cherubini residente in Parigi, che se formalmente Paisiello al re di Napoli a cui l'illustre maestro non seppe ricusare ed accettò senza stabilire alcuna condizione, ritenendo un tale invito siccome un comando del suo sovrano.

Nel 1801, Paisiello partì per Parigi ove da Bonaparte gli venne conferito l'impiego di direttore della cappella consolare coll'appuntamento annuo di dodicimila franchi, e di più gli fu sborsata una cospicua somma per spese di viaggio ecc. Fu inoltre provveduto di un appartamento riccamente mobiliato, e fu messa a sua disposizione una carrozza di corte.

Fra i componimenti che uscirono dalla penna di Paisiello durante il suo soggiorno nella capitale della Francia, vogliamo annoverare come stupendi lavori una messa a due cori, ed un *Te Deum*, opere appositamente scritte per la incoronazione di Napoleone I imperatore. Dopo due anni e mezzo di dimora in quella metropoli, chiese ed ottenne la sua dimissione rinunziando ad un vistoso appuntamento agli onori di una splendida corte, ed ai plausi di una grande capitale. Di questa determinazione di Paisiello si vuole che fosse causa la guerra più o meno aperta che a lui muoveva l'invidia di alcuni suoi colleghi.

Nel 1804. Napoli rivide con gioia il suo illustre concittadino, ed il re accolto con favore il suo antico maestro, e chiamò nuovamente nella reggia alla direzione della musica di Camera, e Cappella, nei quali impieghi venne con-

tinuato da Giuseppe Bonaparte, creato re di Napoli nel 1806, e da Gioacchino Murat di lui successore.

Continuò ad occuparsi della composizione musicale, e produsse altri lavori del suo nome. Ma nel 1815 per la morte della moglie che amava teneramente, tanto si afflisse, che abbandonò la vita del mondo, e si diede ad una vita di tranquillità, finchè colto da fiera epidemia, il giorno quinto di giugno del 1815, passò all'eternità, generalmente ammirato.

Paisiello era stato decorato di vari titoli onorifici, e non mancarongli di ricompense. A proposito la Fortuna arrise come a lui, e perchè ne era ben degno, sembra che potesse argomentare che l'instabile dea non ricorre sopra di esso i suoi favori, si guardasse dagli occhi quella malangusta lucida, per la quale era troppo speso, e che se ne fa dispensiera nel mondo.

Paisiello colla sua musica dipinge magnamente le passioni, e i sentimenti teneri e affettuosi; egli è gaio naturalmente grasso nel buffo, pittoresco negli accompagnamenti, variato nei vezzi della melodia; Paisiello giovandosi de' nuovi mezzi dell'arte, superò tutti quelli che avevano preceduto, e fu degno emulo di due grandi contemporanei Cimarosa, e Pergolesi, che al pari di esso illustrarono il loro secolo; spinse nelle vie del melodramma la composizione musicale; fu sollecito a promuovere sempre più nella musica del melodramma i già iniziati esperimenti, i quali furono poscia più ampiamente sviluppati da Pàer e Mayr;

improntò l'opera buffa di quel tipo essenzialmente napolitano, ove domina la piacevolezza, lo spirito, il brio, che muove l'ilarità, e desta il buon umore; in una parola egli fu uno dei luminari dell'arte, una vera artistica celebrità, una gloria d'Italia.

In adempimento pertanto del nostro assunto, dovendo scendere a parlare del suo *Barbiere di Siviglia* che conta quasi un secolo di vita, ed è uno dei capolavori che scrisse a Pietroburgo, mentre era alla corte di Caterina II, ci crediamo esonerati dal tener parola del libretto, perchè ad eccezione di qualche scena, e dei versi, nell'orditura, nell'intreccio, e nello svolgimento della commedia, è del tutto uguale a quello notissimo, musicato nel 1816 dal sommo Rossini, il quale appunto si ebbe non poche critiche, per essersi accinto a rivestire di note musicali un libretto affatto identico a quello sul quale aveva lavorato il celebre Paisiello; e forse non fu questa l'ultima cagione per cui la magnifica opera del maestro di Pesaro, che in avvenire era riserbata a destare l'ammirazione del mondo, ad accrescere la fama a tanti artisti, e ad assicurare la fortuna di molte imprese, cadde la prima sera che fu in Roma rappresentata, quantunque non senza accortezza venisse allora pubblicata nel libretto la lettera dello stesso Paisiello colla quale replicando a Rossini, incoraggiava il giovane maestro ad accingersi a questo lavoro.

