

ROSA CAFIERO

«*ILS S'EXERÇAIENT EN MÊME TEMPS À ÉCRIRE
LA MUSIQUE, EN COPIANT LEURS LEÇONS, OU
CELLES DES AUTRES*». EDITORI E TIPOGRAFI,
PROFESSIONISTI E DILETTANTI DI MUSICA,
CANTANTI E COMPOSITORI ITALIANI A PARIGI
(1800-1850)

ABSTRACT

Agli inizi del XIX secolo Parigi accoglie un gran numero di musicisti italiani (in prevalenza esuli per motivi politici). Il saggio mette a fuoco l'attività dell'editore Raffaele Carli, nel cui *entourage* gravitano dilettanti e professionisti, copisti, armonizzatori, traduttori, compositori, professori di canto e di composizione. Fra questi Emanuele Imbimbo (curatore della prima edizione dei *Partimenti* di Fedele Fenaroli), Federico Massimino, Girolamo Crescentini, Gioachino Rossini, Ferdinando Paër, Luigi Cherubini, Ferdinando Carulli, Michele Carafa, Giuseppe Catrufo, Giuseppe Cajani, Valentino Fioravanti, Antonio Pacini, Felice Blangini e altri. Il saggio ricostruisce alcuni aspetti della vita musicale nella capitale francese attraverso documenti e articoli apparsi sulla stampa periodica.

PAROLE CHIAVE Raffaele Carli, editoria musicale, Parigi, partimento, Emanuele Imbimbo

SUMMARY

At the beginning of the 19th century Paris welcomes a great number of Italian musicians (in most cases exiles for political reasons). The paper focuses on Raffaele Carli's publishing firm: in his *entourage* we find amateur and professional musicians, copyists, harmonizers, translators, composers, teachers of singing and composition. Among them Emanuele Imbimbo (editor of Fedele Fenaroli's *Partimenti* first edition), Federico Massimino, Girolamo Crescentini, Gioachino Rossini, Ferdinando Paër, Luigi Cherubini, Ferdinando Carulli, Michele Carafa, Giuseppe Catrufo, Giuseppe Cajani, Valentino Fioravanti, Antonio Pacini, Felice Blangini and others. The paper traces some aspects of musical life in the French capital through documents and journal articles.

KEYWORDS Raffaele Carli, music publishing, Parigi, partimento, Emanuele Imbimbo



Nel 1821 «le savant» Emanuele Imbimbo (Napoli 1756-Parigi 1839), «homme de lettres, professeur et compositeur de musique»,¹ dà alle stampe per i tipi di Firmin Didot un opuscolo sul mutuo insegnamento applicato alla musica, *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique*,² dal quale è tratta la citazione che apre il titolo del presente studio, che per intero recita: «Ils s'exerçaient en même temps à écrire la musique, en copiant leur leçons, ou celles des autres; et par ce moyen, les principes et les règles de l'art se gravaient dans leur esprit».³ Imbimbo rivendica l'introduzione del mutuo insegnamento – che all'epoca della redazione del suo scritto dilaga a Parigi – ai maestri attivi nei conservatori napoletani a partire dal XVII secolo. L'opuscolo, redatto con uno stile vivace, ricco di riferimenti eruditi e di espressioni che rimandano alla formazione forense dell'autore, è soprattutto una fotografia delle vivaci attività musicali nella capitale francese. In filigrana Imbimbo tesse una sottile trama di rimandi alla produzione del suo mentore e amico, l'editore Raffaele Carli (Napoli 1764-Parigi 1827), e dei musicisti italiani (e non italiani) che gravitano intorno al *magasin de musique* di quest'ultimo, punto d'incontro e cenacolo di 'raccordo'.

1. Un intraprendente *marchand de musique* da Napoli a Parigi.

La tipografia-copisteria di Raffaele Carli⁴ è un vero e proprio crocevia obbligato per quanti seguono l'attività del Théâtre-Italien e convoglia un ampio numero di musicisti dilettanti in cerca di fortuna nella capitale francese; dal 1807 Carli si assicura i diritti sulle opere rappresentate, cominciando con *I virtuosi ambulanti* di Valentino Fioravanti, andata in scena il 26 settembre 1807 e da *Le nozze di*

¹ SCOPPA, *Les vrais principes de la versification*, p. 240n. Il presente contributo ha origine in una relazione presentata al Convegno internazionale *La didattica musicale a Napoli nel Settecento: la teoria, le fonti, la ricezione* (Milano-Berna, 25-27 gennaio 2017). Ringrazio Claudio Baccigaluppi e Marilena Laterza, curatori degli atti del convegno («Studi Pergolesiani», 11, 2020), per aver autorizzato la pubblicazione in altra sede.

² IMBIMBO, *Observations sur l'enseignement mutuel*. Cfr. CAFIERO, *Una sintesi di scuole napoletane*; CAFIERO, *The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory*; *Bibliographie de la France*, 1821, p. 366; *Nouvelles d'arts*, «L'album. Journal des arts, des modes et des théâtres», 2 (1821), 3 novembre 1821, pp. 147-148.

³ IMBIMBO, *Observations sur l'enseignement*, pp. 6-7.

⁴ Il 5 ottobre 1825 Carli ottiene la naturalizzazione francese: «1825: N. 2359: Ordonnance du Roi qui accorde des Lettres de déclaration de naturalité au sieur Carli (Nicolas-Raphaël-Marie-Concetto-Gaétan), né le 6 décembre 1764 à Naples, éditeur-marchand de musique, demeurant à Paris (Saint-Cloud, 5 Octobre 1825)» (*Bulletin des lois*, p. 548). Prima di stabilirsi nella sede di Boulevard Montmartre 14 la ragione sociale dell'attività di Carli, iniziata come editore del Théâtre-Italien, era contrassegnata dalla *Tipografia della Sirena* presso il «péristile du Théâtre Favart, rue de Marivaux» (dove verisimilmente conservò a lungo un deposito; nel 1811 a questo indirizzo è associata la ragione sociale «Carli et Comp.¹⁶» (cfr. l'annuncio relativo a FERDINANDO PAËR, *Chanson chantée par M^{me} Festa dans La Griselda*, «Tablettes de Polymnie», 2 (1811), n. 23, 5 maggio 1811, p. 366). Secondo Devriès e Lesure (DEVRIÈS – LESURE, *Dictionnaire des éditeurs*, p. 46) Carli sarebbe ritornato a Parigi nel 1817 dopo un soggiorno a Napoli.

Figaro, rappresentate il 23 dicembre 1807.⁵ La peculiare tipologia delle produzioni di Carli, che alle edizioni a stampa affianca le edizioni manoscritte (secondo la tradizione fiorita a Napoli e ben testimoniata dalla produzione di Luigi Marescalchi⁶), richiederà costantemente la presenza nell'organico dei collaboratori di un cospicuo numero di copisti, di incisori, di riduttori, di armonizzatori e di traduttori. Una testimonianza della duplice tipologia della produzione della *Tipografia della Sirena* è in due cataloghi a stampa – uno relativo al *fonds manuscrit*, uno relativo alle edizioni *imprimées* – custoditi presso la Staatsbibliothek di Berlino.⁷

Numerosi sono i napoletani (per nascita e/o per formazione) che gravitano intorno alla tipografia: fra questi, oltre a Imbimbo, Gaspare Selvaggi⁸ (1763-1856), Antonio Pacini⁹ (1778-1866), Nicola Basti,¹⁰ Ferdinando Carulli (1770-1841), al quale Carli dedicherà una speciale *collection* di *morceaux favoris* e di

⁵ MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831*, II, p. 570. I primi numeri de *I virtuosi ambulanti* (nn. edd. 59, 80) sono contrassegnati dalla dicitura «Carli et Compagnie à la Typographie de la Sirène, péristyle du théâtre Favart, coté de la rue Marivaux». I primi avvisi relativi alle riduzioni per pianoforte dell'opera appaiono sul «Journal de l'Empire», 23 ottobre 1807, p. 4; i primi numeri vengono ridotti per pianoforte dallo stesso Fioravanti e da Pacini. La partitura era stata concepita con una traduzione francese (di Philippe Desrioux) perché fosse eseguita sui teatri francesi; per questi primi numeri Carli propone un abbonamento, aperto dal 30 novembre al 15 dicembre 1807.

⁶ Cfr. AVERSANO, *Marescalchi* e ZECCA LATERZA, *Manuscript music published in Naples: 1780-1820* (che contribuisce a sancire il valore di pubblicazione alla musica manoscritta riprodotta in serie).

⁷ *Catalogue de musique manuscrite qui se trouve chez Carli Place et Péristyle des Italiens* (D-B, Mus. Ab 122) e *Catalogue de musique du fonds de Carli Place et Péristyle du Théâtre des Italiens côté de la Rue Marivaux* (D-B, Mus. Ab 122). Entrambi i cataloghi recano un'annotazione a matita fra parentesi quadre che li daterebbe intorno al 1810; a giudicare dai pezzi elencati tale datazione (per il catalogo delle edizioni a stampa) andrebbe posticipata almeno al 1814. I cataloghi sono digitalizzati e facilmente localizzabili partendo dall'indirizzo delle *Digitalisierte Sammlungen* della Staatsbibliothek di Berlino <<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de>> (consultato il 10.11.2018).

⁸ La presenza di Gaspare Selvaggi a Parigi è documentata dal 1795; cfr. CAFIERO, *Una sintesi di scuole napoletane* e CAFIERO, *La creazione di un paradigma*. Nell'epistolario di Selvaggi a Nicola Basti sono presenti numerosi i riferimenti a Carli; una missiva del 20 aprile 1818 viene inviata «recommandé à M.^r Carli Marchand de Musique Place des Italiens Peristyle du Theatre Favart» (con tale recapito è registrato nell'*Almanach de 25000 adresses de Paris pour l'année 1816*, p. 142). Evidentemente Selvaggi ricorda il vecchio indirizzo di Carli, che nel frattempo aveva trasferito il magazzino di musica in Boulevard Montmartre 14. Per una ricostruzione dell'attività di Carli sulla base degli indirizzi cfr. DEVRIÈS – LESURE, *Dictionnaire des éditeurs*, p. 46.

⁹ A Parigi dal 1804 (cfr. E. T. A. *Hoffmann's Musical Writings*, ed. Charlton, p. 229); DEVRIÈS – LESURE, *Dictionnaire des éditeurs*, p. 46. Nel 1807 Pacini dà vita in collaborazione con Felice Blangini alla serie *Journal des Troubadours* (stampata nel Magasin de musique da Momigny) dedicata a riduzioni per pianoforte o arpa di brani 'favoriti' del repertorio operistico.

¹⁰ Il 28 gennaio 1814 Carli salda un debito di 3000 franchi contratto con Nicola Basti nel 1811 (cfr. DEVRIÈS – LESURE, *Dictionnaire des éditeurs*, p. 45).

riduzioni per chitarra, Giuseppe Catrufo (1771-1851), Michele Carafa¹¹ (1787-1872).

Fra le prime pubblicazioni della *Tipografia della Sirena* nel 1807 segnaliamo i *Solfeggi*¹² di Giuseppe Aprile (n. ed. 7), *Dodici canzonette* di Girolamo Crescentini¹³ (n. ed. 37), una composizione di Imbimbo (*La lontananza*) su testo di Francesco Gianni (1750-1822),¹⁴ *poëte pensionnaire de S. M. l'Empereur et Roi*, dedicata a Luigi Cherubini ispettore del Conservatorio Imperiale di Parigi (n. ed. 58). Com'è noto Crescentini per volontà di Napoleone non poteva esibirsi nei teatri pubblici della capitale, bensì soltanto a corte; il teatro nel palazzo delle Tuileries ospitava esecuzioni esoteriche coordinate da Ferdinando Paër, direttore della musica di corte. Carli riesce ad aggiudicarsi alcune edizioni di opere di Paër, fra le quali *Achille*, eseguita alle Tuileries il 13 gennaio 1808 da Girolamo Crescentini, da Antonio Brizzi¹⁵ e da Francesca Ricciardi,¹⁶ primi cantanti della musica privata dell'imperatore.

Il catalogo editoriale di Carli è di difficile ricostruzione e soprattutto di difficilissima datazione: numerose edizioni non sono contrassegnate da numeri editoriali (che talvolta vengono riutilizzati per contrassegnare lavori differenti). Agli inizi dell'attività, che Carli aveva conciliato (fra il 1810 e il 1812) con quella di *régisseur-inspecteur général* al Théâtre Italien,¹⁷ la *Typographie de la Syrène* conta su un certo numero di collaboratori (che gravitano con varie mansioni nell'azienda) e intesse rapporti con editori musicali in Italia: alcuni frontespizi delle primissime edizioni (databili *ante* 1809) recano la ragione sociale 'congiunta' di Artaria¹⁸ a Milano e del Gabinetto Letterario¹⁹ a Napoli.

Fra le molteplici attività elencate a più riprese nella ragione sociale della *Tipografia della Sirena* vi è anche quella di venditori di libri italiani. Nel 1807 Carli dà alle stampe *Al sepolcro de' Scipioni* di Alessandro Verri;²⁰ nello stesso anno è fra i *marchands* che rivendono *La capanna indiana* di Jean-Henri-Bernardin de

¹¹ *Bibliographie de la France*, 1821, p. 410. Carafa utilizza l'indirizzo boulevard Montmartre N. 14 per vendere la cantata a voce sola *Calypso*. Nel 1821 Carli utilizza un doppio recapito: Pérystyle des Italiens e Boulevard Montmartre 14.

¹² APRILE, *Solfèges à l'usage du Conservatoire de musique de Naples*.

¹³ CRESCENTINI, *Dodici canzonette*.

¹⁴ Il fiorentino Francesco Gianni era stato nominato da Napoleone improvvisatore ufficiale nel 1800.

¹⁵ Antonio Giovanni Maria Brizzi (1770-1854), tenore (primo Everardo nella *Giulietta e Romeo* di Zingarelli insieme a Crescentini/Romeo e a Giuseppina Grassini/Giulietta, Venezia, *La Fenice*, 1795).

¹⁶ Su Francesca Ricciardi (1778-1845), moglie di Ferdinando Paër (1771-1839), cfr. CASTELLANI, *Paër*, pp. 44-45; MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831*, vol. II, p. 581.

¹⁷ Cfr. MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831*, vol. III, p. 319; *Almanach impérial*, p. 881 (Spontini era il *Directeur général et Compositeur de la Musique*).

¹⁸ Cfr. FLORIO, *Artaria*.

¹⁹ La *liaison* con il Gabinetto Letterario (la cui produzione è documentata dalla fine degli anni '80 del Settecento) potrebbe costituire una pista d'indagine per verificare eventuali rapporti commerciali con musicisti a intellettuali napoletani. Per i tipi del Gabinetto Letterario «e presso Tramater» vengono pubblicate (a partire dagli anni '20 dell'Ottocento) edizioni musicali.

²⁰ VERRI, *Le notti romane*.

Saint-Pierre:²¹ nel 1808 stampa *Du contrat social* di Jean-Jacques Rousseau,²² nel 1812 le *Lettere filologiche* di Antonio Pitaro.²³

Fra le imprese più titaniche dell'intraprendente *éditeur et marchand de musique* segnaliamo i *Salmi* di Benedetto Marcello²⁴ armonizzati dal pianista polacco Franziszek Mirecki (1791-1862), edizione recensita con particolare entusiasmo sul «Journal des débats» dell'11 marzo 1822. Tale recensione loda la valentia dell'armonizzatore, le cui realizzazioni vengono ufficialmente approvate da Cherubini, somma autorità istituzionale:

L'édition que M. Carli vient de mettre en vente est la plus belle qui ait paru jusqu'à présent, et contient un accompagnement de piano, indépendamment de la basse chiffrée fidèlement. Cet accompagnement, composé avec autant d'adresse que d'intelligence par M. Mirecki, est d'un précieux secours pour les personnes qui n'ont pas une connoissance profonde de l'harmonie. Il ne pouvoit avoir été fait que par un homme de talent, car il y en a beaucoup à écrire purement à quatre et à cinq parties, ce que l'auteur avoit présenté à trois, à deux et même à une seule, à continuer par conséquent dans ces parties additionnelles d'accompagnement, les marches d'harmonie, les imitations périodiques et canoniques, les figures de contrepoints déjà proposées, à s'emparer même des sujets donnés pour les traiter dans la manière de Marcello.

On reconnoît partout le talent de M. Mirecki; on applaudit souvent à son goût, en voyant avec quelle sagacité il a su distinguer et respecter certains traits qui ne doivent point porter d'accords. Les véritables connoisseurs ont déjà donné leurs suffrages au travail de M. Mirecki: il ne sera pas inutile de dire à ceux qui ne sont point à même de le juger, qu'un maître, regardé par l'Europe savante comme le flambeau de la science musicale, a bien voulu l'examiner et le revoir; toutes les additions que la partie de piano réclamoit ont été approuvées par M. Cherubini.

Je prédirois un grand succès au nouvel éditeur s'il ne l'avoit pas obtenu déjà. De nombreux souscripteurs français et étrangers l'ont soutenu dans son entreprise, et tous les amateurs voudront posséder un ouvrage vraiment monumental qui, après avoir été entendu avec ravissement à l'église et au concert, est ensuite considéré comme modèle par les compositeurs, et présente un recueil d'exercices magnifique pour les personnes qui se livrent à l'étude du chant.

L'édition de M. Carli contient une notice historique sur B. Marcello, ainsi que le portrait de cet illustre maître.²⁵

²¹ SAINT-PIERRE, *La capanna indiana*.

²² ROUSSEAU, *Du contrat social*.

²³ PITARO, *Lettere filologiche*; FOCA' et al., *Antonio Pitaro*, pp. 52, 97.

²⁴ Sull'armonizzazione dei salmi realizzata da Mirecki, allievo di Hummel e di Cherubini, cfr. MAGAUDDA – COSTANTINI, *Tradizione ottocentesca della realizzazione dei bassi*, p. 426 (gli autori del saggio datano l'edizione fra il 1818 e il 1819). Un avviso dell'edizione è nella *Bibliographie de la France*, 1820, p. 104.

²⁵ «Journal des débats politiques et littéraires», 9 (1822), 11 marzo 1822, pp. 1-2. L'edizione (MARCELLO, *Salmi*) viene pubblicata con il numero editoriale 900; in quattro volumi, reca quattro dediche differenti, molto ecumeniche: alla città di Venezia (primo volume), al real conservatorio di Napoli (secondo volume), alla scuola reale di musica di Parigi (terzo volume) e al real conservatorio di musica di Milano (quarto volume).

Dalla testimonianza di Fétis²⁶ apprendiamo che Mirecki, approdato a Parigi da Milano alla fine del 1817, sarebbe stato raccomandato a Carli da Giovanni Ricordi. Oltre alla monumentale edizione dei salmi si cimenta nell'edizione dei *Madrigali o Duetti* e dei *Madrigali o Terzetti* di Clari²⁷ (stampati con il numero 1108 – stando agli avvisi editoriali alla fine del 1823²⁸), impresa imponente in due volumi, e infine nell'edizione armonizzata dei *Duetti* di Francesco Durante (n. ed. 2424) «riveduti e corretti» da Cherubini. Nel 1820 viene pubblicizzata dalla stampa periodica un'antologia di diciotto pezzi facili per pianoforte («faciles, graduels et soigneusement doigtés») scelti da Mirecki fra le «plus Célèbres Compositions Anciens et Modernes» destinata a un pubblico femminile di dilettanti alla tastiera dal titolo eloquente: *Étrennes aux demoiselles*.²⁹ Tornato a Milano dopo il soggiorno francese Mirecki fa ristampare a Ricordi le *Étrennes* con il numero editoriale 1766 (pubblicato nel 1823³⁰) e molto probabilmente agisce da intermediario per l'edizione milanese dei *Partimenti ossia Basso numerato* di Fenaroli a cura di Imbimbo, che Ricordi integra nel proprio catalogo (con o senza il consenso di Carli?) con il numero editoriale 2300 (sostituendo il frontespizio ma mantenendo identico il contenuto, a partire dal discorso preliminare) nel settembre 1825.³¹

Se si considera che l'iniziale attività della *Tipografia della Sirena* è strettamente legata alla copisteria si può avere un'idea dell'amplissima manodopera di cui Carli si è servito nell'arco di una ventina d'anni (dal 1807, anno in cui viene testimoniato l'inizio della sua attività, al 1827³²); tale manodopera annovera copisti, riduttori, trascrittori, una vera e propria falange di musicisti alacremente

²⁶ FÉTIS, *Biographie*, vol. V (Paris 1867), p. 151

²⁷ CLARI, *Madrigali o Duetti*.

²⁸ L'informazione viene da SAINSBURY, *Dictionary*, p. 166, che dedica a Mirecki una brevissima quanto incisiva voce biografica, decantandone il talento di improvvisatore al piano; Carli viene descritto come «enterprising publisher» sostenitore del giovane musicista polacco («Mirecki, in his pianoforte playing, exhibits all the tact of genius, and is highly celebrated as an extemporary performer»). Mirecki sarà attivo come riduttore per pianoforte a quattro mani anche a Milano presso Ricordi nel 1823 (cfr. *Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e in sue province nell'anno 1823*, p. 111). Cfr. BRISTIGER, *Riflessi italiani*, p. 33.

²⁹ MIRECKI, *Étrennes aux demoiselles*; cfr. *Bibliographie de la France*, 1820, p. 48, n. 31

³⁰ Cfr. il catalogo numerico Ricordi *on line*. L'edizione di Ricordi, più smalzata di quella parigina di Carli, riporta nel frontespizio gli autori dei brani inclusi nell'antologia: Haydn, Mozart, Händel, Beethoven, Cramer, Bach ecc.).

³¹ L'edizione, che Ricordi descrive come propria, viene annunciata nel «Foglio d'annunzi» della «Gazzetta di Milano», n. 752, 11 ottobre 1825: «Gio. Ricordi, editore di musica dell'I. R. Conservatorio, fa noto al pubblico essere ora sortita dalla di lui calcografia una bella edizione dei *Partimenti di Fenaroli* nell'idioma italiano e francese. L'encomiare quest'opera non è cosa di breve momento, d'altronde i signori professori e dilettanti conoscono bastantemente il nome dell'insigne autore perché superfluo divenghi il tesserne qualunque elogio». Cfr. il catalogo numerico Ricordi *on line*. Ricordi figura nella *Liste des souscripteurs* all'edizione Carli con l'acquisto di due esemplari; lo stesso numero di volumi era stato acquistato dal conservatorio di Milano. Un riferimento all'edizione Ricordi è in SANGUINETTI, *L'eredità di Fenaroli*, pp. 21-22.

³² Un catalogo di ventisette pagine relativo alle edizioni realizzate da Carli (depositate fra i documenti per la successione) è custodito nei documenti degli Archives de la Seine (D2 U1 149); cfr. DEVRIÈS – LESURE, *Dictionnaire des éditeurs*, II, p. 46.

impegnati a contribuire alla diffusione e alla produzione di materiali d'uso. La presenza di partiture manoscritte costituisce un'assoluta novità per il mercato parigino e rimanda – fra l'altro – alla frenetica attività nelle copisterie e nei teatri napoletani (un caso per tutti: l'impresa di Luigi Marescalchi che lascia Napoli – come Imbimbo – in seguito all'editto del 1799 e figura fra i rei di stato condannati all'esilio³³).

Nel 1820 Carli istituisce un sistema di abbonamento alla lettura delle partiture, sia manoscritte (di musica italiana) sia stampate, garantendo una notevole circolazione di materiali a prezzi vantaggiosi per il pubblico.³⁴

Il manquant à la capitale de la France, peuplée d'un nombre si considérable d'amateurs et de professeurs de musique, un établissement dans lequel on pût s'abonner à la lecture des partitions, tant manuscrites que gravés, dont l'assortiment ne laissât rien à désirer ni aux Français ni aux étrangers. M. Carli, éditeur et marchand de musique, vient de former cet établissement dans son magasin, boulevard Montmartre, n. 14. On peut s'abonner chez lui pour la lecture de toute espèce de partition et de musique instrumentale, tant française qu'italienne, moyennant 50 fr. par an, et seulement moyennant 30 fr. si l'on n'exige point les partitions italiennes manuscrites. On s'abonne aussi pour six mois et pour un trimestre.³⁵

Una traccia di tale sistema di abbonamento «de lecture musicale» si ritrova su un'etichetta incollata su una partitura manoscritta de *La locanda* di Giuseppe Gazzaniga: dismessa la ragione sociale della *Tipografia della Sirena* Carli si definisce «Éditeur Marchand de Musique e d'Instruments». All'indirizzo (Boulevard Montmatre, N.º 14) vengono aggiunte le indicazioni «vis-à-vis le jardin Frascati» e «presqu'en face du Panorama»,³⁶ riferimenti a due luoghi-culto della capitale che permettono di identificare facilmente il *magasin de musique*.

Nel 1823 viene aperta una sottoscrizione per la pubblicazione in partitura di alcune opere di Rossini (*Tancredi*, *Ricciardo e Zoraide*, *La donna del lago*, *Il barbiere di Siviglia*, *Otello* e *La gazza ladra*),³⁷ ma il progetto non verrà mai

³³ Cfr. ZECCA LATERZA, *Manuscript music*.

³⁴ Un'attività simile prende l'avvio a Milano nel 1822 grazie a Giovanni Meiners: cfr. *Biblioteca di musica estera a nolo presso Giovanni Meiners* (distribuito gratuitamente: cfr. *Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e sue provincie nell'anno 1822*, pp. 56-57 e il «Foglio d'annunzi» della «Gazzetta di Milano», n. 100, 10 aprile 1822, p. 556). BERENGO, *Intellettuali e librai* (Torino 1980), p. 117 (rist. BERENGO, *Intellettuali e librai*, Milano 2012, p. 118); AVER-SANO, *Il commercio di edizioni*; FLORIO, *Meiners*.

³⁵ «Le Constitutionnel, Journal du commerce, politique, et littéraire», 22 novembre 1820, p. 3.

³⁶ US-Bp M.40.8 (*La Locanda | Opera Bernesca | In San Moisè il Carnevale 1771: | Del Sig.:^{re} Giuseppe Gazzaniga*; l'etichetta incollata a c. 1r del primo volume reca la data 1820 e recita ABONNEMENT | DE LECTURE MUSICALE | Chez CARLI, Éditeur M.^d de Musique et d'Instruments, | Boulevard Montmatre, N.º 14, vis-à-vis le jardin Frascati, presqu' en face | du Panorama).

³⁷ Sulla funzione delle riduzioni per canto e piano illustrate da Carli nel prospetto della riduzione per canto e pianoforte del *Tancredi* (1821) cfr. CHRISTENSEN, *Public Music*, p. 87. Cfr. il prospetto per la sottoscrizione (I-Nragni, Biblioteca privata Sergio Ragni) citato in ROSSINI, *Lettere e documenti. Volume II*, ed. Cagli – Ragni, p. 588n. Rossini parla di Carli («che vi ama e conosce il mondo») in una lettera da Parigi a Barbaja del 5 luglio 1826. I rapporti fra Carli, Barbaja e

realizzato: le riduzioni per canto e pianoforte, più maneggevoli e più alla portata del pubblico dei dilettanti, continuano a costituire lo zoccolo duro della produzione della tipografia-copisteria.³⁸

Nel 1825 le *partitions* di opere di Rossini, di Mozart, di Paër, di Mayr vendute da Carli ammontano, secondo una stima approssimativa, a quarantamila:

M. Carli, marchand de musique, a publié depuis cinq ans une trentaine de partitions de Rossini, six de Mozart, quatre ou cinq de Paër et de Mayer, en tout quarante partitions. En 1813 et même en 1817 il eût vendu de chacune de ces partitions vingt-cinq ou trente exemplaires tout au plus; or savez-vous ce qu'il en a vendu depuis 1820? Quelques-unes ont eu deux ou trois éditions, ce qui fait environs quinze cents exemplaires qui tous sont sortis de la boutique. D'autres, moins en *vogue*, c'est-à-dire moins belles, n'ont trouvé que six ou sept cents acheteurs: les unes dans les autres je les porte à mille, et ce n'est pas exagérer. Voilà donc quarante mille partitions répandues dans la France. M. Paccini a fait la même speculation que M. Carli, et n'a pas été moins hereux.³⁹

Fra le attività del *magasin de musique* di Carli, che si dichiara venditore di pianoforti e di corde provenienti da Napoli, ricordiamo anche la vendita di biglietti per concerti.

Nel dicembre 1827 i biglietti per una *séance* presso la *Institution Royale de Musique religieuse* di Choron sono in vendita presso il *magasin*, ormai gestito dagli eredi Carli;⁴⁰ sull'onda del successo di un *concert spirituel* al quale hanno assistito Rossini e Boïeldieu viene pubblicizzata la prevendita di biglietti per un secondo concerto programmato per il gennaio 1828.

Le premier concert spirituel a eu lieu le jeudi 20 du courant [décembre], devant une assemblée nombreuse. Tous les morceaux ont été exécutés avec la plus grande perfection. Cette exécution est d'autant plus remarquable que le chant n'est accompagné que d'un piano, d'un violoncelle et de deux contrebasses. L'Habile directeur de cet établissement, M. Choron, mérite les plus grands éloges. MM. Boyeldieu et Rossini assistaient à cette séance remarquable et ces deux grands compositeurs ont applaudi avec enthousiasme une musique composée il y a plus d'un siècle.

Rossini sono testimoniati anche in una lettera da Napoli a Parigi (Barbaja a Rossini) dell'11 agosto 1827 (ROSSINI, *Lettere e documenti, Volume III*, ed. Cagli – Ragni, pp. 277-282: 277). Ringrazio Sergio Ragni per la generosità con la quale ha messo a mia disposizione le edizioni rossiniane realizzate da Carli incluse nella sua collezione.

³⁸ Sui numeri di lastra dell'*Otello* (andato in scena al Théâtre-Italien il 31 maggio 1821), «che per le edizioni di Carli non consentono sicure corrispondenze cronologiche», si legga quanto scrive Michael Collins in ROSSINI, *Otello*, ed. Collins, p. 38.

³⁹ «Le Globe. Journal littéraire», n. 90, 5 aprile 1825, p. 452.

⁴⁰ Cfr. «Revue musicale», 2 (1828), p. 288: «Parmi les publications, nous recommandons particulièrement aux amateurs la belle messe de Porpora, de ce compositeur de l'ancienne école si peu connue parmi nous, et qui mérite de l'être à tant de titres. Les héritiers Carli préparent en ce moment divers ouvrages importants, qui feront suite à ceux qui ont été déjà publiés par cette maison». Il riferimento è alla *Grande messe à Quatre Voix* (PORPORA, *Grande messe à Quatre Voix*). L'avviso pubblicizza anche il *Sigismondo* di Rossini e l'*Ave verum* di Mozart in una *Collection de musique sacrée*.

Le prochain exercice aura lieu le jeudi 10 janvier 1828. On trouvera des billets à l'Institution, et chez Carli, boulevard Montmartre n° 14.⁴¹

La *liaison* fra l'*Institution* di Choron e il *magasin* di Carli si riflette anche nella bella edizione dell'*Alexander's Feast* di Händel,⁴² eseguito dagli allievi di Choron in un concerto della medesima stagione (22 novembre 1827).⁴³ Fétis tesse le lodi dell'esecuzione dei fanciulli, ma soprattutto dell'accompagnamento pianistico realizzato per l'edizione a stampa:

On ne saurait trop louer le zèle et le goût de l'amateur distingué auquel on doit l'édition des Fêtes d'Alexandre que nous annonçons. Ce digne élève de Crescentini, qu'il ne nous est permis de nommer, mais que les initiés reconnaîtront sans peine à ces indications, n'a rien négligé pour que cette édition fût aussi parfaite qu'il était possible. Au texte anglais, il a substitué une bonne traduction italienne, qu'il a adaptée à la musique avec un soin extrême et de la manière la plus heureuse. L'indication des mouvemens par le métronome de Maelzel donne les moyens d'exécuter les morceaux dans leur tradition exacte. L'accompagnement de piano est fait avec soin, et rend autant qu'il est possible l'effet de l'orchestre. Nous y avons trouvé quelques passages difficiles pour des accompagnateurs ordinaires, mais ils étaient inévitables pour l'effet de l'harmonie.⁴⁴

Una testimonianza significativa sulla consistenza del fondo manoscritto di Carli viene da Fétis, che nel 1850 ricorda di aver proposto alla commissione amministrativa del Conservatoire di Bruxelles di acquistare la collezione di opere italiane che l'editore, desiderando ritirarsi dagli affari, pensava di mettere in vendita (Fétis data tale proposta al 1834, certamente non ricordando che Carli era morto nel 1827 e che il fondo delle partiture era stato rilevato da Launer nel giugno 1828⁴⁵).

[...] En 1834, j'ai communiqué à la commission les propositions de M. Carli, éditeur de musique italienne à Paris, qui se retirait des affaires et offrait de céder sa belle collection de partitions d'opéras italiens, au nombre de *mille* et formant 2500 volumes relés et tous manuscrits, pour la somme de 10000 francs, payable en cinq années par cinquièmes. C'était une affaire superbe, car le prix n'était pas le quart de la valeur. Les partitions d'opéras italiens ne se gravent jamais mais

⁴¹ «L'Observateur: journal hebdomadaire de la Littérature, des Théâtres, des Arts, de la Librairie, du Commerce et des Modes», 2 (1827), 29 dicembre 1827, p. 526. All'epoca di questo annuncio il negozio di Carli era gestito dalle sue eredi (che subentrano nel mese di aprile), Sophie Douillet e sua madre (M^{me} Pourcaboef); la Douillet (verosimilmente figlia naturale di Carli) aveva sposato Jean-Pierre-Pascal Roy. Il 4 giugno 1828 il fondo viene venduto per trentamila franchi all'editore Launer. Cfr. VAUTHIER, *L'École de Choron* (1905); VAUTHIER, *L'École de Choron* (1909); SIMMS, *The Historical Editions*.

⁴² HÄNDEL, *Il Convito d'Alessandro*; cfr. ELLIS, *Interpreting the Musical Past*, p. 266.

⁴³ «The Harmonicon», 6 (1828), p. 23.

⁴⁴ «Revue musicale», 2 (1828), pp. 381-383; 382-333.

⁴⁵ Jean-Louis-Marie Launer (1785-1839) aveva sposato Marie-Pierre Boissière (1787-1853) il 27 agosto 1825; entrambi erano stati *artistes* all'Académie Royale de musique. Dopo l'acquisto del fondo di musica di Carli (4 giugno 1828) si specializzano nella pubblicazione di musica e nella vendita di pianoforti. Alla morte di Launer (5 ottobre 1839) la vedova rileva l'attività che acquisisce la ragione sociale «veuve Launer» (ottobre 1839; la dichiarazione di successione è datata 3 aprile 1840; cfr. DEVRIÈS – LESURE, *Dictionnaire des éditeurs*, II, p. 260).

toutes sont copiées à la main, et les copies en sont rares. Cette collection renfermait les plus beaux ouvrages en grandes partitions de Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Paër, Piccinni, Sacchini, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti etc. La proposition de M. Carli ne fut pas acceptée pour le motif banal qu'on donne pour les choses dont on ne se soucie pas; on ne réparerait pas aujourd'hui cette faute pour une somme quadruple de celle qui était demandée.⁴⁶

2. Metodi di mutuo insegnamento a confronto.

Nel variegato panorama delle attività musicali dedicate al pubblico dei dilettanti e di quanti desiderano apprendere la musica particolarmente ampia è l'offerta di musicisti italiani che propongono di svelare i segreti della scuola di canto e di composizione ai quali Carli offre supporto, ospitalità per le lezioni nel *magasin de musique* e alcuni numeri del proprio catalogo editoriale.

Un trafiletto del 13 ottobre 1817 descrive i 'prodigi' del metodo del torinese Federico Massimino (1786-1858), *protégé* di Ferdinando Paër, il cui nome sarà presto associato anche a quello di Carli:⁴⁷

M. Massimino a su appliquer à l'enseignement de la musique les nouvelles méthodes d'instruction élémentaire qui se répandent en France: son mode d'enseignement a cet avantage inappréciable, de former à l'art d'écrire en même temps qu'à l'art de lire la musique. Aussi M. Massimino voit-il s'asseoir parmi ses élèves des chanteurs déjà exercés, habiles à *déchiffrer* les compositions musicales, mais incapables encore de reproduire sur le papier celles qu'on exécute devant eux.

Il vient de donner à son établissement une plus grande étendue, et d'y rassembler tout ce qui peut contribuer aux progrès et à l'agrément des élèves. Il a fait l'ouverture de ses nouvelles salles, rue Montmartre, n° 180, par un exercice général, auquel assistaient plusieurs artistes célèbres, entr'autres M. Paër, qui a tenu le piano, et qui honore d'une protection spéciale cet utile établissement. Une société nombreuse et brillante a vivement applaudi à l'heureuse invention de M. Massimino et aux résultats supprenans de sa méthode, dont la supériorité est reconnue par les professeurs même de nos écoles.⁴⁸

A riprova del fatto che Paër agisse da *testimonial* per Massimino abbiamo l'edizione a stampa di un coro a quattro voci con accompagnamento di pianoforte (o arpa) dal titolo significativo, *Il tempio dell'armonia*; tale coro, dedicato

⁴⁶ FÉTIS, *Correspondance*, ed. Wangermée, p. 271 (lettera alla commissione amministrativa del Conservatoire di Bruxelles, 1° marzo 1850).

⁴⁷ Per i tipi di Carli Massimino pubblica *Trois Airs Italiens avec accompagnement de Piano ou Harpe* dedicati alla principessa Zénaïde Wolkonskij (1789-1862) la cui presenza a Parigi è documentabile nel 1814 e fra il 1815 e il 1817. Memorabile una sua interpretazione di Isabella in un allestimento de *L'Italiana in Algeri* di Rossini nel suo teatro privato con una compagnia di dilettanti (ben prima dell'andata in scena dell'opera al Théâtre Italien – nel febbraio 1817); cfr. «Journal de Paris», 4 febbraio 1817 (n. 35), p. 2. Cfr. AROUTUNOVA, *Lives in letters*, p. 117.

⁴⁸ «Journal de Paris», 13 ottobre 1817 (n. 286), p. 2.

dall'autore all'amico torinese, venne improvvisato (ovvero accompagnato estemporaneamente al pianoforte) da Paër per gli allievi di Massimino stesso.⁴⁹

A garantire amplissima risonanza al metodo di Massimino concorre la duchessa d'Orleans,⁵⁰ che assiste a un concerto-saggio il 18 novembre 1817:

Parigi, 22 novembre 1817: S.A.R. la Duchessa d'Orleans onorò martedì [18 novembre] colla sua presenza la scuola di canto del signor Federico Massimino; questo Professore indicò l'ordine dell'insegnamento, ed entrò ne' particolari di questo nuovo metodo, rispondendo a tutti i quesiti fattigli dalla Principessa; scelse essa un solfeggio all'italiana, di cui furono dettate varie battute ad allievi di sei, o sette anni, senza nominar loro le note: la precisione con cui essi le scrissero piacque moltissimo alla Principessa, la quale nell'uscire manifestò al Professore, ed agli scolari, quanto sia rimasta paga di questa nuova maniera d'insegnare la musica.⁵¹

Fra gli epigoni di Massimino⁵² la cui attività affiora in filigrana attraverso le iniziative di Carli segnaliamo Michele Bolaffi (1769-1842), che nell'estate 1818 pubblicizza la propria «*école primaire de musique pour le dames et les demoiselles*» sul «*Moniteur universel*» appoggiandosi a Carli presso il *magasin de musique* di Boulevard Montmartre n. 14 per le iscrizioni alla scuola.⁵³

Il 6 novembre 1818 il «*Moniteur universel*» pubblica un annuncio relativo all'apertura di una scuola secondo il principio del mutuo insegnamento diretta da Giuseppe Catrufo (ideatore di una «*nouvelle méthode*»), da Emanuele

⁴⁹ Cfr. BONGIOVANNI, *Testimonianze sulla prassi improvvisativa*, p. 35. L'esemplare a stampa consultato (PAËR, *Le temple de l'harmonie*) è custodito in I-Mc (Nosedà T.41.3). Cfr. BONGIOVANNI, *Ferdinando Paër*, pp. 144-162.