L'amatore abbastanza versato nell'arte musicale, e l'artista medesimo, possono facilmente, per loro diletto, ed anche per istruzione istituire un confronto fra il *Bar-*

biere di Siviglia di Paisiello, e quello di Rossini, avendo l'editore Guidi ora pubblicata la partitura, dell'uno e dell'altro, ed in tal guisa verificare alcuni progressi operati nell'arte, e porsi in grado di vie meglio conoscere ed apprezzare la trasformazione che seppe dare alla musica del melodramma il genio potente del più grande dei maestri del nostro tempo.

Per giudicare però, e valutare convenientemente quest'opera di Paisiello, come tutte quelle che furono scritte in tempi a noi più o meno lontani, è necessario volgere uno sguardo retrospettivo, e riportarsi colla mente a riflettere in quale stato trovavasi allora la musica, la quale certamente era in via di progresso, ma non aveva per anco subita quella radicale riforma che in appresso Rossini le preparava, nè tampoco si era raggiunto come al presente quel grado di perfezione nella parte meccanica, pei tanti miglioramenti che in varii strumenti si sono operati, nè l'uso di molti di essi era stato ancora introdotto nelle orchestre, per cui erano ignote molte combinazioni strumentali, e molti effetti in oggi resi a noi quasi comuni. Le orchestre di quei tempi pertanto si trovavano in assai modeste proporzioni, e non spiegavano come ora quel lusso sfarzoso di tanti e svariati strumenti, per l'abuso dei quali bene spesso si viene a sacrificare l'effetto del principale elemento musicale, vale a dire della voce umana, si compromettono i polmoni dei poveri cantanti, e si disturbano coll'assordante strepito le orecchie degli uditori; quindi è che il gusto di quel tempo non essendo in parte conforme a quello attuale, non è da sorpren-

dere se nella musica melodrammatica molte cose che allora potevano riuscir gradite al pubblico, ora sembrano a maggiorità un poco snervate, prolisse, di minore effetto. Ma d'altra parte può passarsi inosservato che in genere l'opera buffa di quell'epoca, nella semplicità, brilla per una certa gaiezza, vivacità, e spirito comico, musicalmente pennelleggiato con verità e naturalezza che la rende bene accetta, e dilettevole anche ai nostri giorni; per cui si può giustamente inferire che tal genere di musica, almeno dal lato del gusto comico non ha fatto da quel tempo, o meglio dopo Rossini, appariscenti progressi.

Non intraprenderemo qui una analisi dettagliata dei singoli pezzi che compongono questa bellissima opera di Paisiello, per la quale occorrerebbe un troppo maggior numero di pagine, di quello che ora ci viene assegnato, ma ci limiteremo soltanto ad indicare quasi di volo le bellezze dei più rilevanti.

L'ouverture composta di un solo temperamento risente assai della maniera di quell'epoca. La parsimonia nell'uso degli strumenti orchestrali; i pensieri dominanti riprodotti senza sfarzo di ornamenti; semplicità degli accompagnamenti, e dell'armonia, faranno forse apparire a molte orecchie moderne, abituate allo strepito delle nostre orchestre, alquanto snervata questa ouverture, come anche in generale l'opera stessa. Ma se ben si rifletta, oltre ad esser questa, come si è già detto, una caratteristica che informa la musica di quel tempo, a noi sembra che quella elegante semplicità non affatto sdisdicevole nel caso presente dal lato es-

Un vero gioiello musicale è poi la serenata del conte accompagnata leggermente dall'orchestra, e dal mandolino, quando egli si palesa a Rosina sotto nome di Lindoro. In questo canto spira tutta la passione, e il sentimento di un anima innamorata, e crediamo che un abile artista possa al certo cavarne un mirabile effetto, e guadagnarsi molti applausi. Non è da lasciarsi inosservato come Paisiello ha saputo far ben conoscere che mentre Rosina risponde dal balcone al suo innamorato su quella stessa melodia, è sorpresa dal tutore; e ciò egli ottiene con bell'effetto, restando colla parola troncata *Rosi....* con cadenza sospesa, cioè sull'accordo della dominante.