⁵⁰ Maria Amalia di Borbone, Duchessa d'Orleans, figlia di Ferdinando I re del Regno delle due Sicilie (26 aprile 1782, sposata il 25 novembre 1809 a Luigi Filippo d'Orleans, Duca d'Orleans, nato il 6 ottobre 1773). Regina di Francia dal 1830 al 1848.

⁵¹ «Gazzetta di Parma», n. 96, Martedì, 2 dicembre 1817, p. 384.

⁵² In Italia fautore di Massimino sarà Felice Alessandro Radicati (1775-1820), maestro di violino presso il liceo musicale di Bologna. Cfr. RADICATI, *Applicazione del mutuo insegnamento alla musica*; «Biblioteca italiana», 5 (1820), pp. 454-455. Sulla diffusione a Napoli del metodo di mutuo insegnamento proposto da Bell e Lancaster cfr. CAFIERO, *Un divulgatore di teorie armoniche*, p. 206.

⁵³ «Le moniteur universel», 8 agosto 1818, n. 240, p. 848. Il piano della scuola di Bolaffi è illustrato in dettaglio negli *Annales de la musique* 1819, pp. 297-298. Cfr. ROSSINI, *Lettere e documenti. Volume II*, ed. Cagli - Ragni, p. 486. Nel catalogo Carli troviamo *Six nouveaux nocturnes italiens à deux voix* dedicati a M.^r Le Chevalier Frédéric de Caravel (nizzardo, sottoprefetto del Dipartimento di Piacenza). Nel 1816 accompagna Angelica Catalani in numerosi concerti in Germania; cfr. «Allgemeine musikalische Zeitung», 18 (1816), coll. 500, 604. Bolaffi è *musicien de S. M. le Roi de France* Luigi XVIII; nel 1818 pubblica una traduzione italiana di *Henriade* di Voltaire, presentata alla corte fiorentina nel 1816 («Gazzetta di Firenze», 22 giugno 1816). Ritorna in Italia nel 1818 (cfr. ADLER, *La pratique musicale*, I, pp. 125-128). Scrive il libretto de *La primavera felice* di Paër, «Allgemeine musikalische Zeitung», 19 (1817), n. 7, 12 febbraio 1817, coll. 120-121. CONWAY, *Jewry in Music*, p. 246.

Imbimbo («auteur d'un exercice d'harmonie vocale et instrumentale»⁵⁴) e da Giuseppe Cajani («maître de chant et pianiste du Théâtre Royal Italien»⁵⁵):

M. Catrufo, connu à Paris par ses ouvrages au Théâtre Feydeau; M. Cajani, maître de chant et pianiste du Théâtre Royal Italien, et M. Imbimbo, auteur d'un exercice d'harmonie vocale et instrumentale (1: Gravé chez M. Carli, marchand de musique, éditeur, boulevard Montmartre n° 14 à Paris.), ont l'honneur de prévenir le public qu'ils ouvriront, le 1^{er} novembre 1818, une *École d'enseignement mutuel de Musique*, divisée en trois classes. La première, concernant les élémens et la dictée de la musique, suivant la nouvelle méthode de M. Catrufo, sera dirigée par M. Cajani. La seconde, concernant simplement le chant, sera dirigée par M. Catrufo. La troisième, concernant les connaissances générales de l'harmonie, relativement à la manière de pratiquer les accords sur une basse chiffrée ou non chiffrée, par des démonstrations très-simples, qui mettent les élèves en état de suivre les règles de la composition, sera dirigée par M. Imbimbo.

Le but de cet établissement est de faciliter l'enseignement de ces trois branches de l'art musical pour les personnes qui desirent devenir musiciennes; et les trois professeurs ne négligeront rien pour que le résultat de leur école soit tout à l'avantage du public.

Les personnes qui voudront souscrire auront la bonté d'adresser leur demande, franc de port, chez M. Catrufo, rue Royale, porte Saint-Honoré, n° 8, et chez M. Cajani, rue d'Amboise, n° 3.⁵⁶

Attingendo alle *Observations* di Imbimbo possiamo mettere a fuoco il suo *piano* per permettere agli allievi di «suivre les règles de la composition»; il mutuo insegnamento, utilissimo per tutte le tappe dell'apprendimento (incluso lo studio dell'armonia), non può essere tuttavia applicato al canto per il quale è fondamentale l'insegnamento individuale («isolé, bien dirigé, et modifié selon la force, et le caractère de la voix»):

Je ne m'arrêterai pas à développer mes idées sur l'organisation d'une école d'enseignement mutuel pour la musique; je me bornerai à esquisser quelques traits fondamentaux de cette institution, qui suffiront pour faire sentir toute l'importance de mon plan.

On doit faire, sur le tableau, les démonstrations des principes élémentaires de la musique, en adoptant la méthode que l'on suit dans les autres écoles d'enseignement mutuel, afin que les élèves apprennent, répètent, transcrivent et se communiquent en même temps, les uns les autres, les leçons de leurs maîtres. On les fera ensuite solfier en masse, en leur faisant nommer les notes et marquer la mesure, mais sans chanter. Ces différents exercices sont très-utiles pour apprendre à lire et à écrire promptement la musique. Après que les élèves auront fait les progrès qu'exige cette partie de l'enseignement, ils seront exercés à faire gammes en chantant, dans les deux modes majeur et mineur; on leur apprendra

⁵⁴ Il riferimento è a IMBIMBO, *Seguito de' Partimenti*. L'avviso reca l'indirizzo di Carli aggiornato al 1818.

⁵⁵ Cfr. MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831*, I, ad indicem.

⁵⁶ «Le moniteur universel», 61 (1818), n. 510, 6 novembre 1818, p. 1304: «Enseignement mutuel de Musique, dirigé par MM. Catrufo, Imbimbo et Cajani, rue Saint-Benoit, n° 8, faubourg Saint-Germain, à Paris».

à filer les sons, à parcourir tous les intervalles consonnants et dissonnants, avec la respiration requise, point très-essentiel pour ne point paralyser les phrases musicales et le paroles.⁵⁷ Cette autre partie de l'enseignement ne pourrait pas retenir de l'enseignement en masse les mêmes avantages que la première, comme nous aurons l'occasion de le voir bientôt.⁵⁸

Il mutuo insegnamento può essere utilmente applicato all'armonia e al contrapunto secondo la pratica invalsa negli antichi conservatori napoletani; è il momento di fare riferimento alla pratica del partimento, che gli aspiranti musicisti possono trovare illustrata con dovizia di particolari nell'edizione dei *Partimenti* di Fenaroli stampati da Carli e curati dallo stesso Imbimbo:

Nous croyons pouvoir ajouter qu'on peut aussi appliquer utilement la même méthode à l'enseignement de l'harmonie, en divisant cette partie de l'instruction en deux sections, celle des *Partimenti*⁵⁹ et celle du *Contrepoint*.

On démontrera, sur le tableau, la division de la corde sonore, la théorie de tous les intervalles, la combinaison et la marche de tous les accords sur les différents mouvements de la basse, et l'on dictera les règles de la composition.⁶⁰ En suivant cette méthode, et en lui donnant tout le développement dont elle est susceptible, on parviendra, sans doute, à faire des musiciens très-instruits; mais parviendra-t-on à faire exécuter la musique avec goût, avec sentiment, avec expression? Je ne le pense pas, et je tâcherai de mon mieux d'exposer mes idées sur ce point capital de l'enseignement, en prenant pour exemple le chant, soit comme une modulation de la voix parlante par rapport aux sons, soit comme une déclaration plus modulée que la déclamation ordinaire, par rapport à l'expression.⁶¹

Da Napoli la pratica dell'insegnamento del canto si estende alle altre 'scuole' italiane dalle quali sono usciti «les premiers chanteurs de l'Europe»: Bologna, Firenze, Milano, Venezia, Roma.

Le chant devenu un art, outre l'enseignement des principes de la musique, exige de la part du maître une attention particulière sur l'organe de la voix, afin qu'il puisse en diriger les dispositions, et en corriger les défauts. Il doit examiner la qualité, le timbre, et le volume de la voix, pour en déterminer l'étendue, et l'exercer convenablement avec les solfèges d'une difficulté progressive. C'est le seul moyen d'en corriger les défauts, d'en développer le volume, et de lui faire acquérir tous les agréments dont elle est susceptible. Nous disons qu'il faut exercer convenablement la voix par le solfège, parce que c'est de cet exercice que dépend principalement l'art du chant. En effet, c'est par le solfège qu'on apprend à bien respirer, à ménager l'haleine, à le prolonger sans effort, à la reprendre d'une manière imperceptible; à lier les sons entre eux, à les enfler, et à le diminuer par

⁵⁷ «Tosi: Opinioni de' Cantori, page 36» (nota di Imbimbo).

⁵⁸ IMBIMBO, *Observations sur l'enseignement*, pp. 16-17.

⁵⁹ «Collection des basses chiffrées et non chiffrées, où j'ai donné un extrait des principes musicaux, avec les accords pratiquement démontrés. Cet ouvrage se trouve chez M. Carli, marchand de musique, boulevard Montmartre, n° 14» (nota di Imbimbo).

⁶⁰ Imbimbo conferma l'utilità di dettare agli allievi le 'regole' secondo la tradizione dei conservatori napoletani.

⁶¹ IMBIMBO, *Observations sur l'enseignement*, pp. 17-18.

gradation; à passer avec adresse de la voix de poitrine à celle de tête, en déroband tant soit peu de force au dernier son de poitrine, pour le fondre agréablement avec le premier son de tête; à faire la petite note (*appoggiatura*), le trill, le mordant, le grouppetto, les notes liées, les notes deliées, et détachées, la syncope, la roulade, et autres agréments, toujours en raison des dispositions de l'organe chantant. Voilà à quoi conduisent les règles établies par les maîtres de l'art; et le choix, l'application, et les modifications de ces règles, doivent varier pour chaque voix. Ainsi, ce n'est pas par l'enseignement en masse qu'on formera la voix d'après les règles du chant, mais par l'enseignement isolé, bien dirigé, et modifié selon la force, et le caractère de la voix.

C'est la marche qu'on a suivi en Italie, depuis le dix-septième siècle, dans les écoles de Bologne, Florence, Milan, Venise, Rome, et Naples, d'où sont sortis les premiers chanteurs de l'Europe. Si quelques-uns n'ont pas réussi, il faut en chercher la cause dans le défaut des dispositions naturelles, et non dans l'imperfection de la méthode enseignante.⁶²

La *nouvelle méthode* di Giuseppe Catrufo (1771-1851), dedicata ad Ambrogio Minoja (censore al conservatorio di Milano, formatosi a Napoli con Nicola Sala), sarà stampata da Pacini (nn. edd. 814 e 815).⁶³ Non è dato sapere all'attuale stato degli studi quale impatto abbia avuto sul pubblico degli aspiranti musicisti l'insegnamento proposto dal triumvirato Catrufo-Imbimbo-Cajani. La riflessione sulla necessità di scendere in campo nel multiforme panorama didattico parigino fornisce un tassello significativo per valutare la fortuna e la risonanza della scuola napoletana, di cui Imbimbo fu a lungo testimone e rappresentante. Proprio nel 1818 – lo ricordiamo – sull'onda delle proposte di Andrew Bell e di Joseph Lancaster, l'editore Firmin Didot aveva stampato *Der gegenseitige Unterricht* di Joseph Hamel,⁶⁴ prontamente tradotto in francese dall'autore e pubblicato da Louis Colas con il titolo *L'enseignement mutuel ou Histoire de la propagation de cette méthode*.⁶⁵

Quale dei metodi proposti – al di là del riscontro e del successo ottenuti e della valentia personale dei maestri coinvolti – può essere realmente rubricato come mutuo? Le polemiche scaturite intorno alla pluralità di proposte sembrano orientarsi a definire il carattere di condivisione fra pari. Alcuni metodi non sono mutui in quanto non prevedono l'interazione fra i discepoli (i più esperti dei quali possono assumere il ruolo che nei conservatori napoletani era affidato ai *mastricelli*), bensì simultanei.

In questi termini i redattori della «Revue encyclopédique» si schiereranno contro Massimino affermando – e chiarendo in termini definitivi – che il suo metodo non è mutuo, bensì simultaneo (come quello di Galin e della sua discepola

⁶² IMBIMBO, *Observations sur l'enseignement*, pp. 18-19.

⁶³ CATRUFO, *Principes de compositions*. Nel catalogo Carli è inclusa l'*Ouverture* dell'opera *La bataille de Denain* arrangiata per pianoforte con accompagnamento di violino obbligato da Catrufo e dedicata a Henriette Dupuy da Jean Nicolas Le Froid de Mereaux.

⁶⁴ HAMEL, *Der gegenseitige Unterricht*.

⁶⁵ HAMEL, *L'enseignement mutuel*.

Aimée Paris⁶⁶). L'unico sistema d'insegnamento che applica con rigore i principi del mutuo insegnamento alla musica è quello di Wilhem.⁶⁷

Un pittoresco resoconto delle dispute in corso a Parigi viene tratteggiato nel 1820 sulle colonne dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» riecheggiando la *querelle* fra seguaci di Lancaster (Wilhem, Massimino,⁶⁸ Galin, Logier, Zimmermann) e di York (Pottier,⁶⁹ guida degli antilancastriani) impegnati in una metaforica guerra delle Due Rose:

Die Lankasterschen (nemlich die musikalischen) bekommen hier einen grossen Anhang; aber auch den Yorkschen beginnt der Kamm zu schwellen: es steht ein Krieg auf Leben und Tod bevor. Ihr Schild ist bis jetzt noch leer; doch werden sie, wie es heisst, ihr Wappen ebenfalls aus den Pflanzenreiche nehmen und, statt der rothen und weissen Rose, jene eine taube Nuss, und diese einen Holzapfel zum Zeichen wählen. Die Lankasterschen haben zu Anführern die Herren Wilhelm,⁷⁰ Massimino, Galin,⁷¹ Logier,⁷² Zimmermann⁷³ und den Plebs, dem die verschiedenen Unterbefehlshaberstellen übertragen sind; das Yorks'che Heer wird von einem Herrn Pottier commandirt, der aber seine Befehle aus einem, bis jetzt noch unsichtbaren Hauptquartiere (will man dem Gerüchte Glauben beimessen, so ist dies in der königlichen Musikschule aufgeschlagen) empfängt. Hr. Pottier hat schon vor mehreren Wochen ein fliegendes Heer (nemlich eine

⁶⁶ Per un bilancio sul metodo Galin e sulla sua diffusione dopo la morte dell'ideatore cfr. CHEVÉ, *La routine et les bon sens*, e CHEVÉ – CHEVÉ, *Méthode élémentaire d'harmonie*.

⁶⁷ Cfr. *Tablettes universelles*, V, p. 356. Lo stesso Wilhem (Guillaume-Louis Bocquillon, detto Wilhem o Bocquillon-Wilhem, 1781-1842) attacca Massimino nell'appendice della terza edizione di WILHEM, *Complément du guide de la Méthode*, pp. 123, 132-133.

⁶⁸ Il metodo di Massimino, la *Nouvelle méthode pour l'Enseignement de la Musique*, viene stampato a spese dell'autore nel giugno 1819; l'autore afferma di aver iniziato il primo corso di musica nell'aprile 1816 in rue de Grammont n. 71 (MASSIMINO, *Nouvelle méthode*, Paris 1819, p. 1). Per datare l'edizione cfr. «Journal des débats politiques et littéraires», 6 (1819), 8 agosto 1819, pp. 3-4: «M. Massimino a publié il y a environ deux mois un ouvrage sur sa nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique. Cette méthode, après avoir rencontré une foule d'obstacles inévitables pour les inventions qui contrarient les usages reçus, a enfin triomphé des préjugés, et elle jouit aujourd'hui d'une faveur non contestée. Elle est suivie dans plus de cent écoles de Paris, et elle se propage dans les principales villes de la France. M. Massimino, dans son ouvrage, s'est proposé de mettre à la portée de tout le monde la pratique de sa méthode et de la rendre facile et agréable pour le maître comme pour l'élève, et même pour l'amateur médiocrement instruit. Les principes y sont clairement expliqués. Le solfège qui fait partie de l'ouvrage contient à peu près deux cents leçons toutes d'un chant agréable et à la portée des voix les moins étendues. Cet ouvrage se vend au prix de 30 fr. chez l'auteur, rue Montmartre, n° 180, et chez tous les marchands de musique».

⁶⁹ POTTIER, *Lettre à M.^{me}*. Jean Marie Ambroise Pottier (1772-1859) era stato allievo di Henri-Montan Berton al Conservatoire. Cfr. FÉTIS, *Biographie*, vol. VII (Bruxelles 1841), pp. 294-295 e il *Catalogue de la bibliothèque de F. J.*, p. 655.

⁷⁰ WILHEM, *Guide complet*.

⁷¹ Pierre Galin (1786-1821). Cfr. GALIN, *Exposition d'une nouvelle méthode* e GALIN, *Méthode du méloplaste*.

⁷² Johann Bernhard Logier (1777-1846). Cfr. *Handbuch der musikalischen Literatur*, p. 66; FÉTIS, *Biographie*, vol. VI (Bruxelles 1841), pp. 174-179: 178; RAINBOW, *Johann Bernhard Logier*.

⁷³ Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann (1785-1853). Cfr. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance*, pp. 93-109.

Flugschrift) gegen das Corps des Divisionsgenerals Massimino auf Recognoscierung ausgesandt; von Seiten der Lankasterschen ist aber bis jetzt jede Offensive sorgfältig vermieden worden. Dagegen sucht ihr Obergeneral Wilhelm auf mehreren Seiten eine feste Stellung zu fassen. Die Freischule in der Rue St.-Jean-de-Beauvais⁷⁴ hat ihm dazu ganz vorzüglich geeignet geschienen. Hier hat der Adjutantendienst (den Hr. Wilhelm action des Moniteurs nennt) bereits recht lebhaft begonnen; auch ist ihm von der Lankasterschen Oberhofkanzlei (welche hier den bescheidenen Namen: Societé d'enseignement mutuel führt) für sein Wohlverhalten ein von Herzögen, Grafen und andern grossen Herren unterzeichnetes Belobungsschreiben ertheilt worden. Ja, es geht sogar das heimliche Gerucht im Schwange, ein bedeutendes Mitglied der York'schen Partei (Hr. Perne,⁷⁵ Inspector der königlichen Musikschule und der Deklamation) habe den strategischen Kenntnissen jenes Obergenerals seinen Beifall ertheilt.⁷⁶

Ricordiamo per inciso – e per mettere in rilievo l'ampia tavolozza di proposte editoriali – che Carli pubblica come premessa alla traduzione francese del metodo per pianoforte di Johann Bernhard Logier, *Compagnon du Chiroplaste* (Logier 1820), una «note de l'éditeur» in cui segnala la forza d'emulazione che anima gli allievi di Logier, le cui lezioni sono basate sui «principes de l'harmonie la plus pure». Il chiroplasto, oltre che nel *magasin de musique* di Carli, è in vendita anche nell'*établissement musical* di Massimino (rue Montmartre n. 180).⁷⁷

Le succès prodigieux qu'a obtenu en Angleterre la méthode de M.^r Logier, m'a engagé à publier ici l'ouvrage qu'il a mis au jour sous le titre de COMPAGNON DU CHIROPASTE, et à introduire en France l'usage de cette mécanique dont il est l'inventeur.

Je laisserai à l'auteur le soin de faire lui-même l'exposition de son plan d'étude pour le piano, et d'en développer les avantages. C'est dans cette vue, que je vais donner la traduction de la préface qu'il a placée à la tête de son ouvrage élémentaire; je me contenterai de remarquer que l'ensemble de ses leçons, qui sont parfaitement adaptées au but qu'il se propose, sont toutes basées sur les principes de l'harmonie la plus pure; et il m'a semblé que tout son système d'instruction musicale, offrait entre autres résultats satisfaisans, celui d'accoutumer de bonne heure les élèves à l'exécution d'ensemble, encore plus difficile pour les instruments que pour la voix, et d'entretenir une émulation que des leçons particulières ne sont jamais à même d'exciter.⁷⁸

⁷⁴ Rue Saint-Jean de Beauvais è l'indirizzo della scuola gratuita istituita da Wilhem.

⁷⁵ François-Louis Perne (1772-1832), successore di Charles Catel come insegnante d'armonia al conservatoire, ispettore generale dal 1816 e bibliotecario nel 1819, che aveva acquistato da Gaspare Selvaggi «une copie des traités de Tinctor et un Cerone» (WECKERLIN, *Bibliothèque du Conservatoire*, p. XI).

⁷⁶ «Allgemeine musikalische Zeitung», 22 (1820), n. 49, 6 dicembre, col. 824.

⁷⁷ GARDETON, *Annales de la musique*, pp. 226-227. Nel 1820 Massimino apre un *salon musical* (che prevede riunioni il lunedì, il mercoledì, il venerdì e la domenica) con l'obiettivo di offrire ai dilettanti «les moyens de se connaître et de se réunir pour exécuter, à côté des maîtres les plus habiles, la musique vocale et instrumentale la plus estimée» (cfr. «Le Constitutionnel», 25 dicembre 1820, p. 4).

⁷⁸ LOGIER, *Compagnon du chiroplaste, Note de l'éditeur*.

Massimino riesce in breve tempo ad aggiudicarsi il favore dell'aristocrazia e dell'alta borghesia parigina (che gli frutterà la nomina a *professeur* presso la *Institution de la Légion d'honneur* di Saint-Denis, dove sarà attivo per una trentina d'anni).⁷⁹ Per avere un'idea della popolarità delle *soirées* di dilettanti da lui organizzate basta sfogliare le cronache dei periodici parigini: nel 1822 la sua fama sembra già solidamente attestata. Dalle colonne del «Miroir des spectacles» del 17 maggio 1822 apprendiamo che fra gli ospiti di Massimino sono da annoverare i primi soggetti del Théâtre-Italien (fra i quali una straordinaria Giuditta Pasta):

Les soirées de M. Massimino sont le rendez-vous des véritables adeptes du *dilettantisme*; le chant confié aux premiers sujets du Théâtre-Italien, et l'accompagnement à M. Blangini,⁸⁰ le choix des morceaux dirigé par M. Massimino, professeur dont le goût est connu, tout contribue à faire de ses réunions une excellente école-modèle de chant pour ceux de ses élèves qui veulent se perfectionner.

M. Massimino a su habilement varier ses soirées en s'associant quelquefois nos premiers artistes, tels que les Fontaine, les Tulou, M^{lle} Bertrand et la prodigieuse M^{lle} Nina Mosso. C'est doc déjà beaucoup que d'être admis à s'y faire entendre. M. Labarre⁸¹ est un jeune harpiste qui n'avait pas besoin d'avoir cette prévention en sa faveur. On parle déjà très-avantageusement de son talent. M. Labarre ne se borne pas, dit-on, à l'exécution, il travaille à la composition avec succès, et il a déjà publié différens morceaux pour la harpe dans lesquels on remarque d'heureuses idées. M^{lle} Soller, que j'ai entendue hier, n'a pas encore tout le talent auquel elle parviendra; mais elle a un doigté agréable. Elle est jeune, elle peut encore gagner beaucoup: cependant telle qu'elle est aujourd'hui, on ne peut se refuser de la regarder comme une charmante pianiste.

Les plus grands admirateurs du beau talent dramatique de M^{me} Pasta sont peut-être persuadés qu'elle ne doit être entendue qu'à la scène, et que sa voix doit sembler un peu sévère dans un salon. Ils penseraient bien différemment s'ils l'eussent entendue hier. Il est difficile d'allier plus de finesse à plus de grace, plus de légèreté à une expression toujours vraie; elle laisse bien échapper parfois quelques-uns de ces sons un peu masculins qui conviennent assez sous le casque de Tancredi; mais elle le rachète aussitôt par les traits les plus délicats, comme les peintres font ressortir des détails suaves et brillans par des touches d'une couleur sombre et vigoureuse. C'est surtout sur la sensibilité exaltée de ses compatriotes que la voix de M^{me} Pasta exerce une puissance difficile à décrire. J'ai vu un amateur

⁷⁹ *Almanach royal*, p. 336; DANNA, *A Terenzio Mamiani*, pp. 146-147. Nel 1845 insegna *musique et chant* presso l'École Nationale Polonaise (Boulevard des Batignolles 46) diretta dall'abate Dabrowski. Cfr. «Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique», 15 febbraio 1918, n. 355, p. 427. Fra i suoi numerosi allievi la figlia Felicia, scritturata al Théâtre-Italien nel 1842. «L'opéra», 2 (1842), n. 1, 1° ottobre 1842, p. 13: «Le Théâtre-Italien ouvre le 1^{er} octobre par la Lucia. Mario y remplira le rôle que Rubini avait créé avec tant de génie. — M^{lle} Massimino, fille du célèbre professeur de musique, est engagée à ce théâtre; mais cette jeune personne, aussi belle que distinguée, se refuse absolument à jouer les rôles travestis qui la foreraient à revêtir des costumes d'homme. M^{lle} Esther, Léontine et plusieurs autres actrices de nos petits théâtres, s'étonnent beaucoup des scrupules de M^{lle} Massimino. Mais tous les gens de bonne compagnie les approuvent hautement, et nous nous joignons à eux».

⁸⁰ Felice Blangini (1781-1841). Per avere un'idea della straordinaria quantità di allieve private di Blangini si sfogli l'elenco in BLANGINI, *Souvenirs de F. Blangini*, pp. III-VIII.

⁸¹ Théodore François Labarre (1805-1870).

napolitain⁸² en donner témoignage par ces démonstrations animés qui sont si ordinaires aux hommes qui sont nés sous le beau ciel de la grande Grèce, et qu'un flegmatique anglais ne peut s'empêcher de trouver burlesques. Pour moi qui ne suis pas doué probablement d'une organisation assez heureuse pour entendre avec le même plaisir toutes les cordes de la voi de M^{me} Pasta, je n'en suis pas moins disposé à rendre justice à cette *Signora primo musico*, qui est peut-être appelée à surpasser la fameuse Sessi. M^{me} Pasta a une sensibilité, et si je puis m'exprimer ainsi, un *estro armonico* qui se trouve rarement. En écoutant ses accens pathétiques, on sent qu'il y a là une âme.⁸³

Un avviso pubblicato il 3 giugno 1822 sul «Journal des débats» per pubblicizzare una *soirée musicale* a beneficio di un *professeur italien* conferma la più tarda testimonianza di Henry Cohen,⁸⁴ in contemporanea con Napoli e Vienna, vengono eseguiti brani dalla *Zelmira* rossiniana (che a novembre saranno messi in vendita dall'intraprendente Carli⁸⁵):

Demain lundi 3 juin, il y aura une soirée musicale dans l'établissement de M. Massimino, rue Montmartre, n° 180, au bénéfice d'un professeur italien. Dans cette soirée, plusieurs artistes des plus distingués de la capitale, notamment MM. Pellegrini, Galli, Bordogni, M^{me} Pasta et Naldi, feront entendre divers morceaux, entr'autres un duo de *la Zelmira*, dernier opéra de Rossini, représenté avec le plus grand succès à Naples et à Vienne. On entendra aussi M. Fontaine⁸⁶ sur le violon; M. Labarre sur la harpe; le piano sera tenu par M. Paër. La soirée commencera à huit heures précises. On pourra se procurer d'avance des billets chez M. Massimino, et aux magasins de musique de M. Pacini, boulevard des Italiens, n° 11, et Carli, boulevard Montmartre, n° 14.⁸⁷

⁸² Alessandro Micheroux (1792-1846)? Cfr. STENDHAL, *Vie de Rossini*, pp. 288-289; MARTINEAU, *Le Choeur de Stendhal*, p. 33; WALTON, *Rossini in Restoration Paris*, p. 47; FELDMAN, *The Castrato*, pp. 238-240; cfr. *Giuditta Pasta e i suoi tempi*, ed. Giulini Ferranti, p. 92.

⁸³ «Le miroir des spectacles, des lettres, des moeurs et des arts», n. 479, 17 maggio 1822, p. 2.

⁸⁴ Henry Cohen (1806-1880). Cfr. *infra*, nota 96; COHEN, *Les Chanteurs de mon Temps*.

⁸⁵ «Après s'être montrée à Naples, à Vienne, à Venise avec un succès d'enthousiasme et même de fureur, *Zelmira* vient de paraître à Paris, non pas sur la scène, mais dans le magasin de M. Carli. Je ne doute pas de l'empressement que les dilettanti mettront à se procurer le plus jeune des partitions de Rossini; ils pourront voir maintenant si ses apologistes avaient raison et juger si elle est la plus belle. Je n'ajouterai rien à ce que j'ai dit de cet ouvrage; je le reçois à l'instant; il sort de chez l'imprimeur; je me hâte de le livrer à l'impatiente curiosité des amateurs» («Journal des débats et des décrets», 21 novembre 1822); cfr. MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831*, vol. V, p. 201.

⁸⁶ Antoine-Nicolas-Marie Fontaine (1785-1866); FÉTIS, *Biographie*, vol. IV (Bruxelles 1837), pp. 156-157.

⁸⁷ «Journal des débats politiques et littéraires», 9 (1822), 2 giugno 1822, p. 3. Nel 1824 le lezioni si tengono in rue Montmartre 180 («Le Constitutionnel», 13 gennaio 1824, p. 3: «M. Massimino a ouvert le 6 janvier un cours de musique pour les hommes; il aura lieu les mardis et vendredis soir à huit heures, et les dimanches matin à dix heures, en l'établissement musical de la rue Montmartre, n. 180. M. Massimino est de ces maîtres qu'on n'a pas besoin de vanter; les salons de Paris attestent ses succès»); nel 1825 Massimino ha due stabilimenti di musica, il primo in rue Saint-Marc n° 10 e il secondo in rue S-Maure n° 12, faubourg Saint-Germain: «La Lorgnette, Journal des Théâtres, de la Littérature, des Arts, des Moeurs, des Modes, etc.», 2 (1825), n. 608, 1 ottobre 1825, p. 4. Nel 1827 mantiene lo stabilimento di Rue Saint-Marc n° 12:

Un'ulteriore descrizione dell'attività di Massimino nel 1822 viene dalla *Bibliographie musicale de la France*:

Parmi les personnes qui ont donné de nouveaux modes d'enseignement de la musique, je citerai d'abord M. Massimino: une voix agréable, une belle méthode, des chants hereux, un talent véritable, tout se réunissait pour attirer l'affluence à des leçons d'ailleurs pleines d'agrément. Quiqu'on puisse, par des leçon spéciales de musique vocale, apprendre à déchiffrer un morceau à livre ouvert, cependant chacun sait que cette faculté naît d'elle-même, en apprenant à jouer d'un instrument: l'habitude d'entendre sortir les sons par le mécanisme des doigts, à la seule vue des notes, dispose naturellement la voix à proférer les mêmes intervalles. La science de la lecture de la musique se crée aussi d'elle seule par l'usage des instruments, et l'on sait bientôt, sans y songer, écrire les note losqu'on les sait lire. M. Massimino a imaginé, au contraire, de faire apprendre la lecture par l'écriture; cette idée ne paraît pas hereuse. Ce n'est assurément pas une chose très-difficile que d'écrire et de lire ensuite tous les intervalles musicaux: en pratiquant cette double opération, que l'on procède vite ou lentement dans l'exécution, cela est à peu près indifférent, et *le temps ne fait rien à l'affaire*: mais qu'il y a loin de là à exécuter un morceau de musique, en donnant à chaque note la très-courte durée qui lui appartient, et en exprimant 8, 16, 32 sons différens, et même plus encore, dans une seconde de temps!

M. Massimino présenta sa méthode sous le titre d'enseignement mutuel, quoiqu'elle n'eût rien de commun avec ce genre d'instruction: je ne veux pas faire à cet habile professeur l'injure de croire qu'il ait voulu par là s'attirer les nombreux amis d'un mode dont l'expérience a consacré les succès: un homme d'un aussi grand mérite n'a pu que se tromper, parce qu'il ne connaissait pas exactement la méthode d'enseignement mutuel. La sienne est plutôt une forme particulière d'enseignement simultané.⁸⁸

Un panorama delle *querelles* dei lancastriani e della multiformità di proposte didattiche offerte negli anni '20 viene tracciato nel 1860 da Paul Boiteau, che annovera anche Imbimbo fra quanti si erano cimentati con l'insegnamento della musica e «figurent dans les débats qui eurent lieu avant qu'un choix fût fait entre les procédés et le maîtres».⁸⁹

«L'Observateur: journal hebdomadaire de la Littérature, des Théâtres, des Arts, de la Librairie, du Commerce et des Modes», 2 (1827), 19 maggio 1827, pp. 221-223. Nel 1845 è in rue de Provence 19 (*Annuaire musical 1845*, p. 204).

⁸⁸ *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger 1822*, pp. 501-502. A parlare del proprio metodo è lo stesso Massimino in una lettera a Fétis del 18 ottobre 1829: *Correspondance*, «Revue musicale», 4 (1830), pp. 321-325. Nel medesimo numero della «Revue musicale» (pp. 232-234) viene commentata diffusamente la pubblicazione della seconda parte del metodo (MASSIMINO, *Nouvelle méthode*, 1820); Fétis include l'insegnamento di Massimino in un bilancio sulle scuole sorte in Francia (FÉTIS, *Statistique musicale*).

⁸⁹ BOITEAU, *De l'enseignement populaire*, pp. 9-10: 10: «Massimino avait inventé l'usage des ardoises sur lesquelles se trouve une portée muette, et l'emploi du crayon pour écrire sur cette portée les dictées variées du maître. Après la dictée, venait le chant de chaque élève, puis le chant d'ensemble. C'était une bonne division du travail, mais le caractère de la mutualité n'était marqué nulle part dans cet enseignement».

Una breve ma efficace descrizione della sua attività (legata in filigrana a quella degli editori Carli e Pacini) agli inizi degli anni '30 è firmata da Henry Cohen in un'ampia retrospettiva pubblicata nel 1875:

Massimino, bon professeur de chant, compositeur agréable et homme du monde dans toute l'acception du mot, vint s'établir à Paris, suivant Fétis, en 1814.⁹⁰ Ses qualités aimables autant que son talent lui ouvrirent les portes et toutes les grands maisons de Paris,⁹¹ et à l'époque où je fis sa connaissance, vers 1830, si la grande vogue de ses cours était un peu passée, son salon ne restait pas moins un lieu de rendez-vous, où toutes les semaines ses élèves et des amateurs se réunissaient et chantaient des morceaux d'ensemble. C'était un des plus ardents propagateurs de la musique des maîtres italiens. A peine un opéra nouveau faisait-il sensation en Italie, que Massimino s'empressait d'en faire venir les principaux airs, duos et ensembles. Les éditeurs Carli et Pacini les gravaient, et bientôt les nouveautés signées des noms de Rossini, Bellini, Pacini (le compositeur), Mercadante, Vaccai, Donizetti, s'essayaient chez lui, et de là faisaient le tour des salons de Paris. Parmi ces salons, il faut citer en première ligne ceux du comte Meroni, de madame la comtesse Merlin,⁹² de madame Dubignon,⁹³ du général de Navarro, du docteur Orfila,⁹⁴ de madame Panckoucke,⁹⁵ du célèbre pianiste et professeur Zimmermann. Amateurs et artistes s'entremêlaient, et à côté des illustrations de la scène, telles que Bordogni, Pellegrini, Donzelli, mesdames Malibran, Pisoni, Pasta et de Sparre, brillaient des amateurs doués de voix splendides et de talents que bien des artistes leur auraient enviés, comme madame Merlin, madame Goussard, mademoiselle de Navarro, et MM. Orfila, Fortin et Drouin. Et quels étaient les accompagnateurs dans plusieurs de ces salons? Paër, Rossini, Meyerbeer et Liszt qui, selon que le chanteur ou le morceau lui plaisait ou lui déplaisait, ou suivant les idées qui lui trottaient par la tête, accompagnait dans la divine perfection ou avec un emportement à ne pas pouvoir le suivre. Les admirables modèles qu'offrait alors le théâtre Italien avaient poussé jusqu'à l'engouement le goût de la musique italienne. Elle trônait partout, et les artistes de concerts et les amateurs aidant, tous les jours il arrivait que si un morceau annoncé sur le programme d'une soirée musicale venait à manquer pour une raison ou pour une autre, il était instantanément remplacé soit par le quatuor de

⁹⁰ Nella lettera a Fétis del 18 ottobre 1829 di cui si parla nella nota 88 (*Correspondance*, p. 321) Massimino afferma di essere arrivato a Parigi nel 1815.

⁹¹ Cfr. STENDHAL, *Vie de Rossini*, p. 103n: «Dans vingt ans d'ici, le public de Paris ayant fait d'immenses progrès en musique et en non affectation, tout ce que je viens de dire paraîtra suranné, et l'on osera pénétrer bien plus avant. M. Massimino sera l'un des principaux auteurs de cette révolution. Sa manière d'enseigner est digne de toutes sortes d'éloges. Voir la brochure de M. Imbimbo». Facendo riferimento all'opuscolo di Imbimbo, che di fatto è un detrattore di Massimino, Stendhal dimostra di non conoscerne il contenuto (cfr. WALTON, *Rossini in Restoration Paris*, p. 29n).

⁹² Maria de la Merced Santa Cruz Jaruco y Montalvo, contessa de Merlin (1789-1852); negli anni '30 il suo *salon* diviene luogo di riunione per intellettuali e musicisti (fra i quali Rossini, Chopin, Berlioz). Cfr. MERLIN, *Souvenirs et mémoires*; MARTIN, *The Education of a Young Creole*.

⁹³ Allieva di Crescentini, moglie del colonnello Guy-Marie Guillotin-Dubignon (1775-1947); cfr. *infra*, nota 119.

⁹⁴ Mathieu José Bonaventura Orfila Rotger (1787-1853), medico spagnolo.

⁹⁵ Ernestine Panckoucke, moglie di Charles-Louis-Fleury (1780-1844), editore e mecenate delle arti.

Bianca e Faliero, soit par le quintette de la *Cenerentola* ou le sextuor de *Matilde di Sabran*; et sans répétition, souvent entre chanteurs qui ne s'étaient jamais rencontrés auparavant, ces grandes scènes, que tout le monde savait par coeur, étaient exécutées dans une rare perfection.

Tel était l'état de la musique à Paris jusque vers 1834.⁹⁶

3. Emanuele Imbimbo *professeur de chant et d'accompagnement*

Non è facile seguire le tracce di Imbimbo *homme de lettres* e della sua attività di *professeur de chant et d'accompagnement* in Francia; alcune fonti riportano erroneamente il suo cognome come Imbibo (per esempio nella *Bibliographie musicale de la France*,⁹⁷ che nel 1822 lo registra fra i *Musiciens de Paris* in rue St-Lazare) o come Jmbimbo.⁹⁸

Non siamo in grado di affermare con esattezza quando Emanuele Imbimbo sia giunto a Parigi. Fétis lo riporta attivo nella capitale dal 1808.⁹⁹ Il 29 dicembre 1799 era stato condannato dalla giunta di stato all'esilio a vita col sequestro dei beni; il suo nome figura nell'elenco (stampato nel 1800) degli esiliati «asportati in Marsiglia sotto pena di morte» in caso di ritorno nei «Reali Dominj senza il Real Permesso».¹⁰⁰

Nel 1806 risulta attivo a Montpellier, dove compone uno dei brani inclusi nei *Cantiques exécutés en Adoption pour la pompe funèbre de la chère soeur Elisabeth-Fortunée Muraire*,¹⁰¹ figlia del conte Honoré Muraire (1750-1837) e moglie del conte (poi duca) Élie Louis Decazes (1760-1860), scomparsa – poco più che ventenne – il 24 gennaio 1806, un *Trio italien*¹⁰² che avrebbe eseguito insieme al tenore Louis Nourrit (1780-1831) e alla consorella Degide.