Chiudesi questo primo atto con un brillante duetto di buon gusto, fra il conte e Figaro, ove il primo promette all'altro dell'oro, se lo aiuta nell'amorosa impresa.

Nell'atto secondo troviamo il famoso terzetto per tenore e due bassi, cioè fra Bartolo, e i di lui servi lo *Svegliato* e il *Giovinetto*, i quali chiamati dal geloso tutore per sapere se Figaro è stato in casa a parlare a Rosina, uno di essi risponde con continui sbadigli, e l'altro starnutando, sicchè Bartolo s'inquieta, perchè nulla riesce a scuoprire; e ciò accade per opera dello stesso Figaro che ha apprestato della starnutiglia al *Giovinetto*, ed una narcotica bevanda allo *Svegliato*. Questo terzetto bene eseguito da tre abili artisti, è sulla scena del più brillante effetto comico. Gaia ed elegante è la melodia, incantevole per spontaneità e naturalezza, e tutto il componimento rifulge per condotta ammirabile, ed è pieno di vita bella e rigogliosa. Non è da tacersi quanta verità si scorge in quelle note staccate del *Giovinetto*, colle quali Paisiello volle imitare quel moto convulsivo che precede lo starnuto, e per cui rimane impotente a proferir parola quei che vorrebbe in tal momento parlare.

Molti veramente non riescono a comprendere per qual ragione Rossini nel suo *Barbiere* ha rinunciato ad una situazione scenica tanto comica, tanto brillante, quale risulta in questo terzetto, ove avrebbe potuto mettere sempre più in evidenza il di lui spirito comico-musicale.

Noi non vogliamo sottoscriverci ad alcune critiche osservazioni mosse in questo proposito, fra le quali avvengono una recentissima di Federigo Szarvady, il quale nel giornale francese *Le Ménestrel* del dì 30 del caduto agosto in un articolo intitolato " *Une lettre Allemande sur la musique française* " parlando del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, così si esprime: *Lorsque Rossini se décide à écrire son Barbier, il dut être en pleine conscience de sa force, autrement il n'eût jamais osé aborder ce sujet après Paisiello.*

Et dans le fait il n'a pas eu la hardiesse de composer de nouveau le même poème tout entier; il laissa de côté une certaine scène entre les deux domestiques de Bartholo, et il savait bien ce qu'il faisait. Là il n'y avait aucun laurier à cueillir après son prédécesseur. La qual sentenza, da altri pure appoggiata, è forse troppo assoluta, ed anche azzardata di fronte all'incontestabile genio innovatore di Rossini; poichè noi crediamo che l'autore del terzetto del *Pappataci* nell'*Italiana in Algeri*, e di tanta altra musica di simil genere dovunque ammirata, non avrebbe per certo smentita la sua bella fama, qualora avesse voluto rivestire di note musicali nel suo *Barbiere* anche quel terzetto.

La ragione che consigliò a Rossini la renunzia a musicare dopo Paisiello questa graziosa scena comica di Beaumarchais, sembra doversi piuttosto riconoscere nel breve tempo da esso impiegato per condurre a termine quest'opera, la quale, com'egli stesso afferma, fu da lui composta in dodici giorni — Vero miracolo di prodigiosa fecondità! — E neppure è im-

probabile che questa stessa renunzia pesarese maestro, trovasse la sua buona ragione nella difficoltà di ottenere due artisti abili a disimpegnare lodevolmente piccole, ma non facili parti dei due servi; difficoltà che pur troppo poteva verificarsi, non tanto per l'interesse speculativo degli impresari, quanto ancora per le male intese convenienze che prevalgono nella maggior parte degli artisti teatrali.

Nel *Barbiere* di Paisiello dopo il terzetto di cui abbiamo ora fatto parola troviamo l'aria della calunnia di Don Basilio, la quale nella sua semplicità, non manca di idee fresche e graziose, e la parte strumentale traduce fedelmente il senso della parola.