Nel 1807 gravita nell'orbita della *Tipografia della Sirena* di Raffaele Carli e soci, che gli stampano, come abbiamo già visto, *La lontananza* su testo

⁹⁶ COHEN, *Les Chanteurs de mon Temps*, p. 100 (ristampato nella «Gazette artistique de Nantes», 11 febbraio 1886, pp. 4-5: 5). Henry Cohen è autore di un *Traité d'harmonie pratique* (COHEN, *Traité d'harmonie pratique*) recensito da Louis Méhul: «La France musicale», 7 (1844), n. 2, 16 gennaio 1844, pp. 13-14.

⁹⁷ *Bibliographie de la France*, 1820, p. 277 («199. *La Prière des Romains*, chant national, par Mibmibo - À Paris Chez Carli, boulevard Montmartre, n. 14. Prix 1-50»); *La prière des Romains* è pubblicizzata ancora nel 1822 (*Bibliographie musicale de la France et de l'étranger* 1822, p. 128 «Imbibo») ed è ristampata nel 1823 (BONICHON-BEAUGRAND, *Patrie et Gaité*). Cfr. anche CHÉRON, *Catalogue général*, p. 1151 (che data l'edizione al 1822).

⁹⁸ Tale grafia, più ricorrente, è attestata in FENAROLI, *Cours complet d'Harmonie*.

⁹⁹ FÉTIS, *Biographie*, vol. V (Bruxelles 1839), p. 227.

¹⁰⁰ *Filiazioni de' rei di Stato*, p. 22: «Emanuele Imbimbo di Napoli, figlio del qu. Gennaro, d'anni 45., statura piedi 5., e 3. pulgate, capello castagno oscuro, mento regolare, occhi cervini, faccia giusta, e barba folta». Imbarcati a Napoli, i rei di stato venivano fatti sbarcare a Marsiglia.

¹⁰¹ Cfr. il *Musée virtuel de la musique maçonnique* curato da Jean-Pierre Bouyer <<http://mvmm.org/m/docs/imbimbo.html>> (consultato il 10.11.2018). Sull'attività massonica di Luigi Imbimbo, fratello di Emanuele, cfr. BRUYERE-OSTELLS, *La franc-maçonnerie à Naples*.

¹⁰² IMBIMBO, *Trio Italien*.

dell'improvvisatore Francesco Gianni,¹⁰³ al 1807 risale l'invio della partitura di un *Sepulto domino* all'amico e maestro Giuseppe Sigismondo.¹⁰⁴

Il ricordo di Imbimbo nell'*entourage* di amici, sodali, compagni di studio e maestri rimasti a Napoli è costantemente vivo; Fenaroli parla di lui, suo discepolo, e del suo progetto di emendare gli errori della stampa della sua musica in Parigi»¹⁰⁵ in una lettera a Marco Santucci del 30 gennaio 1812.¹⁰⁶

Nelle memorie che Giuseppe Sigismondo stila fra il 1820 e il 1821 Imbimbo avrebbe meritato un elogio a sé. Ma tale elogio non era stato ancora formulato nell'autunno 1821 e non è incluso fra i materiali fatti copiare da Franz Sales Kandler ed esportati da quest'ultimo a Vienna; potrebbe essere stato abbozzato in una fase successiva, confluendo nella versione che gli eredi di Sigismondo consegnano al marchese di Villarosa (che nelle *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli* – secondo uno stile *tranchant* che miete numerose vittime, fra le quali Gaspare Selvaggi – omette ogni riferimento all'attività di Imbimbo a Parigi¹⁰⁷).

Alcune tracce dell'attività letteraria di Imbimbo successiva alle *Observations* emergono in una sua lettera a Francesco Saverio Salfi (Parigi 15 luglio 1824): «tempo fa ti prestai un mio manoscritto sulla musica, se mai per disgrazia non siasi perduto, ti prego a lasciarlo in casa alla tua domestica perché subito che posso verrò a mandarlo per alcune notizie storiche, di cui ho bisogno».¹⁰⁸

A quale progetto stava lavorando? Il 21 maggio 1825 una lunga e articolata recensione all'edizione dei *Partimenti* di Fenaroli (À Paris, chez Carli, boulevard des Panoramas) fa convergere l'attenzione dei lettori sui 'segreti' della composizione musicale secondo la pratica della scuola di Napoli.

Riportiamo la conclusione dell'articolo, un invito ai giovani compositori francesi a seguire le orme di Fenaroli:

Le Napolitain veut que son parterre s'agite, s'ébranle, pousse des cris d'enthousiasme en l'écoutant; le Parisien cherche avant tout l'approbation de ses professeurs. L'un court après le beau, l'autre après la correction.

Ainsi, vous le voyez, en musique comme dans tous les autres arts, les Laharpe sont le fléau de notre pauvre pays. Ils frappent de stérilité tout ce qu'ils touchent:

¹⁰³ Per i tipi della *Typographie de la Syrène* vengono stampati anche i *Deux duos italiens* dedicati al tenore Eliodoro Bianchi (1773-1848), attivo a Parigi nel 1801 al Temple de Mars e alla Salle Favart (CASTIL-BLAZE, *Théâtres lyriques de Paris*, p. 280), al Théâtre-Italien nel 1806 (*ibid.*, p. 465) e nel dicembre 1807 (come Almaviva nelle *Nozze di Figaro*, *ibid.*, p. 349).

¹⁰⁴ IMBIMBO, *Sepulto domino*. Cfr. CAFIERO, «Vi prego di rimandarmi la Biografia della Calata...», p. LVIII.

¹⁰⁵ Nelle edizioni CHORON – FIOCCHI, *Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie* e CHORON, *Principes de composition des Écoles d'Italie?*

¹⁰⁶ Cfr. CAFIERO, «La musica è di nuova specie, si compone senza regole», p. 189.

¹⁰⁷ «Di questo mio amico ed allievo, assai da me stimato, passato poscia in Parigi, e di quanto ivi ha intrapreso in affari attinenti a musica, ne darò un saggio nell'ultima parte di questa opera, in cui parlerò de' bravi nostri dilettoni napoletani che sono fioriti nel caduto secolo diciottesimo» (SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, ed. Bacciagaluppi et al., p. 53). VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, p. 87.

¹⁰⁸ FROIO, *Salfi tra Napoli e Parigi*, pp. 236-237 (I-Nn, ms. XX,35 c. 14).

malheur au jeune artiste qui tombe entre leurs mains! il est mort avant même de naître; car il va croire, sur leur parole, que le comble de la gloire est de ne pas faire de fautes. Je ne dis pas toutefois que Rossini, né à Paris et élevé aux Menus-Plaisirs, eût été dépouillé par ses maîtres de tout son génie; mais au lieu d'écrire *Tancredi* à dix-huit ans, il ne l'eût composé qu'à trente: il lui aurait bien fallu douze ans au moins pour se débarrasser de sa science et retrouver le sentiment.

Nos lecteurs doivent comprendre maintenant quel est l'ouvrage que nous leur annonçons: c'est une introduction *pratique* à la science de l'harmonie ou du contre-point, en usage depuis longues années dans le premier conservatoire d'Italie, et qui a présidé à l'éducation de presque tous les grands hommes dont l'école de Naples s'honore. Féñaroli n'a fait que rédiger et mettre en ordre les leçons du célèbre Durante, un des fondateurs de cette école. Son ouvrage est divisé en six parties: la première est consacrée à l'exposition de principes préliminaires; la seconde, à l'étude des dissonances; la troisième renferme des exemples de tous les différents mouvements que peut opérer la basse. Dans les trois premières parties, l'élève a devant les yeux une ligne de basse seulement, et sa tâche consiste à trouver les accords que cette basse doit supporter; mais des chiffres sont là pour lui représenter ces accords. Dans la quatrième partie, les chiffres disparaissent; le travail de tête devient plus difficile. Enfin la cinquième et la sixième parties contiennent des exemples très variés de canons, de thèmes, de fugues même: ici la difficulté augmente encore. Tantôt la basse fait entendre une phrase de chant, et il faut qu'à l'instant le dessus la répète dans un autre ton; tantôt c'est la basse qui fait l'écho et le dessus qui parle le premier: or il n'y a jamais qu'une des deux parties écrites; l'élève doit trouver l'autre de lui-même, moitié par mémoire, moitié par inspiration. Cet art de faire l'écho peut déjà passer pour une espèce de petite improvisation; c'est du moins un exercice qui demande beaucoup d'attention et de présence d'esprit.

Quand on a, pendant quelques mois, étudié sérieusement l'ouvrage de Féñaroli, on peut se dire initié à tous les secrets de l'harmonie pratique: les accords naissent d'eux-mêmes sous les doigts; on prélude avec aisance; on peut à son gré varier des motifs favoris, les enchaîner, les promener dans tous les tons: ce sont des plaisirs sans fin. Je sais bien que si vous n'avez pas le don des idées musicales, vous ne trouverez, malgré le secours de Féñaroli, que des lieux communs; mais mieux vaut encore faire des lieux communs de sa tête, que de jouer des sonates écrites: et si par hasard vous alliez trouver en vous l'étincelle divine, si vous vous surpreniez à être un Mozard ou un Rossini, que de grâces n'auriez-vous pas à rendre au disciple de Durante!¹⁰⁹

Un annuncio stampato il 3 settembre 1825 su «Le Globe» (verosimilmente sollecitato dallo stesso Imbimbo) pubblicizza il *Seguito de' partimenti* e le *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique* e promette un'imminente recensione dei due lavori.¹¹⁰

Nei primi mesi del 1827 il nome di Imbimbo «professore di canto a Parigi» risuona attraverso le colonne di alcuni periodici italiani (fra i quali la «Gazzetta

¹⁰⁹ «Le Globe. Journal littéraire», n. 110, 21 maggio 1825, pp. 556-558. La recensione è firmata L. V. (Ludovic Vitet, 1802-1873). Cfr. *infra*, note 154 e 155.

¹¹⁰ «Le Globe. Journal littéraire», n. 153, 3 settembre 1825, p. 796.

di Parma» del 14 febbraio 1827) e stranieri¹¹¹ associato a quello di Crescentini,¹¹² «professore di canto al real collegio di musica di Napoli», che il 26 dicembre 1826 scrive a Imbimbo e a un conte del quale non viene rivelata l'identità esprimendo un giudizio su Giuditta Pasta da lui udita a Napoli.¹¹³

Parigi 3 Febbrajo. Il cav. Crescentini, professore di canto al real collegio di musica di Napoli, scrisse al conte di ... ed al sig. Imbimbo professore di canto a Parigi, le seguenti lettere sul conto della Pasta, le quali confermano solennemente l'esito luminoso avuto da questa celebre attrice-cantante anche in riva al Sebeto. — „Posso assicurare senza alcuna esagerazione, che il talento della Pasta mi è sembrato assai superiore all'alta idea ch'io me n'era formata. Altrettanto commendevole per le sue qualità personali che pel raro suo merito nell'arte ch'ella professa, la mia ammirazione s'accrebbe a un tal grado, che non trovo ora più parole per dare una giusta idea della deliziosa sensazione che provo in tutte le rappresentanze d'*Otello*. Sostengo che alcuno non potrà giugnere a quella perfezione ch'ella vi sviluppa, come cantante e come tragica,.. — „La mia opinione sul talento della Pasta è conforme alle sensazioni ch'ella produce in tutti quelli che l'odono. Dirò solo che lo stile del suo canto, la nobiltà de' suoi gesti, la sua voce stesa, a malgrado d'alcuni suoni velati, formano un insieme e destano un tale

¹¹¹ Nel caso dell'articolo apparso sul periodico parigino «L'étoile. Journal du soir» (1 febbraio 1827, p. 3) non viene fatta alcuna menzione di Imbimbo; unico destinatario della lettera di Crescentini è il misterioso conte.

¹¹² Fra le *liaisons* che uniscono Crescentini e Imbimbo è da tenere in conto la comune affiliazione alla massoneria. Crescentini risulta iscritto alla loggia di San Giovanni di Palestina (Saint-Jean de Palestine) dal 1780 al 1784. Cfr. PINAUD, *Musical Cosmopolitanism in Paris 1779-1792*, p. 33 e VANDEVIJVERE, *Dictionnaire des compositeurs francs-maçons*. Imbimbo fu segnalato quale membro della libera muratoria napoletana durante le inquisizioni per la cosiddetta congiura giacobina del 1794. Cfr. DI CASTIGLIONE, *La Massoneria delle Due Sicilie*, pp. 499-500.

¹¹³ La lettera è in I-Mscala, CA4307. Su Giuditta Pasta cfr. Cfr. RUSSO, *Giuditta Pasta*; RUSSO, «*Medea in Corinto*» di Felice Romani; RUSSO, *L'opera di una tragicienne*. Per un approfondimento sulla presenza di Giuditta Pasta a Parigi rimandiamo utilmente a DODI – SAIBENE, *Amicizia, musica e teatro nelle lettere di Antonio Papadopoli*. Antonio Papadopoli (1802-1844) si trattene a Napoli dalla fine di dicembre 1825 alla fine di marzo 1827; cfr. le lettere a Luigi Dragonetti in *Spigolature nel carteggio letterario e politico del marchese Luigi Dragonetti* («Rassegna nazionale», 1884), pp. 77, 80 (30 dicembre 1826: «Ieri sera la Pasta ci diede il Tancredi; è opera disutile che io ti dica che cantò bene e che sembrava l'Angelo Rafaello»), 81 (6 gennaio 1827: «Da molte sere il Teatro è noioso. La Zelmira è male rappresentata, la Pasta non può risplendere»), 89 (17 gennaio 1827: «Ieri sera il [marchese di] Montrone [Giordano de' Bianchi] [...] venne a sentire la Pasta nell'*Otello* ed era estasiato, dimodoché già incominciò il sonetto che egli medesimo vuole portare a quella vera Italiana»), 91 (21 febbraio 1827: «La Pasta ci fa beati»), 93 (7 marzo 1827: «Per la Pasta ho tradotto i versi del Petrarca all'Italia»), 94 (1 marzo 1827: «Inviarmi pure il tuo sonetto per la Pasta, di ciò son richiesto specialmente da lei»). Cfr. anche *Lettere d'illustri italiani ad Antonio Papadopoli*, e SAIBENE, *Una rete di amicizie tra musica e teatro*. Echi della lettera anche nell'«Allgemeine musikalische Zeitung», 29 (1827), n. 19 (9 maggio 1827), col. 328: «Neapel. Von hier fehlen uns die neuesten Nachrichten; sie scheinen aber nicht interessant zu seyn. Ueber die Pasta enthielten frühere Pariser Blätter, namentlich die *Etoile*, das *Journal des Débats*, der *Courier français* etc. und aus ihnen alle italienischen Zeitschriften, einen Brief Crescentini's an den Grafen *** und Hrn. Imbimbo in Paris, worin er jene Künstlerin als Sängerin kein Glück gemacht, und die innigste Verbindung zwischen Künstler der ersten Klasse und gewissen Journalisten ist zu bekannt, als dass man aus dem blitzschnell verbreiteten Crescentini's Briefe nicht das Wahre an der Sache errathen sollte».

entusiasmo che è d'uopo riguardare in oggi questa cantante come superiore ad ogni altra, e che non sarà giammai uguagliata come tragica. Non ci ha ora a Napoli che questa sola opinione sui talenti della Pasta. Mi è altrettanto più gradevole il renderle questa giustizia, quanto che è la ricompensa dei lunghi e faticosi studj, ch'ella dovette fare per giungere al grado di perfezione che ha colpito. — Aspetto colla più viva impazienza di vederla nell'opera *Giulietta e Romeo*,¹¹⁴

Il testo integrale della lettera di Crescentini, custodita a Milano presso il Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca Livia Simoni (Fondo Casati), fornisce un'interessante istantanea del rapporto Imbimbo-Crescentini, delle frequentazioni, dei contatti epistolari che potrebbero aver legato i due per un gran numero di anni. Il tono di Crescentini è familiare e amichevole. Apprendiamo che Giuditta Pasta aveva consegnato personalmente a Crescentini una lettera di Imbimbo e che lo aveva informato sulle condizioni dell'amico a Parigi.¹¹⁵ Anche Gaspare Selvaggi viene chiamato in causa nel giudizio sulla cantante («egli pure è incantato della Pasta»); Crescentini conferma a Imbimbo di aver comunicato a Selvaggi quanto l'amico gli ha riferito: immagina che la risposta epistolare di Selvaggi sia già stata formulata. Apprendiamo che Imbimbo continua a insegnare canto (e armonia?) e che ha una «scolarina»; a sua volta Crescentini lamenta l'assenza di voci femminili nel collegio di musica a Napoli. Mancano anche i tenori; è disponibile soltanto qualche voce di basso.

Crescentini è un *laudator temporis acti*: lamenta gli «ammassi di note» e gli eccessi nella strumentazione, in particolare degli strumenti a fiato, che mettono il cantante in seria difficoltà. Spera – come Imbimbo – che gli epigoni di Rossini mettano fine all'abuso di «cabalette e crescendi» e che si ritorni a uno «stile più semplice, più vero, il quale dando alla voce umana ciò che è di sua proprietà (e che le aspetta) si ritornerà a sentire a cantare, a declamare, e non a suonare ed a gridare».

Napoli 26 X^{bre} 1826

Meglio è tardi che giammai. Sono stato del tempo senza riscontrare l'amabile vostra lettera. Conosco la mia mancanza, la quale dovete attribuirle alla mia pigrizia per lo scrivere ed al pessimo uso che ho di rimettere ad un corriere all'altro per far risposta.

Vi ringrazio sommamente per la memoria che avete avuto mio buon amico di me, e credetemi che le vostre nuove mi sono state assai care su molti rapporti.

La Sig.^a Pasta che mi apportò la vostra lettera, è un personaggio il quale dee dare a tutt'essere ammiratore delle belle arti un vero orgoglio di farne la di Lei

¹¹⁴ «Gazzetta di Parma», 1827, n. 13, p. 52. Notizia della lettera di Crescentini anche nella rubrica *Varietà teatrali* in «Teatri arti e letteratura», 4 (1827), n. 136 (22 febbraio 1827), p. 216. Cfr. la segnalazione in «The Harmonicon», 5 (1827), p. 143: «*Naples*. Since the departure of Madame Pasta, our opera has been dull, or, to speak more justly, has been almost a nonentity. The musical world here is divided in its opinions respecting the merit of this artist, the greater number considering her rather as a great actress than a perfect singer. A letter of Crescentini to M. Imbimbo, of Paris, which appeared in several of the French papers, has been copied into all our journals: it is full of uncommon praises of this lady, both as a singer and an actress, and speaks of her being received here with the greatest enthusiasm».

¹¹⁵ L'indirizzo di Imbimbo è Rue S.^t Nicolas N. 4, Chaussé d'Antin, Paris.

conoscenza; ed io certamente vantomi tale in aver stretto amicizia con la madama, stimabile per il suo dolce carattere, e per il sommo merito in quell'arte che anch'io professai un dì. Conforme saprete il di Lei debutto il fece costì nel R.¹ Teatro di S.ⁿ Carlo con l'opera Medea, in dove pochi giorni dopo rappresentò la Niobe, musica totalmente nuova del maestro Pacini.¹¹⁶ In ambe opere essa fu applaudita, ma per vero non quanto essa meritava. Medea è opera vecchia sentita e risentita in Napoli. Niobe è musica nuova, sì ma alquanto mediocre, e senza affetto. La somma prevenzione che si avea del di Lei talento furrón cose le quali fecero sì che in dette due opere non abbia prodotto quell'entusiasmo, che ben a ragione sta presentemente producendo in tutti quelli che l'ascoltano con l'opera dell'Otello. Sublime cosa. Sapevasi il merito di [1v] questa eccellente artista; e quantunque io ne avessi acquistata la maggiore opinione, col fatto il di Lei talento ha sorpassato di molto la mia aspettativa. Come ho detto io sono orgoglioso di aver stretto amicizia con la mede[si]ma; ed a voi che siete stato il primo motore ve ne rendo assai grazie.¹¹⁷

Penso che il Selvaggi v'abbia scritto. Io, a caggione delle sue e mie occupazioni il vedo di rado.¹¹⁸ Non lasciai però di dirle ciò che voi m'incaricaste. Sò ch'egli pure è incantato della Pasta, dalla quale io attendo con impazienza vedere rappresentare l'opera Giulietta e Romeo.

Pervenuta mi era la notizia dell'entusiasmo che prodotto avea col canto la nostra Bobonne ora Mad.^{me} Pernymon [recte: Dubignon¹¹⁹], all'occasione del gran concerto che diessi costà per li Greci.¹²⁰ Vedendola fatele i miei rallegramenti ed i più distinti saluti, ciò che pregovi di fare puranco con la di Lei sorella Mad.^{me} Annette, consolandomi di cuore in sentirle ambe felici nel nuovo loro stato.

Avete ben ragione di dire che in adesso la musica non è altra cosa se non che un amasso di numerosissime note, e di eccessivo rumore, mottivo che il povero cantante dovendo lottare con la quantità di esse, e con lo strepito di trombe,

¹¹⁶ La *Niobe* di Giovanni Pacini (dramma eroico-mitologico con balli analoghi di Pietro Hus, libretto di Andrea Leone Tottola) era andata in scena al San Carlo il 19 novembre 1826.

¹¹⁷ Con l'esclusione dei riferimenti personali modulati a misura di destinatario (qui evidenziati in corsivo), questa lettera ricalca quella che Crescentini invierà il 29 dicembre 1826 ad Alessandro Micheroux (cfr. GIULINI FERRANTI, cur., *Giuditta Pasta e i suoi tempi*, pp. 98-99) in risposta a una missiva di quest'ultimo consegnatagli personalmente dalla cantante.

¹¹⁸ Un riscontro dell'amicizia fra Crescentini e Selvaggi è in una lettera del 9 luglio 1838 di Selvaggi a Basti (I-Nsn, ms. XXVI.B.5, c. 547r). Selvaggi aveva lasciato a Parigi una parte della propria collezione musicale (con autografi di Jommelli) a Paër perché fosse venduta. Selvaggi a Basti, 23 marzo 1819 (I-Nsn, ms. XXVI.B.5, c. 531r): «Se il Maestro Paër è ancora a Parigi, [...] domandargli da parte mia, se ha venduta la mia collezione delle cose del Iommelli: In caso che non fammi la grazia di ritirarla in casa tua: perché non vorrei, che si sciupasse: e se il conservatorio volesse acquistarla, la potrai dar per 50. Luigi». Selvaggi a Basti, 19 ottobre 1819 (I-Nsn, ms. XXVI.B.5, c. 533r): «Se puoi recuperare da Paër la musica di Iommelli, ch'egli ha, e puoi venderla, mi faresti somma grazia. La potresti dare al Conservatorio per 50. Luigi: se pare è tutta quella ch'io lasciai».

¹¹⁹ La giovane Bobonne, allieva di Crescentini e pupilla di Imbimbo e di Selvaggi, non è altri che Madame Dubignon, il cui nome ricorre di frequente nelle cronache musicali parigine.

¹²⁰ Il concerto di beneficenza per i Greci al quale allude Crescentini - di cui Imbimbo doveva averlo informato nella missiva alla quale Crescentini fa riferimento - aveva avuto luogo il 28 aprile 1826 presso la Salle Vauxhall; cfr. MARTIN-FUGIER, *La vie élégante* e WALTON, *Rossini in Restoration Paris*, pp. 129-131.

tromboni, timpani e tutti i diavoli di strumenti a vento, deve far mestieri di gridare, ne più far conto di spianare la voce, quand'anche ciò il sapesse fare [2r] che fra non molto tempo rinverossi dalla falsa strada nella quale si sta in adesso camminando, e che terminata allorché sia la moda di tutte quante le Cabalette e de Crescendi, che a bizeffe sonovi in cada pezzo di musica de nostri odierni compositori seguaci del genio Rossiniano, verassi ad uno stile più semplice, più vero, il quale dando alla voce umana ciò che è di sua proprietà (e che le aspetta) si ritornerà a sentire a cantare, a declamare, e non a suonare ed a gridare conforme stanno in oggi facendo, e che vengono forzati i cantanti di fare per motivo del cattivo gusto introdotto di composizione vocale.

Mi congratulo che abbiate una scolarina la quale vi faccia sommo onore. Io sono come voi sapete qui alla Direzione di questo R^l Collegio di musica, ove non vi sono voci bianche di sorte alcuna non essendo ammesso donne. Fra' gioveni vi è una qualche voce di basso passabile. Punto di Tenore. Bisogna dire che il Clima cambiato da quello che era, o che la vita sregolata, faccia ostacolo ad avere tali voci, delle quali si penuria in tutta l'Italia.

Addio mio buon amico. conservatevi sano. Cercherò di fare altrettanto io; ma ho un diavolo di nemico che mi contraria, e da cui non so difendermi, come tampoco voi nol potrete. Sono i nostri anni che crescano, ed io incomincio a sentirli sù le mie spalle.

Seguitate ad amarmi. Comandatemi, e credetemi Vostro Af^{no} A^{co}
Girolamo Crescentini

Da Napoli Crescentini tributa a Giuditta Pasta i dovuti onori (che i sostenitori della cantante, come abbiamo visto, amplificano sulla stampa periodica): un ideale passaggio di testimone a colei che aveva indossato trionfalmente i panni di Romeo sulle scene del Théâtre Italien nel 1822 e nel 1825.¹²¹

Un riferimento alle due sorelle, Bobonne (Madame Dubignon, «la voix de contralto la plus belle et la plus pure qu'on connaisse à Paris») e Annette (la prima delle quali verrà citata anche da Selvaggi in una lettera del 9 luglio 1838 a Nicola Basti¹²²) delle quali Imbimbo doveva avergli scritto, fornisce un'istantanea della vita musicale parigina e al tempo stesso rimanda all'esoterico circolo di allievi e

¹²¹ «Le miroir des spectacles», n. 321, 21 marzo 1822, p. 2 («La critique la plus sévère ne peut donner assez d'éloges en revanche au bonheur avec lequel M^{me} Pasta a exécuté le troisième acte qu'elle remplit tout entier, et particulièrement chanté cet air: *Ombra adorata aspetta!* que Crescentini semblait avoir créé pour lui seul. Jamais les applaudissements du public n'ont été plus nombreux et plus mérités»). Cfr. DELÉCLUZE, *La Vie Parisienne sous la Restauration* (diario del 10 febbraio 1825: «Ce soir, pendant la représentation plusieurs passages m'ont donné un véritable plaisir musical. La Pasta m'a fait pleurer deux fois»). Cfr. *Biographie nouvelle des contemporains*, p. 116 e STAROBINSKY, *Ombra adorata*, in *La note bleue*; STAROBINSKY, *Ombra adorata*, in *Le incantatrici*; STAROBINSKY, *Ombra adorata*, in *Enchantment*; VANNONI, *Ombra adorata, aspetta*.

¹²² I-Nsn, ms. XXVI.B.5, c. 547r cit. alla nota 118.

di dilettanti che avevano frequentato Crescentini fra il 1806 e il 1812;¹²³ in tale circolo, con tutta evidenza, erano ammessi a pieno diritto Imbimbo e Selvaggi.¹²⁴ Una recensione al concerto di beneficenza «en faveur des Grecs» organizzato da una *élite* di dilettanti (coadiuvati dai cantanti del Théâtre Italien e da Rossini in persona, che aveva diretto le prove «avec un zèle et une complaisance extrême») il 28 aprile 1826 alla Salle Vauxhall, dà un interessante spaccato del programma della serata (evento mondano di straordinario richiamo) e fornisce un'idea di quanto Imbimbo potrebbe aver comunicato a Crescentini; la recensione non rende tuttavia giustizia al maestro della Dubignon (della quale si sottolinea «una méthode parfaite et un goût exquis»), la cui identità sarà invece evocata a chiare lettere in una recensione firmata da Stendhal per la stampa inglese.¹²⁵

Le concert commença par la *prière de Moïse*, exécutée avec un ensemble qu'on n'attendait peut-être pas d'une réunion d'amateurs. Dans les chœurs, on distinguait M^{mes} de Tracy, de Marmier, de la Rochette, Joseph Perrier, Carvalho, Norvins, etc. MM. Montebello, Ney, Thayer, Saint-Aignan, etc. M^{me} de Dalberg, qui s'était inscrite la première pour chanter dans les chœurs, avait été retenue chez elle par un malheur domestique. Les solos ont été chantés par MM Brack, Zuchelli, et M^{me} Beaulieu. M^{me} Merlin, qui souffrait encore d'une grave indisposition, n'avait pas voulu retarder le concert; et, malgré son émotion visible, l'enthousiasme excité par les accents de sa voix expressive et brillante serait difficile à décrire. Des applaudissemens prolongés l'ont accueillie, après un duo du *Voyage à Reims* et le grand air de la *Zelmire*. Elle s'est fait entendre ensuite dans le trio de *Zoraïde* avec M^{me} Dubignon, et M. Fortin. M^{me} Dubignon, la voix de *contralto* la plus belle et la plus pure que l'on connaisse à Paris, a chanté avec une méthode parfaite et un goût exquis le grand air de l'*Italiana in Algeri: Pensa alla Patria*, et un air de Niccolini. – Le concert a été terminé par un *Chant des Grecs*, hymne guerrier, paroles de M. Chasles,¹²⁶ musique de M. Chélar.¹²⁷ Ce morceau a été redemandé. Les artistes qui ont concouru à l'agrément de cette soirée sont

¹²³ Crescentini era arrivato a Parigi nel 1806: «Allgemeine musikalische Zeitung», 8 (1806), coll. 301-302 (5 febbraio); un resoconto dettagliato delle sue esibizioni nel circolo privato di Napoleone emerge dal diario privato del conte Ludwig von Bentheim (cfr. MONHEIM, *Ein Westfale in Paris*).

¹²⁴ Selvaggi autentica l'autografia di una composizione di Imbimbo del 1817 (una «cantata per soprano con accompagnamento d'orchestra dedicata alla signora Agnese Moretti») inclusa nella collezione di Maseangelo Maseangeli (1809-1878), oggi custodita nell'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna; cfr. PARISINI – COLOMBANI, *Catalogo della collezione*, pp. 106-107.

¹²⁵ Cfr. STENDHAL, *Sketches of Parisian Society, politics, & literature*, p. 604 e STENDHAL, *Chronique pour l'Angleterre*, pp. 205-227: 209 (*Esquisse VI*): «L'épouse du colonel Dubignon, qui possède la meilleure voix de contralto de France, chanta un air de Nicolini dans le style parfait et scientifique qu'elle a appris de son maître, le célèbre Crescentini. Le triomphe de M^{me} Dubignon et de tout le concert a été total. Tous les beaux esprits du faubourg Saint-Germain étaient aux aguets pour sauter sur une fausse note ou sur la première occasion venue de raillerie. Mais ils n'ont pas eu cette satisfaction».

¹²⁶ Victor Euphemion Philarète Chasles (1798-1873), filologo e scrittore.

¹²⁷ Hippolyte-André-Jean-Baptiste Chélar (1789-1851), violista, compositore e direttore d'orchestra, vincitore del Prix de Rome nel 1811, allievo di Zingarelli. Cfr. GOULDEN, *Michael Costa: England's First Conductor*, p. 68.

MM. Donzelli,¹²⁸ Zuchelli,¹²⁹ Bordogni,¹³⁰ Galli,¹³¹ Levasseur¹³² et Ad. Nourrit.¹³³ L'orchestre était conduit par M. Grasset.¹³⁴ M. Rossini avait dirigé les répétitions avec un zèle et une complaisance extrêmes. Le propriétaire de la salle avait refusé de rien recevoir pour le prix de la location. Nous ne devons pas oublier de rendre grâces au zèle de M. Auguste de Staël,¹³⁵ qui avait présidé à l'ordonnance de cette fête. La reconnaissance des Hellènes, déjà devancée par l'administration publique, sera la plus douce récompense des personnes qui ont consacré leurs soins et leurs talents au succès de cette oeuvre bienfaisante.¹³⁶

Un articolo apparso il 2 maggio 1826 su «Le Globe» per commentare il medesimo concerto aggiunge alcuni dettagli di grande interesse sul ruolo svolto da Rossini e da Massimino durante l'esecuzione; questa fonte non parla di Crescentini come maestro della Dubignon, ma come suo ideale ispiratore:

Madame Dubignon, douée d'une voix de *contralto* qui n'a pas d'égale en France et qui trouverait à peine des rivales en Italie, a déployé, dans un air de Nicolini, tous les trésors d'une méthode digne du célèbre Crescentini, qui la lui a, dit-on, inspirée. Comment rendre avec des mots la pureté, la douceur, l'énergie, de cette belle voix, et l'art merveilleux par lequel elle est guidée? Cet air de Nicolini a produit sur l'assemblée le plus grand effet, et chacun regrettait de le voir si tôt terminé. Hereusement, dans un trio de *Ricciardo e Zoraïde*, chanté avec madame Merlin et M. de Fortin, et dans une cavatine de *l'Italiana in Algieri*, madame Dubignon a donné de nouveau l'occasion d'admirer cette voix, dont la beauté n'est égalée que par la pureté de sa méthode et la délicatesse de son goût. Nous ne croyons pas que nos plus vieux dilettanti aient souvenir d'avoir jamais entendu dans une même soirée deux talents aussi parfaits, et entre lesquels il ait été plus impossible de songer à fixer des degrés et à établir une préférence?

[...] M. Rossini, qui a dirigé les nombreuses répétitions de ce concert, et qui a présidé au concert lui-même, placé dans le fond de l'orchestre d'où il battait de temps en temps la mesure, s'est acquis, par tant de complaisance et de zèle, des droits à la reconnaissance du public: mais on peut dire qu'en entendant sa musique si habilement exécutée, il a déjà reçu en partie sa récompense.

On doit aussi des éloges au talent et à la complaisance de M. Massimino, qui s'était chargé de conduire les chœurs. Ce n'est pas à lui que revient la moindre gloire du concert; car l'exécution des chœurs a été, comme nous l'avons dit, d'une rare perfection. Il est vrai que M. Massimino, au milieu de ses choristes,

¹²⁸ Domenico Donzelli (1790-1873), tenore.

¹²⁹ Carlo Zucchelli (1793-1879), basso.

¹³⁰ Marco Bordogni (1789-1856), tenore.

¹³¹ Filippo Galli (1783-1853), basso.

¹³² Nicolas Levasseur (1791-1871), basso.

¹³³ Adolphe Nourrit (1802-1839), tenore.

¹³⁴ Jean-Jacques Grasset (1769-1839), violinista, compositore e direttore d'orchestra.

¹³⁵ Auguste de Staël-Holstein (1790-1827), figlio di madame de Staël (Anne Louise Germaine Necker, 1766-1817).

¹³⁶ *Concert en faveur des Grecs* (28 avril 1826), «Revue encyclopédique ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables, dans la littérature, les sciences et les arts», 8 (1826), pp. 274-275.

était en pays de connaissance; il y en avait peut-être dans le nombre près de la moitié qui avaient été formés à l'art du chant par ses excellentes leçons.¹³⁷

Come proseguo l'attività di Imbimbo didatta e compositore dopo la scomparsa di Carli? Nel 1828 affida a Jean-Louis-Marie Launer (1785-1839) la stampa del suo *O Salutaris* a tre voci, annunciato nell'«Observateur» del 12 gennaio 1828,¹³⁸ alla vigilia dell'acquisto da parte dell'editore del fondo Carli (che avviene nel giugno 1828). I mesi successivi alla scomparsa di Carli, com'è stato ricostruito dai documenti d'archivio studiati da Dèvriés e Lesure, segnano il passaggio della gestione del *magasin de musique* agli eredi Jean-Pierre-Pascal Roy e moglie fino all'acquisizione da parte di Launer e consorte nel giugno 1828.

Nel 1829 la «Revue musicale» annuncia tre composizioni di Imbimbo in vendita presso l'editore A. Petit in rue Vivienne n. 6: un *Popule meus* a tre voci, un *Sepulto Domino* a quattro voci (dedicato a Zingarelli) e un *Christus* a sei voci dedicato a Friedrich Kalkbrenner (1785-1849).¹³⁹

Nel 1830 – secondo quanto annunciato dalla «Revue musicale»¹⁴⁰ – Imbimbo pubblica presso Jean Roy (che aveva gestito il fondo Carli dalla scomparsa di quest'ultimo fino a giugno 1828) la *Gamme ou échelle musicale [...] dédiée à M^{lle} Marie Barbet*¹⁴¹ e i *Solfeggi per voce di basso composti da Saverio Valente per uso di Luigi Lablache* (di cui realizza l'accompagnamento pianistico).¹⁴²

Echi del ruolo di divulgatore delle teorie di Fenaroli svolto da Imbimbo ricorrono, fra l'altro, nei testi di Auguste Mathieu Panseron¹⁴³ *Traité de l'harmonie pratique et des modulations* (1855) e in quelli di Louis-François Dauprat (1781-

¹³⁷ «Le Globe. Journal littéraire», 3 (1826), n. 56 (2 maggio 1826), pp. 289-290.

¹³⁸ «L'Observateur: journal hebdomadaire de la Littérature, des Théâtres, des Arts, de la Librairie, du Commerce et des Modes», 3 (1828), 12 gennaio 1828, p. 576.

¹³⁹ «Revue musicale», 3 (1829), pp. 263-264 («*Popule meus*, chant sacré à trois voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano; par M. Imbimbo. Prix: 3 f. *Sepulto Domino*, motet à quatre voix, pour le jeudi et le vendredi saints, avec accompagnement d'orchestre d'orgue, dédié à M. N. Zingarelli; par le même. Prix: 3 fr. 75 c. *Christus*, motet à six voix, pour le mercredi, jeudi et vendredi saints, dédié à M. Frédéric Kalkbrenner; par le même. Prix: 4 fr. 50 c. À Paris, chez A. Petit, rue Vivienne, n° 6, au coin de la galerie).

¹⁴⁰ «Revue musicale», 4 (1830), p. 32.

¹⁴¹ *Revue bibliographique des Pays Bas et de l'étranger, ou Indicateur général De l'Imprimerie et de la Librairie*, vol. 9, 15 janvier 1930, Bruxelles, p. 448 («*Gamme ou échelle musicale, avec les accords ordinaires et les variantes dans la marche de se degrés, par E. Imbimbo*. À Paris, chez Roy. Prix 15»). *Bibliographie de la France*, XIX, Chez Pillet aîné, Paris 1830, pp. 535 (n. 32, 7 agosto 1830), 552 (n. 33, 14 agosto 1830). Rettifichiamo l'erronea datazione della *Gamme* riportata in CAFIERO, *Una sintesi di scuole napoletane*, pp. 440-441 e in CAFIERO, *Un divulgatore di teorie armoniche*, p. 206.

¹⁴² «*Solfeggi per voce di basso, composti dal signor Saverio Valenti, maestro del regal collegio di musica in Napoli, per uso del signor Luigi Lablache, con accompagnamento di piano, del signor E. Imbimbo, Parti 1 e 2. Pris: 12 fr. chaque. Paris, J. Roi, éditeur de musique, boulevard des Italiens, n. 2*»: «La Revue musicale», 1 (1830), p. 352. A tutt'oggi non sembra che siano sopravvissuti esemplari di tale edizione. Lablache debutta a Parigi il 2 novembre 1830 nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa; cfr. LABLACHE CHEER, *The Great Lablache*, p. 117.

¹⁴³ PANSERON, *Traité de l'harmonie pratique*. Cfr. GROTH, *Die Französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, pp. 68, 76-77.

1868) *Nouveau traité théorique et pratique des accords*¹⁴⁴ (1856) e *Le professeur de musique*¹⁴⁵ (1857).