Bella è pure l'aria di Bartolo, quando con ironia rimprovera la sua pupilla accorgendosi che essa ha scritto furtivamente qualche biglietto.

Nel terzetto che segue fra Rosina, il conte travestito da soldato, che si fingeva ubriaco, e Bartolo, risalta più specialmente l'ultimo tempo *Andante*.

L'aria di Rosina colla quale chiude questo secondo atto, è assai espressiva, piacevole, e produce buono effetto quella cadenza finta che s'incontra verso la fine.

Si apre l'atto terzo col duetto fra Bartolo e il conte, che travestito si presenta sotto il nome di Alonso, dichiarandosi allievo di Don Basilio, e da esso inviato; e poichè si trova in imbarazzo per la diffidenza che mostra l'innamorato tutore, ricorre allo strattagemma di fingersi delatore e spione, mostrando ad esso la lettera scritta da Rosina a Lindoro, per cui guadagna l'intera fiducia di Bartolo, che non può dubitare alla vista dell'inatteso documento.

In questo duetto la simulata affezione del conte per apparir degno allievo di Don Basilio, è musicalmente ben tradotta, e quella insistenza sullo stesso pensiero con movimento di terzine nella pa-

strumentale, mentre il tenore si ostina sulla nota comune, sempre ripete la parola *Già e pace ecc*, dipintosi bene l'incertezza, e perplessità nel trovare un conveniente rinvio che possa ispirare fiducia in Bartolo, che se una tale insistenza potesse prima vista sembrare atta a ingenerare una certa novevole sazietà in chi ascolta, si è incontrato nell'opera, che in parte scompare, mediante una associazione dal lato comico, ovvero appunto con accorgimento qualche

l'aria della lezione di Rosina, vi si è aggiunto ed elegante, ed è ancora un passaggio da si b in tempo 2/4, e in tempo maggiore del primo.

Con questa l'aria seguente di Bartolo, che sembra passare di lungaggine e di questa qualità noi lo crediamo giustificato nel carattere di un buon tutore; ed è perciò notevole che Paisiello ha voluto per quest'aria più che altro una piacevolezza, dalla quale può cavare un abile basso comico.

Un'attenzione è il seguente quintetto che precede la partenza di Don Basilio, e che levato i quattro personaggi della comparsa di Don Basilio, e poichè si trova in imbarazzo per la diffidenza che mostra l'innamorato tutore, ricorre allo strattagemma di fingersi delatore e spione, mostrando ad esso la lettera scritta da Rosina a Lindoro, per cui guadagna l'intera fiducia di Bartolo, che non può dubitare alla vista dell'inatteso documento.

Il quartetto che succede dopo la partenza di Don Basilio, e che levato i quattro personaggi della comparsa di Don Basilio, e poichè si trova in imbarazzo per la diffidenza che mostra l'innamorato tutore, ricorre allo strattagemma di fingersi delatore e spione, mostrando ad esso la lettera scritta da Rosina a Lindoro, per cui guadagna l'intera fiducia di Bartolo, che non può dubitare alla vista dell'inatteso documento.

corge che il finto Alonso amoreggia con Rosina; e come ben corrisponde alle parole d'irrisione che gli altri lanciano contro l'infuriato vecchio.

Questo terzo atto chiudesi in modo veramente splendido, coronato da un pezzo di musica così brillante e stupendo.

L'atto quarto è preceduto da una overtura, colla quale l'autore ha voluto descrivere una burrasca. Questo lavoro strumentale di Paisiello è certamente buono e commendevole, ed in alcuni punti ci sembra anche abbastanza imitativo, avuto riguardo specialmente ai limitati mezzi che possedevano le orchestre di quel tempo.

In questo ultimo atto, dopo un lungo recitativo parlante, in cui viene a svolgersi poco a poco la commedia, s'incontra un grazioso recitativo obbligato, allorchè Rosina piangente, credendosi ingannata, rimprovera Lindoro, e lo accusa di tradimento per aver consegnato il suo biglietto a Bartolo. L'innamorato giovine dal canto suo si giustifica, e finalmente al sopraggiungere di Figaro è costretto a palesarsi pel conte D'Almaviva. Dopo questo breve recitativo ha luogo il finale dell'opera, il quale ha principio con un graziosissimo affettuoso duetto fra Rosina e il conte, ove i due amanti si giurano *more solito*, amore e fedeltà. Questo duetto è rimarchevole per dolcezza melodica, ed è di una eleganza non comune la cadenza che lo chiude.