Panseron pubblica nel *Traité de l'harmonie pratique* la propria realizzazione di un partimento fugato di Fenaroli (n. 33 del sesto libro) desunto da una «édition nouvelle revue par Imbimbo chez Launer».¹⁴⁶

Nella voce biografica dedicata a Fenaroli da Fétis nella prima edizione della *Biographie universelle des musiciens* (1837) leggiamo che l'opera di Fenaroli era stata «gravé à Paris par les soins de M. Imbimbo, qui en a traduit le texte, et se trouve chez M. Launer, successeur de Carli».¹⁴⁷ Tale affermazione non lascia intendere che Launer avesse promosso alcuna nuova edizione, ma soltanto che l'edizione originale era ancora disponibile per la vendita nel *magasin de musique* di Boulevard Montmartre 14, nel quale Launer era subentrato a Carli.

L'edizione «soigneusement corrigée» di fatto non viene pubblicata da Launer, bensì dalla vedova dell'editore, che gli subentra legalmente nell'azienda fra ottobre 1839 e gennaio 1840, e che non rubrica la pubblicazione sotto un nuovo numero di lastra progressivo, ma mantiene l'originario numero del catalogo Carli (500, al quale viene anteposta la sigla «V.^{ve} L.», *Veuve Launer*).¹⁴⁸ Il frontespizio promette più di quanto l'edizione mantenga: una forma di *marketing* e di ulteriore promozione da parte dell'editrice per un pezzo già vincente?

Il nuovo frontespizio conserva la dedica a Zingarelli (a suo tempo promossa da Carli) e afferma che il corso viene adottato nei conservatori di Napoli e di Parigi, informazione interessante per la spendibilità e per la diffusione del lavoro nella capitale francese.

La nuova edizione non viene realizzata partendo dalle lastre originali (che probabilmente – a più di vent'anni di distanza – non erano più disponibili). L'incollamento del testo (disposto su due colonne, la prima relativa al testo italiano, la seconda al testo francese) è lievemente sfalsato rispetto alla prima edizione (la prima colonna contiene un numero inferiore di caratteri). Il discorso preliminare di Imbimbo (alle pp. I-IX) rimane identico, così come identica è l'impaginazione dei quattro libri (*Ristretto de' principj musicali per servire d'introduzione a' Partimenti del Sig.^r Fenaroli in sei capitoli*, pp. 1-48; *Libro primo Delle Scale in tutti i tuoni maggiori, minori e cromatici e delle Cadenze*, pp. 49-

¹⁴⁴ DAUPRAT, *Nouveau traité théorique et pratique des accords*. I partimenti di Fenaroli sono alle pp. 146-154.

¹⁴⁵ DAUPRAT, *Le professeur de musique*, pp. 69-70.

¹⁴⁶ PANSERON, *Le temple de l'harmonie*, p. 246: «Voici un des Partimenti fugué de FENAROLI chiffré et réalisé par moi. Il est tiré de son sixième livre N.º 33 page 161 édition nouvelle revue par Imbimbo chez Launer. Ce célèbre maître Napolitain continuateur de la belle école de Leo, Durante, et Scarlatti est certainement celui qui a rendu le plus grand service à la nouvelle école Italienne. Je ne saurais trop conseiller à mes élèves de consulter et d'étudier ses Partimenti, si célèbres en Italie et par toute l'Europe». Il partimento, n. 50bis e ultimo della raccolta di Panseron, chiude le cinquanta lezioni.

¹⁴⁷ FÉTIS, *Biographie*, vol. IV (Paris 1837), pp. 84-85. Il paragrafo viene ristampato identico con un'integrazione del catalogo delle opere nella seconda edizione parigina (FÉTIS, *Biographie*, vol. III, Paris 1874, pp. 205-206).

¹⁴⁸ FENAROLI, *Cours complet d'Harmonie* (sul frontespizio timbro *Launer* | *Successeur de Carli*).

56; *Libro secondo con lezioni, esempi e trenta partimenti progressivi secondo tutte le regole*, pp. 57-78; *Libro terzo*, pp. 79-97; *Libro quarto: de' Partimenti senza numeri*, pp. 98-114; *Libro quinto de' temi, canoni e fughe*, pp. 115-140; *Libro sesto De' partimenti fugati ricercati ed imitati*, pp. 141-165). Viene eliminato – com'è comprensibile – l'elenco alfabetico dei sottoscrittori stampata nella pagina non numerata che precede il *Discorso preliminare* nella *princeps* di Carli. Quanto potrebbe aver circolato la tradizione fenaroliana nell'esoterico circolo del *conservatoire*? Una traccia della fortuna del magistero di Fenaroli (attraverso la vulgata di Imbimbo) si ritrova nel *Cours complet d'harmonie et de haute composition* messo a punto da Édouard-Marie-Ernest Deldevez (1817-1897) stampato da Richault nel 1871.¹⁴⁹

A più di cinquant'anni dalla prima edizione e a una trentina d'anni dalla seconda (e il secondo frontespizio ricalca in maniera inequivocabile la prima edizione Imbimbo-Carli: *Partimenti ou Basses chiffrées Conformément à l'École des Conservatoires de Naples Oeuvre de Fedele Fenaroli Divisée en six Livres*) Deldevez, ampliando alcuni spunti di Imbimbo, che nel *Seguito dei partimenti*¹⁵⁰ aveva proposto tre *maniere* di realizzazione per il basso numero 44 di Fenaroli, mette a punto la *réalisation* del primo basso del quarto libro¹⁵¹ preceduta da un interessante *étude analytique*¹⁵² su dodici pentagrammi in partitura che illustrano, dall'alto al basso, la *basse donnée*, la *basse simplifiée* (su un doppio sistema di pentagrammi, il primo di tre righe per l'*harmonie simple* consonante, il secondo di quattro righe per l'*harmonie composée* dissonante), la *réalisation des divers retards*, la *formation du dessin* (senza note di passaggio), la *résolution des retards exprimés* e infine il *chiffre définitif* (con le note di passaggio).

Un interessante tributo – e una rielaborazione con approccio analitico di marca francese – al culto dell'*école de Naples* o piuttosto delle *écoles d'Italie* nello sfondo ampio e sfaccettato di una capitale che si offre come *melting pot* di tradizione e di innovazione. Le piste da seguire per indagare ulteriormente la ricezione, la disseminazione e la rielaborazione della cultura musicale italiana a Parigi sono numerose e si proiettano ben oltre la prima metà del secolo XIX. Concludiamo questo contributo attingendo per completezza all'ultimo paragrafo della recensione all'edizione francese dei *Partimenti* di Fenaroli¹⁵³ di Ludovic Vitet apparsa nel 1825 su «Le Globe»¹⁵⁴ e ristampata nel 1846 nel primo tomo degli *Études sur les Beaux Arts*: un invito ai giovani artisti francesi a creare una musica che parli «non à l'esprit, mais au cœur» lasciandosi guidare dagli insegnamenti di Fenaroli.

¹⁴⁹ DELDEVEZ, *Cours complet d'harmonie et de haute composition*. Il *Cours complet* è il secondo volume della *Trilogie* op. 19; cfr. STRELETSKI, *Hector Berlioz et Edme-Marie-Ernest Deldevez*.

¹⁵⁰ IMBIMBO, *Seguito de' Partimenti*, p. 27 (FENAROLI, *Partimenti Ossia Basso Numerato*, p. 114, basso n. 44).

¹⁵¹ DELDEVEZ, *Cours complet d'harmonie et de haute composition*, p. 128 (i partimenti del quarto libro sono alle pp. 92-115).

¹⁵² *Ibid.*, pp. 124-127.

¹⁵³ FENAROLI, *Partimenti Ossia Basso Numerato*.

¹⁵⁴ Cfr. *supra*, nota 109.

Que nos jeunes artistes se tiennent donc pour avertis: s'ils veulent apprendre à *comprendre* l'harmonie et à faire des opéras sans faute, qu'ils aillent puiser la science aux doctes leçons des Menus-Plaisirs; mais s'ils ont le bonheur de savoir que, pour devenir artiste, il faut sentir avant de comprendre, s'ils ont la noble ambition de créer de la musique qui touche, qui émeuve, qui parle, non à l'esprit, mais au cœur, ils ne peuvent choisir un meilleur guide, pour leur entrée dans la carrière, que l'ouvrage de Féñaroli.¹⁵⁵

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, I., *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe au XVII^e et XVIII^e siècles*, 2 voll., Mouton, Paris 1966.
- Almanach de 25000 adresses de Paris pour l'année 1816*, Chez C.L.F. Panckoucke, Paris 1816.
- Almanach impérial*, Chez Testu, Imprimeur de sa Majesté, et libraire, Paris 1812.
- Almanach royal*, Chez A. Guyot et Scribe, Paris 1830.
- Annales de la musique ou Almanach musical pour l'an 1819. Première année*, Au bureau des Annales de la Musique, chez Moreau, Imprimeur de S.A.R. Madame, rue Coquillière, n. 27, successeur de M. Valade, Paris 1819.
- Annuaire musical 1845 contenant les noms et adresses des Amateurs, Artistes et Commerçans en Musique [...]*, Cité d'Orléans 3, Boulevard Saint-Denis, Paris 1845.
- AROUTUNOVA, B., *Lives in letters. Princess Zinaida Volkonskaya and her correspondence*, Slavica Publisher, Columbus OH 1994.
- AVERSANO, L., *Il commercio di edizioni e manoscritti musicali tra Italia e Germania nel primo Ottocento (1800-1830)*, «Fonti musicali italiane», 4 (1999), pp. 113-160.
- AVERSANO, L., *ad vocem* «Marescalchi, Luigi», in *Dizionario degli editori musicali italiani*, a cura di B.M. Antolini, ETS, Pisa 2000, pp. 220-223.
- BERENGO, M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino 1980.
- BERENGO, M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, FrancoAngeli, Milano 2012.
- Bibliographie de la France*, Chez Pillet Ainé, Paris 1820.
- Bibliographie de la France*, Chez Pillet Ainé, Paris 1821.

¹⁵⁵ VITET, *Études sur les Beaux Arts*, pp. 35-42: 42.

- Bibliographie musicale de la France et de l'étranger ou Répertoire général systématique de tous les traités et oeuvres de musique vocale et instrumentale*, Chez Niogret, Paris 1822.
- Biblioteca di musica estera a nolo presso Giovanni Meiners, negoziante di musica*, Stamperia di Antonio Lamperti, Milano 1822.
- Biographie nouvelle des contemporains ou Dictionnaire historique et raisonné*, V, À la librairie historique, Paris 1822.
- BLANGINI, F., *Souvenirs de F. Blangini maître de chapelle du roi de Bavière, membre de la Légion-d'honneur, et de l'Institut historique de France (1797-1834) dédiés à son élèves, et publiés par son ami Maxime, Villemarest*, Charles Allardin, Paris 1834.
- BOITEAU, P., *De l'enseignement populaire de la musique*, Firmin Didot frères fils et C.^{ie}, Paris 1860.
- BONGIOVANNI, C., *Ferdinando Paër e la Cantata di fine Ottocento*, «Studi musicali», 33 (2004), pp. 63-163.
- BONGIOVANNI, C., *Testimonianze sulla prassi improvvisativa dei musicisti italiani tra Sette e Ottocento*, in *Beyond Notes: Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, ed. by R. Rasch, Brepols, Turnhout 2011 (*Speculum Musicae*, 16), pp. 35-47.
- BRISTIGER, M., *Riflessi italiani e classici nel pensiero di Francesco Mirecki*, «Quadrivium», 17 (1976), pp. 21-34.
- BRUYERE-OSTELLS, W., *La franc-maçonnerie à Naples pendant le "decennio francese", vecteur de ralliement des élites?*, «Scrinia. Rivista di archivistica, paleografia, diplomatica e scienze storiche», 3 (2006), pp. 29-43.
- Bulletin des lois du Royaume de France, 8.^e Série, Règne de Charles X., Tome Troisième*, De l'imprimerie royale, Paris 1826.
- CAFIERO, R., *Una sintesi di scuole napoletane: il Trattato di armonia di Gaspare Selvaggi (1823)*, «Studi musicali», 30 (2001), pp. 411-452.
- CAFIERO, R., *Un divulgatore di teorie armoniche della scuola napoletana a Parigi: Emanuele Imbimbo (1756-1839)*, in *Francesco Salfi librettista*, Studi e testi a cura di F.P. Russo, Monteleone, Vibo Valentia 2001 (*Saggi*, 13), pp. 191-224.
- CAFIERO, R., *The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory: A Survey*, «Journal of Music Theory», 51 (2007), pp. 137-159 (DOI: <http://jmt.dukejournals.org/content/51/1/137>).
- CAFIERO, R., «*La musica è di nuova specie, si compone senza regole*»: Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento, in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*, Atti del convegno, Lanciano 15-16 novembre 2008, a cura di G. Miscia, LIM, Lucca 2011, pp. 171-207.

- CAFIERO, R., «*Vi prego di rimandarmi la Biografia della Calata del Gigante, che tenni altra volta, per riscontrare alcune cose del Jommelli, e del Piccinni*»: *l'Apoteosi della musica nello scriptorium di Giuseppe Sigismondo*, in G. Sigismondo, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di C. Bacciaglupi, G. Giovani e R. Mellace con un saggio introduttivo di R. Cafiero, Società Editrice di Musicologia, Roma 2016 (Saggi, 2), pp. XXI-LXXIII.
- CAFIERO, R., *La creazione di un paradigma: musica antica di scuola napoletana nelle collezioni di Gaspare Selvaggi (1763-1856)*, in "Cara scientia mia, musica". *Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi e P. Zappalà, ETS, Pisa 2018 («Diverse voci...», 14), pp. 343-419.
- CASTELLANI, G., *Ferdinando Paër. Biografia, opere e documenti degli anni parigini*, Peter Lang, Bern 2008.
- CASTIL-BLAZE, *Théâtres lyriques de Paris. L'opéra italien de 1548 à 1856*, Castil-Blaze, Rue Buffault 9, Paris 1856.
- Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis acquisé par l'État belge*, Firmin Didot et Compagnie, Paris 1877.
- CHÉRON, P., *Catalogue général de la librairie française au XIX^e siècle [...]*, I (1800-1855), Au bureau de la propriété littéraire, Paris 1856.
- CHEVÉ, É. - CHEVÉ, N., *Méthode élémentaire d'harmonie*, Chez les auteurs, Paris 1856.
- CHEVÉ, É., *La routine et les bon sens ou Les conservatoires et la méthode Galin-Paris-Chevé. Lettres sur la musique*, Chez l'auteur, Paris 1850.
- CHRISTENSEN, T., *Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera*, in *Music and the Cultures of Print*, ed. by K. van Orden, afterword by R. Chartier, Garland, New York & London 2000, pp. 67-93.
- COHEN, H., *Traité d'harmonie pratique, où Méthode facile et abrégée pour apprendre la composition*, Chez M.^{me} Lemoine, Paris 1841.
- COHEN, H., *Les Chanteurs de mon Temps*, «La Chronique musicale», 3 (1875), n. 39, 1 febbraio 1875, pp. 97-105.
- CONWAY, D., *Jewry in Music. Entry to the Profession from the Enlightenment to Richrd Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- DANNA, C., *A Terenzio Mamiani ministro della pubblica istruzione Monografia intorno la città e il circondario di Mondovì*, Sebastiano Franco e figli e comp., Torino 1860.
- DAVIES, J.Q., *Romantic Anatomies of Performance*, University of California Press, Berkeley 2014.
- DELÉCLUZE, É.-J., *La Vie Parisienne sous la Restauration. Journal de Delécluze 1824-1828*, Grasset, Paris 2012.

- DEVRIÈS, A. – LESURE, F., *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 2 voll., Minkoff, Genève 1979.
- DI CASTIGLIONE, R., *La Massoneria nelle Due Sicilie e i «fratelli» meridionali del '700*, III, Gangemi Editore, Roma 2010.
- DODI, L. – SAIBENE, M.L., *Amicizia, musica e teatro nelle lettere di Antonio Papadopoli a Giuditta Pasta (1829-1836)*, «Storia in Lombardia», 3 (2007), pp. 93-140.
- E.T.A. Hoffmann's Musical Writings. Kreisleriana, The Poet and the Composer. Music Criticism*, ed., annotated and introduced by D. Charlton, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e sue provincie nell'anno 1822*, Dall' I.R. Stamperia, Milano 1822.
- Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e sue province nell'anno 1823*, Dall' I.R. Stamperia, Milano 1823.
- ELLIS, K., *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- FELDMAN, M., *The Castrato. Reflections on Nature and Kinds*, University of California Press, Oakland 2015.
- FÉTIS, F.-J., *Statistique musicale de la France. Deuxième article*, «Revue musicale», 4 (1830), pp. 265-272.
- FÉTIS, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. IV, Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles 1837.
- FÉTIS, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. IV, Librairie de H. Fournier, Paris 1837.
- FÉTIS, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. V, Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles 1839.
- FÉTIS, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. VI, Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles 1841.
- FÉTIS, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. VII, Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles 1841.
- FÉTIS, F.-J., *Biographie universelle des musiciens*, vol. V, Firmin Didot Frères, Fils et C.^{ie}, Paris 1867.
- FÉTIS, F.-J., *Biographie universelle des musiciens*, vol. III, Firmin Didot Frères, Fils et C.^{ie}, Paris 1874.
- FÉTIS, F.-J., *Correspondance*, rassemblée et commentée par R. Wangermée, Mardaga, Liège 2006.

- Filiazioni de' rei di Stato Condannati dalla Suprema Giunta di Stato, e da' Visitatori Generali, in vita, e a tempo ad essere asportati da' Reali Dominj*, Stamperia reale, Napoli 1800.
- FLORIO, P. *ad vocem* «Artaria», in *Dizionario degli editori musicali italiani*, a cura di B.M. Antolini, ETS, Pisa 2000, pp. 49-53.
- FLORIO, P. *ad vocem* «Meiners, Giovanni», in *Dizionario degli editori musicali italiani*, a cura di B.M. Antolini, ETS, Pisa 2000, pp. 231-232.
- FOCÀ, A. – GUERRIERI, R. – LEO, S.F., *Antonio Pitaro medico e scienziato da Borgia a Parigi tra '700 e '800*, Laruffa, Reggio Calabria 1999.
- FROIO, R., *Salfi tra Napoli e Parigi. Carteggio 1792-1832*, Macchiaroli, Napoli 1997.
- GALIN, P., *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, Chez Rey et Gravier, Paris 1818.
- GALIN, P., *Méthode du mélodiste pour l'enseignement de la musique par P. Galin, Instituteur à l'école Royale des sourds-muets de Bordeaux publiée en 1818*, Aimé Lemoine, ancien collègue et successeur de M. Galin, propriétaire de l'ouvrage, Paris 1824.
- GARDETON, C., *Annales de la musique, ou Almanach musical de Paris, des départemens et de l'étranger, pour l'année 1820. Seconde année*, L'éditeur, rue Montorhueil n. 96; Pacini, éditeur du *Troubadour ambulant*, boulevard Italien n. 11; Blanchet fils, accordeur, rue du Faubourg-Montmartre n. 17, Paris 1820.
- GIULINI FERRANTI, M., a cura di, *Giuditta Pasta e i suoi tempi. Memorie e lettere*, Cromotopia E. Sormani, Milano 1935.
- GOULDEN, J., *Michael Costa: England's First Conductor. The Revolution in Musical Performance in England, 1830-1880*, Routledge, London and New York 2016.
- GROTH, R., *Die Französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1983 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 22).
- HAMEL, J., *Der gegenseitige Unterricht. Geschichte seiner Einführung und Ausbreitung durch Dr. A. Bell, J. Lancaster und andere*, Bey Firmin Didot, Paris 1818.
- HAMEL, J., *L'enseignement mutuel ou Histoire de la propagation de cette méthode par les soins du Docteur Bell, de J. Lancaster et d'autres [...]*, Chez Louis Colas, Paris 1818.
- Handbuch der musikalischen Literatur*, Friedrich Hofmeister, Leipzig 1821.

- IMBIMBO, E., *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les Conservatoires de Naples*, Firmin Didot, Paris 1821.
- LABLACHE CHEER, C., *The Great Lablache. Nineteenth Century Operatic Superstar His Life and His Times*, Xlibris Corporation, Bloomington 2009.
- Lettere d'illustri italiani ad Antonio Papadopoli scelte e annotate da Gaspare Gozzi*, Tipografia Antonelli, Venezia 1886.
- MAGAUDDA, A. – COSTANTINI, D., *Tradizione ottocentesca della realizzazione dei bassi dei «Salmi» di Benedetto Marcello*, in *Benedetto Marcello. La sua opera e il suo tempo, Atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986)*, a cura di C. Madricardo e F. Rossi, Olschki, Firenze 1988, pp. 425-450.
- MARTIN, C.E., *The Education of a Young Creole. The Countess of Merlin's Memoirs*, in *Dominant Culture and the Education of Women*, ed. by J.C. Paulk, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008, pp. 98-109.
- MARTINEAU, H., *Le Choeur de Stendhal. Histoire de sa Vie et de ses Sentiments II 1821-1842*, Albin Michel, Paris 1953.
- MARTIN-FUGIER, A., *La vie élégante, ou La formation du Tout-Paris (1815-1848)*, Fayard, Paris 1990.
- MERLIN, M., *Souvenirs et mémoires de madame la comtesse Merlin, publiés par elle-même*, 3 voll., Charpentier, Paris 1837.
- MONGRÉDIEN, J., *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, 8 voll., Symétrie, Lyon 2008.
- MONHEIM, A., *Ein Westfale in Paris: die Tagebücher des Ludwig Grafen von Bentheim-Steinfurt aus den Jahren 1806/1807*, Lit Verlag, Münster 1997.
- PARISINI, F. – COLOMBANI, E., *Catalogo della collezione d'autografi lasciata alla R. Accademia Filarmonica di Bologna dall'accademico Ab. Dott. Maseangelo Maseangeli*, Regia Tipografia, Bologna 1896 (rist. anast. Forni, Bologna 1969).
- PINAUD, P.-F., *Musical Cosmopolitanism in Paris 1779-1792*, «Ritual, Secrecy, and Civil Society», 1 (2013), pp. 28-45.
- PITARO, A., *Lettere filologiche [...] indirette a varj suoi amici*, Presso Carli Librajo, nella Piazza degl'Italiani, Dai Torchi di Dondey-Dupré, Parigi 1812.
- POTTIER, J.M.A., *Lettre è M.^{me} *** sur la musique, M. M....o et l'enseignement mutuel*, Didot, Paris 1818.
- RADICATI, F.L., *Applicazione del mutuo insegnamento alla musica. Tradotto dal francese*, Stamperia del governo, Bologna 1819.

- RAINBOW, B., *Johann Bernhard Logier and the Chiroplast Controversy*, «The Musical Times», 131 (1990), pp. 193-196.
- ROSSINI, G., *Lettere e documenti. Volume II: 21 marzo 1822-11 ottobre 1826*, a cura di B. Cagli e S. Ragni, Fondazione Rossini Pesaro, Pesaro 1996.
- ROSSINI, G., *Lettere e documenti. Volume III: 17 ottobre 1826-31 dicembre 1830*, a cura di B. Cagli e S. Ragni, Fondazione Rossini Pesaro, Pesaro 2000.
- ROUSSEAU, J.-J., *Du contrat social ou Principes du droit politique*, À la Typographie de la Syrène, Péristyle du théâtre Favart, côté de la rue Marivaux, Paris 1808.
- RUSSO, P., *Giuditta Pasta: cantante pantomimica*, «Musica e storia», 10 (2002), pp. 497-532.
- RUSSO, P., «*Medea in Corinto*» di Felice Romani. *Storia, fonti e tradizioni*, Olshki, Firenze 2004.
- RUSSO, P., *L'opera di una tragicienne. Anna Bolena per Giuditta Pasta*, in *Anna Bolena. Una regina in trappola*, a cura di L. Aragona e F. Fornoni, Fondazione Donizetti, Bergamo 2015 (Quaderni della Fondazione Donizetti, 15), pp. 37-52.
- SAIBENE, M.L., *Una rete di amicizie tra musica e teatro: Giuditta Pasta - Antonio Papadopoli - Giovanni Battista Perucchini*, Ornitorinco Edizioni, Milano 2015.
- SAINSBURY, J. S., *Dictionary of musicians, from the Earliest Age to the Present Time*, 2 voll., Sainsbury and Co., London 1824.
- SAINT-PIERRE, J.-H.-B. DE, *La capanna indiana [...], tradotta dal francese da A. Bruner, di Roma, professore delle lingue latina, italiana e francese, Terza edizione riveduta e corretta dal traduttore. Si vende a Parigi presso Bruner, traduttore, rue du Colombier, n° 20; E nella Tipografia della Sirena, perystyle du Théâtre Favart, côté de la rue Marivaux, Da' tipi di Fain e compagnia, strada S.-Hyacinthe S.-Michel, n. 25, Parigi 1807.*
- SANGUINETTI, G., *L'eredità di Fenaroli nell'Ottocento*, in *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*, Atti del convegno Capua-Napoli 1-2 dicembre 2006, a cura di A. Carocchia, P. Maione e F. Seller, LIM, Lucca 2008 (Strumenti della ricerca musicale, 14), pp. 11-34.
- SCOPPA, A., *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, III, M^{me} V^{ve} Courcier Quai des Augustins n° 57, Paris 1814.
- SIGISMONDO, G., *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di C. Baccigaluppi, G. Giovani e R. Mellace con un saggio introduttivo di R. Cafiero, Società Editrice di Musicologia, Roma 2016 (Saggi, 2).

- SIMMS, B.R., *The Historical Editions of Alexandre-Étienne Choron*, «Fontes Artis Musicae», 27 (1980), pp. 71-77.
- STAROBINSKY, J., *Ombra adorata*, in *La note bleue: melanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, a cura di J. Waaber, Peter Lang, Bern 2006, pp. 211-222.
- STAROBINSKY, J., *Ombra adorata*, in *Le incantatrici*, EDT, Torino 2007, pp. 235-306.
- STAROBINSKY, J., *Ombra adorata*, in *Enchantment. The Seductress in Opera*, Columbia University Press, New York 2008, pp. 177-230.
- STENDHAL [BEYLE, H.], *Sketches of Parisian Society, politics, & literature*, «The new monthly magazine and Literary journal», 16/1 (1826), pp. 602-611.
- STENDHAL [BEYLE, H.], *Vie de Rossini*, Michel Lévy frères, Paris 1854.
- STENDHAL [BEYLE, H.], *Chronique pour l'Angleterre. Contribution à la presse britannique*, Tome VI 1826, *Esquisses de la société, de la politique et de la littérature*, Université Stendhal, Grenoble 1991.
- STRELETSKI, G., *Hector Berlioz et Edme-Marie-Ernest Deldevez: formation et insertion dans la société du XIX siècle (1803-1897)*, Musik-Edition Galland, Heilbronn 2000.
- Tablettes universelles*, vol. V, Au Bureau des Tablettes universelles, Paris 1821.
- VANDEVIJVERE, P., *Dictionnaire des compositeurs francs-maçons*, Probook Media, Zwolle 2013.
- VANNONI, A., *Ombra adorata, aspetta. Girolamo Crescentini: il cantante e il didatta*, in *Martini docet: atti delle giornate di studio: classi, regolamenti, musicisti e musicologi per due secoli. Lo stato di attuazione della riforma e prospettive di sviluppo, Bologna 30 settembre – 2 ottobre 2004*, a cura di P. Mioli, premessa di C. Carrisi, Conservatorio di musica "G.B. Martini", Bologna 2007, pp. 139-185.
- VAUTHIER, G., *L'École de Choron*, «La Revue musicale», 8 (1905), pp. 613-624, 664-670.
- VAUTHIER, G., *L'École de Choron*, «La Revue musicale», 9 (1909), pp. 54-58.
- VERRI, A., *Le notti romane. Nuova edizione compiuta e corretta*, Alla Tipografia della Sirena sotto il peristilio del teatro degli Italiani, Parigi 1807.
- VILLAROSA, C. DEROSA, marchese di, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli [...]*, Dalla Stamperia Reale, Napoli 1840.
- VITET, L., *Études sur les Beaux Arts. Essais d'archéologie et fragments littéraires*, I, Charpentier, Paris 1846.
- WALTON, B., *Rossini in Restoration Paris. The Sound of Modern Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

- WECKERLIN, J.-B., *Bibliothèque du Conservatoire national de musique et de déclamation. Catalogue bibliographique orné de huit gravures avec notices et reproductions musicales des principaux ouvrages de la réserve*, Firmin Didot et C.^{ie}, Paris 1885.
- WILHEM, B., *Complément du guide de la Méthode*, Imprimerie de E. Duverger, Paris 1835.
- WILHEM, B., *Guide complet ou Instructions pour l'emploi simultané des tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire [...]*, Duverger, Paris 1839⁴.
- ZECCA LATERZA, A., *Manuscript music published in Naples: 1780-1820*, «Fontes Artis Musicae», 59 (2012), pp. 149-157.

PARTITURE

- APRILE, G., *Solfèges à l'usage du Conservatoire de musique de Naples composés par J. Aprile*, Typographie de la Sirène chez Carli, Paris 1807 [n. ed. 7].
- BOLAFFI, F., *Six nouveaux nocturnes italiens à deux voix avec accompagn.^t de piano ou harpe oeuvre 2.^{me}*, Carli, Paris [n. ed. 548].
- BONICHON-BEAUGRAND, *Patrie et Gaité, ou Le Petit Miroir Lyrique. Recueil de Couplets, Romances, et Chansonnettes de Bonichon Beaugrand*, Chez M^{me} Goulet, Paris 1823.
- CATRUFO, G., *Nouvelle Méthode de Solfège Progressif. Applicable à un, ou plusieurs Elèves à la fois. Composée et Dédinée à Monsieur A. Minoja censeur au Conservatoire mperial et Royal de Milan. Première Partie*, Pacini, Paris [1820; nn. edd. 814-815].
- CHORON, A.-É., *Principes de composition des Écoles d'Italie. Adoptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Élèves des Maîtrises de Cathédrales. Ouvrage classique formé de la réunion des modèles les plus parfaits en tout genre, enrichi d'un texte méthodique rédigé selon l'enseignement des Écoles les plus célèbres et des Écrivains didactiques les plus estimés. Dédié à S. M. l'Empereur et Roi par Alexandre Choron [...]*, Auguste Le Duc et C.^{ie}, Paris 1808/1809.
- CHORON, A.-É.-FIOCCHI, V., *Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie. Extraits des meilleur Auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le père Martini, et autres. Ouvrage classique Servant d'Introduction à l'étude de la Composition. Traduit de l'italien, disposé dans l'ordre le plus propre à en faciliter l'intelligence et la pratique. Et dédié à Monsieur Tarchi par Alexandre- Étienne Choron et par Vincenzo Fiocchi. Ci-devant Organiste de S.^t Pierre du Vatican à Rome et Maître de Musique de S.A.R. Ferdinand II. Grand duc de Toscane*, Imbault, Paris 1804.

- CLARI, G.C.M., *Madrigali o Duetti dell'abate Clari Coll'Accompagnamento di Piano Forte Della Composizione di Francesco Mirecki Polacco Dedicati Alla real Società degli Amici delle Scienze e belle Arti di Varsavia [...]*, Presso Carli, Editore e Mercante di Musica e Corde di Napoli, Boulevard Montmartre, N.° 14, en face le Jardin Frascati, Parigi 1823 [n. ed. 1108].
- CRESCENTINI, G., *Dodici canzonette [...] avec accompagnement de Lyre ou de Guitarre*, Typographie de la Sirène, Paris [1807; n. ed. 37].
- DAUPRAT, L.-F., *Nouveau traité théorique et pratique des accords, ou préceptes et exemples d'Harmonie et d'Accompagnement de la basse chiffrée, avec un Supplément sur les PARTIMENTI de Fenaroli, dédié à ses jeunes Confrères*, Quinzard, Paris 1856.
- DAUPRAT, L.-F., *Le professeur de musique ou L'enseignement de cet art mis à la portée de chacun*, Quinzard, Paris 1857.
- DELDEVEZ, E.-M.-E., *Cours complet d'harmonie et de haute composition Réalisé par E. M. E. Deldevez [...]*, Chez Richault, Paris 1871.
- FENAROLI, F., *Cours complet d'Harmonie et de Haute Composition Ouvrage adopté au Conservatoire de musique de Naples & de Paris dédiée à N. Zingarelli [...] Nouvelle Edition soigneusement corrigée*, chez M^{me} V^{ve} Launer Editeur de Musique Marchande de Pianos, Boul^d Montmartre 14, Paris [n. ed. 500].
- FENAROLI, F., *Partimenti Ossia Basso Numerato Opera Completa Di Fedele Fenaroli. Per uso degli alunni del Real Conservatorio di Napoli a NICCOLA ZINGARELLI. Maestro di S. Pietro in Roma Direttore del medesimo Conservatorio Dall'Editore Dedicata Prezzo in carta della Jesus fina 36.^f in carta velina col ritratto dell'autore 48.^f ed in carta detta grand colombier 60.^f.*, À Paris À la Typographie de la Sirène, Chez Carli, Editeur, M.^d de Musique. Livres Italiens et Cordes de Naples, Pérystile du théâtre Favart, côté de la Rue Marivaux [1814; n. ed. 500].
- HÄNDEL, G.F., *Il Convito d'Alessandro, ossia La forza dell'armonia (les Fêtes d'Alexandre, ou le Triomphe de l'harmonie), ode di Dryden, Tradotta in versi Italiani da S. Pazzaglia musica di Handel con accompagnamento di Pian-Forte*, presso CARLI, Editore e Mercante di Musica, Boulevard Montmartre N.° 14 e Pleyel, Boulevard Montmartre, Parigi.
- IMBIMBO, E., *La Prière des Romains*, chant national, Chez Carli, boulevard Montmartre, n. 14, Paris 1820.
- IMBIMBO, E., *Deux duos italiens*, À la typographie de la Sirene Chez Carli, Paris 1807.
- IMBIMBO, E., *La lontananza canto alla luna del Signor Francesco Gianni dedicato al Signor Luigi Cherubini Ispettore del Conservatorio Imperiale di Parigi [...]*, in Parigi alla Tipografia della Sirena Peristilio del Teatro Favart, à

Milano presso Ferdinando Artaria sotto gli Archi di Figini, ed a Napoli presso il Gabinetto Letterario [n. ed. 58].

- IMBIMBO, E., *Seguito de' Partimenti ossia Esercizio d'Armonia Vocale e Instrumentale Sopra i Bassi Fugati composto da E. Jmbimbo ed al Sig.^r Fedele Fenaroli Ripettosamente Dedicato. Suite des Partimenti ou Exercise d'Harmonie Vocale et Instrumentale Sur les Basses Fugati Composé par E. Jmbimbo et Dédié avec Respect A Monsieur Fedele Fenaroli*, Chez Carli, Editeur et M.^d de Musique, Place et Pérystile des Italiens, Prix: 12 fr., Paris [1814; n. ed. 536].
- IMBIMBO, E., *Sepulto domino | a 4 voci | del Sig.^r Imbimbo | mandato da Parigi al suo amico Sigismondo | 1807 (I-Nc, ms. Mus. Rel. 907, olim 29.1.7)*.
- IMBIMBO, E., *Trio Italien, paroles et musique du Cher Frère Imbimbo de la Loge ancienne, à L'Orient de Montpellier, chanté par les Chers Frères Imbimbo, Nourrit et la Chère Sœur Degide*, quinta composizione della *Loge d'Anacreon, Orient de Paris - Cantiques exécutés en Adoption pour la pompe funèbre de la Chère Soeur Elisabeth-Fortunée Murair, fille du Vénérable d'honneur, épouse du Cher Frère Decazes*.
- LOGIER, J.B., *Compagnon du chiroplaste, ou Méthode de Piano de M.^r Logier contenant 1.° Un exposé de l'Auteur sur les avantages que presente le mode d'enseignement dont il est l'inventeur. 2.° Une première suite de Leçons élémentaires, à deux parties, d'une difficulté progressive. Prix 9.^f*, Chez Carli, Editeur, Marchand de Musique et Cordes de Naples, Boulevard Montmartre, N.° 14, en face le Jardin Frascati, Paris 1820 [nn. edd. 1099, 1101].
- MARCELLO, B., *Salmi, Salmi di Davide Parafrasati da Ascanio Giustiniani e posti in musica da BENEDETTO MARCELLO con Accompagnamento di Piano della composizione di Francesco MIRECKI, Polacco Dedicati Alla Città di Venezia [Vol. 2: Al Real Conservatorio di Napoli.] [Vol. 3: Alla Scuola Reale di Musica in Parigi] [Vol. 4: Al Real Conservatorio di Musica di Milano] Parte Prima [Seconda / Terza / Quarta]*. Proprietà dell'Editore. Registrato alla Biblioteca del Re. Presso Carli, Imprimé par Maucourant, Parigi.
- MASSIMINO, F., *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique par Frédéric Massimino de Turin. 1.^{re} partie, contenant l'exposition des principes, le mode d'organisation d'un cours, d'après la nouvelle méthode, l'indication des moyens d'introduire la méthode dans les écoles d'enseignement mutuel et une première suite de solfèges avec accompagnement de piano, à la portée de voix les moins étendues*, Gravé par Petit Jeune, Imprimerie de Maucourant, Paris 1819.
- MASSIMINO, F., *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique par Frédéric Massimino de Turin. 2. Partie, contenant une serie de solfèges a deux voix principales et une basse, avec accompagnement du piano*, Bernard-Latte, Paris 1820.

- MASSIMINO, F., *Trois Airs Italiens avec accompagnement de Piano ou Harpe dédiés à la princesse Zénaïde Volkonsky*, Typographie de la Sirène, Paris.
- MIRECKI, F., *Etrennes aux demoiselles ou Choix De dix-huit morceaux faciles, graduels et soigneusement doigtés Pour le Forte Piano Extraits des plus Célèbres Compositions Anciens et Modernes Par François Mirecki Polonais. On trouvera dans ce Choix quelques morceaux de sa Composition [...]* Lith. de G. Eingelmann Chez Carli Editeur Marchand de Musique et Cordes de Naples Boulevard Montmartre N.14 en face du Jardin Frascati, Paris 1820 [nn. edd. 1075 e 1047].
- PAËR, F., *Le temple de l'harmonie: chœur à 4 voix avec accompagnement de piano ou harpe paroles et musique de Ferdinand Paër Dedié à son ami Frédéric Massimino. Ce chœur a été improvisé par M.^r Paër et exécuté par les élèves de M.^r Massimino* [s.n.t.].
- PANSEON, A.M., *Traité de l'harmonie pratique et des modulations en trois parties dédié A Sa Majesté l'Empereur des Français Napoléon III [...]*, Chez Brandus, Paris 1855.
- PORPORA, N., *Grande messe à Quatre Voix de Niccola Porpora avec Accompagnement d'Orchestre ou d'Orgue a volonté*, chez Carli, Editeur des Oeuvres de Clari, Durante, Salmi di Marcello & B.^d Montmartre N.° 14 Prix 24 fr., Paris 1828 [n. ed. 1114].
- ROSSINI, G., *Otello o sia Il moro di Venezia, Commento critico*, a cura di M. Collins, Fondazione Rossini Pesaro, Pesaro 1994.



NOTA BIOGRAFICA Rosa Cafiero è ricercatrice confermata in *Musicologia e storia della musica* presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano), dove insegna *Storia della musica e Fondamenti della comunicazione musicale*. Le sue pubblicazioni sono relative alla storia delle teorie musicali, alla musica coreutica, all'editoria e al collezionismo musicale.

BIOGRAPHICAL NOTE Rosa Cafiero, senior researcher in *Musicology and Music History* at the Catholic University of the Sacred Heart (Milan), teaches *Music History and Fundamentals of Musical Communication*. Her publications deal with music theory history, music theory pedagogy, ballet music, music publishing and music collecting.