Continua il finale, in cui accade lo scioglimento della commedia collo sposalizio fra Rosina e il conte, e col disinganno del vecchio tutore. Non manca in questo componimento moto e vita, e ciò che chiamasi in arte sbattimento di parti, particolarmente in quell'andamento del basso per terza discendente, vicino alla cadenza, che produce un ottimo effetto.

Brevemente riepilogando osserveremo che se in quest'opera di Paisiello trova-

si abbondanza di recitativi parlanti; se avvii un uso troppo frequente di pedali nel basso; se l'armonia vi è trattata con troppa semplicità; tutto ciò è pienamente conforme all'uso, e alle esigenze di quell'epoca, e non costituisce difetto. Ma però in compenso di questi nei, se così vogliansi appellare, abbiamo nella musica di Paisiello quello spirito comico, sempre gaio e brillante, quella festività, quella vivacità in certo modo calma e serena quelle melodie pure, spontanee, graziose, ed essenzialmente di tipo italiano, che riflettono con chiarezza il senso della poesia, e non sono soverchiate da una assordante strumentazione; per le quali cose crediamo di poter paragonare questa musica ad un limpido rivo, che lievemente mormorando scorre placido e tranquillo.

Quello che vuoi notare si è, che per eseguire con effetto opere di questo genere, è necessario che i cantanti, come ai tempi di Paisiello, oltre al pieno possesso dell'arte musicale, abbiano ancora una sufficiente cognizione dell'arte comica, indispensabile per la scena, e che pur troppo generalmente gli artisti teatrali, oggi non si curano gran fatto di apprendere.

Di più è da osservare che questa musica non vuole essere eseguita con troppi e ricchi ornamenti, nè con cadenze o comuni lunghe ed elaborate, siccome molti dei nostri cantanti si permettono, per far pompa della elasticità e forza della loro laringe, e dei loro polmoni, senza riflettere se ciò che fanno, convenga sempre al genere della musica che imprendono ad eseguire. L'orchestra è di necessità che resti nelle proporzioni assegnate dall'autore, senza aggiunta di

altri più o meno moderni strumenti. Questa musica infine deve eseguirsi come stata immaginata fin dal suo nascimento, poichè ogni alterazione o aggiunta sarebbe dannosa, e verrebbe a toglierle il suo vero e naturale carattere, in questa stessa guisa che al semplice ed elegante costume di una vezzosa pastorella delle Alpi, si volesse aggiungere qualche ornamento bizzarro, che costumano le streghe cittadine signore.

Prima di chiudere questo scritto, permetteremo osservare che la musica di Paisiello, al pari di quella di altri celebri autori, ha aperta la via a semi nuovi miglioramenti, ad arricchire in una parola il patrimonio dell'arte. E non dubitiamo affermare che lo stesso Rossini, senza le opere di quei celebri maestri lo precedettero, non sarebbe pervenuto a tanta altezza in quell'arte medesima; dunque questo illustre compositore non è debitore in gran parte a coloro che lo prepararono il terreno; vale a dire alle genzioni acquisite dai lavori stupendi di Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, Paisiello, Mayr, Cherubini, Haydn, Mozart, Beethoven ecc. Egli è perciò che i nostri vani maestri, pienamente convinti di questa ineluttabile verità, non debbono dal canto loro restare indifferenti e perosi, ma procurare invece di imitare il nobile esempio. Sia pertanto curata la composizione musicale, il coltivare seriamente lo studio delle opere dei grandi maestri, se si vuole davvero che il progresso dell'arte non resti più fra allo stato di desiderio.

B. GAMUCCI.

Firenze, Ottobre 1868.

IL
BARBIERE DI SIVIGLIA

ATTO I.

OPERA PUFFA IN 4 ATTI

SINFONIA

N.º 4.

DI G. PAISIELLO

Allegro Spiritoso

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Violini I, Violini II, Flauti, Fagotti, Corni in Do, Trombe, Tromboni, and Contrabbassi. The tempo is marked 'Allegro Spiritoso'. The score begins with a piano (p) dynamic and includes markings for 'cres.' (crescendo) and 'f' (forte). The bottom of the page contains the publisher information: 'FIRENZE, presso G.G. GUIDI'.

Musical score for page 2, measures 1-5. The score includes vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are marked *sotto voce*. The piano parts feature dynamic markings such as *f* and *p*.

Musical score for page 2, measures 6-10. The piano parts continue with dynamic markings such as *f* and *p*, and include *cres.* (crescendo) markings.

Musical score for page 3, measures 1-5. The piano parts continue with dynamic markings such as *f* and *p*.

Musical score for page 3, measures 6-10. The piano parts continue with dynamic markings such as *f*, *p*, and *cres.*

Musical score for page 4, measures 1-10. The score includes piano and vocal staves. Dynamic markings include *cres.*, *fp*, and *f*. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal part has a melodic line with some rests.

Musical score for page 4, measures 11-15. The piano part continues with its rhythmic pattern. Dynamic markings include *fp*, *f*, and *f. ass.*. The vocal part has a melodic line with some rests.

Musical score for page 5, measures 1-10. The piano part continues with its rhythmic pattern. Dynamic markings include *p*, *f*, *p. sotto voce*, and *sotto voce*. The vocal part has a melodic line with some rests.

Musical score for page 5, measures 11-15. The piano part continues with its rhythmic pattern. Dynamic markings include *p*, *f*, *fp*, and *f. ass.*. The vocal part has a melodic line with some rests.

Musical score for page 6, measures 1-10. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) with multiple staves. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f*, *fp*, and *ff*. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for page 6, measures 11-20. The score continues with the same complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f ass.* and *f*. The key signature remains one sharp (F#).

Musical score for page 7, measures 1-10. The score continues with the same complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* and *fp*. The key signature remains one sharp (F#).

Musical score for page 7, measures 11-20. The score continues with the same complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f*. The key signature remains one sharp (F#).

Top system of musical notation on page 40. It consists of a grand staff with five staves. The upper two staves are for the piano, showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The lower three staves are for the bass, with a simpler line. Dynamics include *cres.* and *f*.

Bottom system of musical notation on page 40. It continues the piano and bass parts from the top system. Dynamics include *p*, *f*, and *cres.*

Top system of musical notation on page 41. It continues the piano and bass parts. Dynamics include *p*, *cres.*, and *f*.

Bottom system of musical notation on page 41. It includes a section marked *Sotto voce* with a bass line. Dynamics include *p* and *f*.

Musical score for page 14, measures 1-5. The score consists of seven staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. Dynamics include *p*, *f*, and *fp*.

Musical score for page 14, measures 6-10. The score consists of seven staves. Dynamics include *f*.

Musical score for page 15, measures 1-5. The score consists of seven staves. Dynamics include *p* and *f*.

Musical score for page 15, measures 6-10. The score consists of seven staves. Dynamics include *f*, *cres.*, and *fass.*

The first system of the musical score consists of five measures. It features a grand staff with three treble clefs and two bass clefs. The first treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second treble staff has a steady eighth-note accompaniment. The third and fourth treble staves are mostly silent, with some notes appearing in the fifth measure. The first bass staff is silent. The second bass staff has a simple harmonic accompaniment. The third bass staff is silent. The fourth bass staff has a simple harmonic accompaniment. The fifth measure includes a dynamic change to *ass. f* (assai forte).

The second system of the musical score consists of five measures. It features a grand staff with three treble clefs and two bass clefs. The first treble staff continues the melodic line from the first system. The second treble staff continues the eighth-note accompaniment. The third and fourth treble staves continue their respective parts. The first bass staff continues the simple harmonic accompaniment. The second bass staff continues the simple harmonic accompaniment. The third bass staff continues the simple harmonic accompaniment. The fourth bass staff continues the simple harmonic accompaniment. The fifth measure includes a dynamic change to *ass. f* (assai forte).